PALABRA DE ARTISTA

Textos sobre arte argentino, 1961-1981

Roberto Amigo - Silvia Dolinko - Cristina Rossi
Introducción, selección y organización

Fondo Nacional de las Artes

FUNDACIÓN ESPIGAS

PALABRA DE ARTISTA

Textos sobre arte argentino, 1961-1981

Buenos Aires

2010

El Fondo Nacional de las Artes fue creado en 1958 con el objetivo de instituir un sistema financiero para prestar apoyo y fomentar las actividades artísticas, literarias y culturales de todo el país. La trascendencia de su misión ha sido reconocida en el mundo y por la UNESCO y en relevantes reuniones internacionales sobre políticas culturales.

FONDO NACIONAL DE LAS ARTES

PRESIDENTE

Héctor Walter Valle

DIRECTORES

Mónica Cosachov

Luis Chitarroni

Juan Falú

Fernando Farina

Liliana Heker

Francisco Javier

Andrés Labaké

Jorge Landaburu

Adelina Moncalvillo

Arturo O'Connell

Mirtha Presas

REPRESENTANTE DE LA SECRETARÍA DE CULTURA

Sr. Jorge Coscia
Secretario de Cultura de la Presidencia de la Nación

Fondo Nacional de las Artes
Sede Central: Alsina 673 - Tel.: 011-4343-1590 - http://www.fnartes.gov.ar - e-mail: fnartes@fnartes.gov.ar

PALABRA DE ARTISTA

Textos sobre arte argentino, 1961-1981

Roberto Amigo

Silvia Dolinko

Cristina Rossi

Introducción, selección y organización

Buenos Aires

2010

PALABRA DE ARTISTA

Textos sobre arte argentino, 1961-1981

Introducción, selección y organización
Roberto Amigo, Silvia Dolinko y Cristina Rossi

Coordinación Ejecutiva
Patricia M. Artundo y Marina Baron Supervielle

Asistente de producción editorial
Sofía Frigerio

Fotografía
Oscar Balducci

Diseño Gráfico
Juliana Verlatzky

Obra de tapa

Tabla de Victor Grippo, 1978, madera y tinta, 100 x 79 x 54 cm.

Fundación Espigas declara de buena fe que ha agotado los recursos para hallar a los derechohabientes de los textos aquí publicados no habiendo sido posible en algunos casos. En el supuesto que estos sean identificados en el futuro, rogamos comunicarse con nosotros.

Amigo, Roberto Pablo
Palabra de artista: textos sobre arte argentino, 1961-1981 / Roberto Pablo Amigo; Silvia Dolinko; María Cristina Rossi. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas, 2021.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-1398-44-7

1. Arte Argentino. I. Dolinko, Silvia. II. Rossi, María Cristina. III. Título.
CDD 709.82

A los fines de lograr una publicación fiel respecto a la edición impresa,
en este pdf se repusieron líneas y páginas faltantes en el pdf original

Índice

11 Mauro Herlitzka, Presidente del Consejo Administrativo de Fundación Espigas
Presentación

17 Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi
Introducción

CAPITULO 1

23 Silvia Dolinko
Representación, lenguajes y discursos artísticos

33 Textos

Antonio Berni. Entrevista de Michel Ragon. "Gran Prix de Gravure a Venise: Antonio Berni peint en 20 tableaux le roman feuilleton de son nouveau personnage: Ramona Montiel", 1962.

Ernesto Deira, Armando Durante, Kenneth Kemble, Florencio Méndez Casariego, Marta Minujín, Luis Felipe Noé y Pablo Suárez. Nueva actitud de los artistas (Mesa redonda). 1965.

Emilio Renart, Kenneth Kemble, Enrique Barilari, Víctor Grippo. [Proceso de creación], 1966.

Emilio Renart. "Creatividad integral: diálogo con Hugo Monzón", 1978.

Liliana Porter. [Presentación], 1969.

Lea Lublin. Proceso a la imagen: elementos para una reflexión activa, 1970.

Jorge Glusberg. "Hacia un perfil del arte latinoamericano presentación del grupo de los trece y sus invitados", 1972.

Grupo de los Trece. "David Cooper con el Grupo de los Trece", 1972 –1973.

Juan Carlos Romero. [Propuesta], 1972.

Carlos Ginzburg. "La pirámide de la muerte: proyecto presentado para la octava Bienal de París", 1973.

Carlos Ginzburg. "Tierra cúbica: proyecto presentado para la beca John Simon Guggenheim", 1973.

Horacio Zabala. "Texto Nº 1", 1973.

Carlos Alonso. Entrevista de Tomás Eloy Martínez. "Diálogo con Alonso", 1974.

Jorge Álvaro. Entrevista de Jorge Ferrero y Wimpy Ponce de León. "Jorge Álvaro: entrevista", 1980.

Norberto Gómez. "Gómez x Gómez", 1980.

Guillermo Roux. "Opinión de artista", 1980.

Juan Carlos Distéfano. Entrevista de Elisabeth Checa. "Monumentos del conocimiento. Las esculturas de Juan Carlos Distéfano en La Galería", 1980.

Juan Pablo Renzi, Carlos Gorriarena, Pablo Suárez, Héctor Giuffré. "Realismos", 1980.

Raúl Rodríguez, Armando Rearte, Alfredo Prior, Nora Iniesta, Juan José Cambre, Carlos Bissolino. Entrevista de Silvia de Ambrosini. "Pintura joven", 1980.

Juan Pablo Renzi. "Pino y Pirozzi", 1981.

Rafael Bueno, Paula Ocampo, Guillermo Kuitca, Susana Rodríguez, Alejandro Santamarina. "Arte joven", 1981.

CAPITULO 2

103 Cristina Rossi
La línea constructiva y sus deconstrucciones

111 Textos

Gyula Kosice. [Presentación], 1961.

Eugenio Abal, José Rodrigo Beloso, Oscar Capristo, Domingo Di Stefano, Manuel Espinosa, Pedro Gaeta, Raul Lozza, Eduardo Mac Entyre, Horacio Martínez Ferrer, María Martorell, Mónica Soler Vicens, Miguel Ángel Vidal. "Manifiesto de los pintores Constructivos de Argentina, Chile y Uruguay. Chile", 1962.

Eduardo Mac Entyre. [Presentación], 1973.

Miguel Ángel Vidal. "Projection et Dinamisme, París, 1973", 1974.

Carlos Silva. [Presentación], 1974.

Hugo Demarco. [Presentación], 1961.

Hugo Demarco. "Sculptures linéaires", 1981.

Horacio García Rossi. [Presentación], 1967.

Martha Boto. "Statements by kineticists working in Paris", 1970.

Gregorio Vardanega. "Statements by kineticists working in Paris", 1970.

César Ambrosini *et al.* "La visión elemental: las formas no ilusionistas", 1967.

Kenneth Kemble. [Prólogo], 1970.

Mario Casas, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira, Roberto Rollié, Juan Carlos Romero. [Declaración], 1970.

Mario Casas, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira, Roberto Rollié, Juan Carlos Romero. [Declaración], 1970.

Jorge Pereira. "Programática del diseño", 1974.

Alejandro Puente. Sistemas, 1968.

Alejandro Puente. [Declaración], 1970.

César Paternosto. "Notas sobre la pintura y la visión oblicua", 1971.

Víctor Magariños D. "El Arte Cosmológico: el proceso creador en pintura, más allá de las últimas tendencias", 1977.

Adolfo Nigro. "Apuntes sobre Torres-García", 1981.

Alejandro Puente. [Declaración], 1973.

César Paternosto. "Escultura lítica inca", 1981.

Manuel Álvarez *et al.* A partir de la geometría, 1976.

Anselmo Piccoli. Entrevista de Roberto Alifano. "La geometría apasionada de Anselmo Piccoli", 1970.

César Paternosto. "Sobre Mondrian", 1972.

Claudio Girola. [Presentación], 1968.

Enio Iommi. "El arte moderno se convirtió en una explosión decorativa", 1978.

María Juana Heras Velasco. "Del diseño o respuesta a un colega", 1979.

Hernán Miranda *et al.* "Escultura y escultores de la Argentina en el siglo XX", 1979.

CAPITULO 3

165 Silvia Dolinko
Obra múltiple

175 Textos

Fernando López Anaya. [Presentación], 1961.

Alfredo de Vincenzo. [Editorial], 1963.

Edgardo A. Vigo. "Creación del Museo del Grabado en Buenos Aires", 1963.

Albino Fernández. [Presentación del Club de la Estampa de Buenos Aires], 1965.

Américo A. Balán. [Presentación], 1966.

Eduardo Audivert, Mabel Rubli, Daniel Zelaya. Declaraciones en "Grabadores: a nosotros la libertad", 1966.

Luis Pazos. "Vigo: la rebelión sin esperanza", 1966.

Edgardo Antonio Vigo. [Presentación del Museo de la Xilografía de La Plata], 1968.

Liliana Porter. [Presentación], 1969.

Luis Seoane. "Nuevos aportes al grabado argentino", 1969.

Julio Le Parc. "Manifeste du Multiple", [ca. 1966].

Germain Derbecq. Entrevista con Carlos Claiman. "Fragmento de una conversación

mantenida entre Germaine Derbecq y Carlos Claiman el 20 de abril", 1970.

Grupo Fotográfico Experimental [L. C. Guala, José Luis Méndez, Guillermo Pérez Curto], 1969.

Movimiento de Grupos Fotográficos. "Declaración de principios", 1970.

Gracia Cutuli. [Presentación], 1971.

Luis Seoane. "Multiplicar arte y cultura", 1972.

Grupo Grabas. Entrevista por Ana Godel. "En el paisaje de la comunicación", 1974.

Aída Carballo, entrevista de Rosa Faccaro. "Aída Carballo: el arte de grabar", 1977.

CAPITULO 4

203 Cristina Rossi
Salones, bienales y premios

215 Textos

Libero Badii. "Premio «Torcuato Di Tella 1962»", 1962.

Edgardo A. Vigo. "Exp. 69 – I / Di Tella", 1969.

Florentino A. Sanguinetti *et al.* Nota sobre el cierre del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 1970.

Jorge Glusberg. "Qué es el CAYC", 1969.

Kenneth Kemble. "Las ideas: los críticos frente a los críticos", 1968.

Osvaldo Svanascini. [Prólogo], 1970.

Leopoldo Presas y Raúl Lozza. "Informe sobre el clausurado Certamen Nacional de Investigaciones Visuales", 1971.

Eduardo Audivert *et al.* Carta a la Academia Nacional de Bellas Artes, 1971.

Museo Latinoamericano y el Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericano (MICLA), [Carta-invitación al boicot a la Bienal de San Pablo], 1971.

Antonio Berni *et al.* "Argentina". 1971.

Antonio Seguí *et al.* Carta a Jorge Romero Brest, 1962.

Alicia Dujovne Ortiz. "Luis Benedit y la caja de cristal", 1970.

Luis Fernando Benedit. "Mi participación en Venecia", 1970.

Sergio Rafael Gómez. "Bienal de Jóvenes de París: las expectativas de nuestros representantes", 1977.

Kenneth Kemble. Carta a Raúl Alberto Casal, 1978.

Jacques Bedel *et al.* Carta a Raúl Alberto Casal, 1978.

Raúl Lozza. "Carta abierta a dos cartas abiertas", 1978.

CAPITULO 5

247 Roberto Amigo
Crisis

257 Textos

Claudio Girola. "Acerca del principio de «incertidumbre» en el arte", 1961.

Emilio Renart. [Presentación], 1962.

Nicolás Rubió. "Los…", 1964.

Juan Grela G. [Presentación del taller], 1966.

Josefina Robirosa. [Yo pinto], 1967.

Emilio Renart. [Creo…], 1964.

Federico Manuel Peralta Ramos. Mandamientos gánicos, c. 1968.

Luis Pazos. [Presentación], 1969.

Julio Le Parc. "Función social del arte en la sociedad contemporánea", 1970.

Aldo Paparella. [Presentación], 1970.

Aldo Paparella. "Ayer y hoy", 1971.

Ignacio Colombres. Entrevista de Gabriel Peluffo. "Colombres: homenajes y repudios", 1973.

Jorge Glusberg, CAYC. Arte en cambio: exhibición del grupo de los trece, 1973.

Jorge Glusberg, "Arte en cambio II. Hay vanguardia en Latinoamérica? Respuesta de 23 artistas argentinos", 1976.

Kenneth Kemble. "Autocolonización cultural: la crisis de nuestra crítica de arte", 1976.

Jorge Glusberg. "Diálogo versus colonización artística", 1976.

Nicolás Rubió. "Carta al director: ¿Vanguardia o retaguardia?", 1976.

Juan Pablo Renzi. [Testimonio], 1976.

Pablo Suárez. Entrevista de César Bandin Ron. "Conversación con Pablo Suárez: Crónica de un sobreviviente", 1977.

Fermín Eguía y Diana Dowek. Pinturas 1978, 1978.

Kenneth Kemble. "En defensa de la Academia", 1976.

Luis Felipe Noé. Entrevista de Alicia Dujovne Ortiz. "Noé: la necesidad de superar las academias", 1979.

Alfredo Hlito. "Diderot y las complicaciones de la pintura", 1979.

311 Índice onomástico

FUNDACIÓN ESPIGAS

Consejo de Administración

PRESIDENTE
Mauro Herlitzka

VICEPRESIDENTE 1º
Teresa A. L. Bulgheroni

VICEPRESIDENTE 2º
Luis Fernando Benedit

SECRETARIO
Alejandro Gorodisch

PROSECRETARIO
Adriana Rosenberg

TESORERO
Gabriel Vázquez

VOCALES
Salvador Carbó
Claudia Caraballo de Quentin

Eduardo Grüneisen
Raúl Naón
Gabriel Werthein

VOCAL EMMERITUS
Marcelo E. Pacheco

Gestión Institucional

COORDINACIÓN GENERAL
Marina Baron Supervielle

ASESORA DE PROYECTOS ESPECIALES
Patricia M. Artundo

BIBLIOTECÓLOGA
Analía Trouvé

ASISTENCIA GENERAL
Adriana Donini

Presentación Fundación Espigas

Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina, inició sus actividades en 1993, constituyendo a la fecha el acervo documental más extenso e importante del país referido a nuestro campo artístico.

Nuestra institución no sólo pone a disposición del público el acceso a su reservorio documental sino que también ha encarado desde el año 2000 un programa editorial basado en algunas colecciones documentales que permitió elaborar una relectura de algunos aspectos del medio artístico argentino. Muchos de estos proyectos se realizaron en colaboración mutua con otras instituciones locales y extranjeras.

El Fondo Nacional de las Artes ha apoyado a través de los años diversos proyectos culturales realizados por Fundación Espigas. En esta oportunidad, el libro que aquí se presenta en forma conjunta, es el resultado de una tradición común de intereses entre ambas instituciones cuyo inicio, en el año 2000, fue la publicación del libro *Memorias de una galería de arte: Archivo Witcomb, 1896-1971*.

Palabra de artista: textos sobre arte argentino, 1961-1981, recopila una selección y encuadre teórico realizado conjuntamente por Roberto Amigo, Silvia Dolinko y Cristina Rossi. Y se constituye en un aporte fundamental que nos permite reflexionar sobre unos de los períodos más ricos, contradictorios y conflictivos de nuestra historia.

Queremos agradecer especialmente el apoyo en este proyecto al Directorio del Fondo Nacional de las Artes a través de su Presidente, licenciado Héctor W. Valle, sus Directores Andrés Labaké y Jorge Landaburu y su ex Director Tulio de Sagastizabal.

También a todos los artistas, críticos o sus familias que gentilmente cedieron sus derechos para lograr esta edición.

Con *Palabra de artista: textos sobre arte argentino, 1961-1981* esperamos cumplir con unos de los objetivos de nuestra institución brindando al público un importante *corpus* documental para poder entender mejor la dinámica de uno de los períodos clave de nuestra historia artística.

Mauro Herlitzka
Presidente
Fundación Espigas

Nota sobre los criterios de edición

Para la edición de los textos que integran el presente volumen hemos optado por el criterio de realizar la menor intervención posible, manteniendo la escritura y puntuación originales. Sin embargo, en algunos casos se ha actualizado la ortografía de acuerdo a la norma vigente. También se han corregido tanto los errores tipográficos como los nombres propios citados erróneamente en los documentos originales.

Los títulos de libros, revistas, publicaciones periódicas o exposiciones se expresan en itálicas, mientras que los artículos y notas periodísticas se incluyen entre comillas. A los documentos que originalmente no presentan un título les hemos asignado un título general –editorial, declaración, presentación, prólogo, propuesta– expresado entre corchetes.

En las transcripciones de entrevistas periodísticas o notas publicadas en medios gráficos mantuvimos el párrafo introductorio escrito por el periodista o la redacción. También se ha respetado el énfasis de negritas, palabras en mayúsculas, subrayados y/o itálicas de los documentos.

En los casos de textos publicados originalmente en catálogos de exposiciones, incluimos en las referencias a pie de página los datos de la misma: artistas participantes, fecha y lugar de la exposición.

Juan Pablo Renzi
Texto de artista

Tal vez un texto de artista no sea más que un intento de salir discursivamente, dar credibilidad, fundamentar, explicar, la arbitrariedad de su trabajo. Trabajo que es la exaltación extremada de un estado de tensión flotante: la vaguedad permanente, la obsesión de pescar, deglutir y congelar todas las imágenes e ideas fugaces, cualquier relación o dato que resulte descubridor o fundante. Por eso, toda explicación de su procedimiento en otro código no sería, para el productor artístico, más que un ensayo de asirse, como por un cabo, a la realidad.

Un texto de artista es, por lo general, un ejercicio para-científico, un juego doble entre el automatismo poético y la simulación de un texto con fundamentación real. Su valor reside en que la metodología de su escritura es similar y paralela a la del pensamiento que conduce su producción artística, y en que las reflexiones que ese texto puede producir son similares a las reflexiones que pueda provocar su obra artística concreta.

Juan Pablo Renzi[1]

[1] Juan Pablo Renzi. "Texto de artista". *Artinf*, Buenos Aires, n. 24, noviembre-diciembre 1980, p. 7.

Introducción

Roberto Amigo
Silvia Dolinko
Cristina Rossi

Este libro presenta un conjunto de documentos escritos entre 1961 y 1981, organizados a partir de las ideas que muchos artistas sostuvieron respecto de su praxis como creadores, sus reflexiones sobre los lenguajes, técnicas y modalidades de producción, sus preocupaciones por algunas instancias del sistema artístico –tanto en lo que refiere a problemas de circulación y recepción como de articulación institucional- y también a la puesta en crisis de determinados valores, ideas, criterios o modalidades de realización. "Representación, lenguajes y discursos artísticos", "La línea constructiva y sus deconstrucciones", "Obra múltiple", "Salones, Bienales y Premios" y "Crisis" son los cinco ejes que estructuran el recorrido aquí propuesto. Desde luego que, a partir de estos agrupamientos, no intentamos ubicar a los textos en compartimentos estancos sino ofrecer un ordenamiento para una lectura que, sin duda, se enriquecerá en la interrelación.

Por un lado, la revisión de los modos de representación y la experimentación con nuevas formas de la materialidad artística fueron aspectos clave en el período. La continua reflexión sobre los lenguajes, sus mutaciones, quiebres y revisiones formulada en las obras de los artistas también se manifiesta en sus textos a través de explicaciones –o evidencias sutiles– respecto de los distintos enfoques, poéticas y genealogías que coexistieron en esos años. Por otro lado, al explorar las posibilidades de los nuevos materiales y la incorporación de recursos tecnológicos los artistas fueron transformando las poéticas; en este recorrido proponemos un análisis particular de cómo se activaron estos cambios en las obras de cuño constructivo, en las cuales también el espectador fue adquiriendo un rol preponderante. Los nuevos desarrollos dentro de esta línea de trabajo muestran el proceso de "construcción-deconstrucción" de las formas, mientras en sus escritos los artistas no sólo dialogan y discuten con quienes los precedieron, sino que también formulan programas, revisitan legados ancestrales o proponen intercambios con otras disciplinas.

En los años sesenta, tiempos de revisión de los lenguajes, y también de la contemporánea ampliación de la sociedad de consumo, se inició una revalorización y/o incorporación de un conjunto de producciones que englobamos aquí bajo la denominación de obra múltiple. Sus particularidades fueron sostenidas o explicitadas a través de la palabra escrita como vía de inscripción textual para una producción plural que, precisamente, apuntaba a una mayor difusión que el objeto artístico tradicional de ejemplar único.

Dentro del circuito de circulación del arte, los Salones, Bienales y Premios ocupan un lugar privilegiado, no sólo para la difusión consagratoria de las últimas producciones de los artistas sino

también como espacios para instalar los reclamos individuales o grupales. Durante este período algunas iniciativas, tanto públicas como privadas, movilizaron los intercambios internacionales o dieron cabida a la experimentación, mientras otras actuaron como lugares de resistencia a las políticas represivas de los gobiernos militares. Los escritos que circularon en esos espacios testimonian tanto los posicionamientos frente a las discusiones estéticas como la resistencia a la censura y las arbitrariedades del sistema.

En suma, constantemente los artistas reflexionaron críticamente desde su experiencia personal ante el camino trazado por el arte y se interrogaron sobre los procesos artísticos ante el imperativo de una sociedad atravesada por el conflicto. En este sentido, nuestro último segmento implica una puesta en común de las crisis tanto individuales y de los lenguajes artísticos, como las respuestas de los sujetos a esa "sociedad en crisis".

La elección de estos escritos ha seguido un criterio amplio sobre aquello que podemos comprender como "texto de artista": más precisamente, hemos seleccionado *palabras* de artistas. Por ello, en cada uno de los conjuntos –además de reflexiones, propuestas y declaraciones en catálogos, artículos periodísticos o manuscritos– también reunimos diálogos entre colegas o entrevistas en las que se recuperan inquietudes del momento, esbozos de proyectos, celebración de aciertos y, fundamentalmente, la sensación de época.

Los dichos de los artistas tuvieron en las revistas culturales o los medios gráficos especializados un espacio de difusión privilegiado. Las páginas de *Actualidad en el Arte*, *Horizontes*, *Pluma y pincel*, *Artinf* o el suplemento cultural de *La Opinión*, entre otras publicaciones, dieron soporte y difusión no sólo a las imágenes sino también a sus palabras, precisamente, a través de la intervención en debates y encuestas. Junto a estos registros, hemos buscado recuperar algunas declaraciones colectivas que manifestaron el compromiso frente a los conflictos institucionales o tomas de partido en determinadas situaciones político-culturales; es decir, aquellas manifestaciones públicas que señalan posicionamientos grupales o, en algunos casos, asociaciones coyunturales de individuos vinculados por una práctica artística común.

El recorte temporal que proponemos abarca dos décadas delimitadas por episodios que conmovieron al campo artístico. Como es conocido, 1961 es el año que involucra al momento fundacional y fulgurante de la "nueva figuración" y a la provocativa apuesta de *Arte destructivo*. Por su parte, 1981 no sólo señala la emergencia en el nuevo horizonte cultural de un "arte joven" al que en esos años se vinculó con la transvanguardia, sino que también instaura los momentos previos a la crisis terminal de la dictadura militar. Son años políticos, iniciados con sueños de revolución y terminados con una brutal represión. Desde este marco, la idea del discurso político como totalizador fue predominante en los análisis sobre la década del sesenta. La densidad de estos estudios fue sesgando algunos enfoques sobre la etapa siguiente hacia una literatura biográfica que, muchas veces, atendió más a los individuos que a los procesos artísticos, salvo en aquellos aspectos que indagaron en las respuestas frente a la opresión del régimen.

En los últimos años, la década del sesenta ha sido objeto de múltiples estudios pormenorizados y, actualmente, se están multiplicando las indagaciones sobre los años setenta. Al respecto, cabe señalar que en algunos casos específicos se han realizado ediciones a partir, precisamente, de textos de artistas e intelectuales activos en la dinámica trama del campo cultural sesentista, mientras que en otras investigaciones se han realizado transcripciones de numerosas fuentes documentales (textos, cartas, declaraciones y manifiestos).

Respecto de los trabajos de corte monográfico que enfocan casos particulares se pueden señalar, por una parte, las ediciones de escritos o compilaciones que recogen declaraciones, reflexiones teóricas o manifestaciones discursivas de personalidades como Ricardo Carpani, Julio Le Parc, Antonio Berni o Luis Felipe Noé, entre otros, realizadas durante el mismo período que aborda este volumen; es decir, aquellas publicaciones que podríamos considerar en tanto fuentes históricas o testimonios de los años sesenta y setenta. Por otra parte, los escritos o testimonios de artistas editados más recientemente, aportan materiales y amplían las perspectivas sobre los discursos que circularon en aquellos años.

De este modo, se han reproducido en múltiples ocasiones distintos textos de los años sesenta, con un particular énfasis en aquellos de corte político. Sin duda, para una selección de escritos de artistas el discurso político es un material significativo: los artistas "políticos", generalmente, tienen una copiosa producción textual, la palabra es parte de su obra, la declaración y el manifiesto es parte de su *praxis*, la discusión grupal configura el marco de su trabajo. Sin embargo, hemos preferido no publicar documentos ya editados varias veces, asumiendo que si bien sus ausencias pueden afectar a una mirada totalizadora sobre ambas décadas, el lector podrá consultarlos fácilmente a partir de las referencias. Nuestra propuesta tampoco ha intentado privilegiar un marco institucional reconocido como podría haber sido el del Instituto Torcuato Di Tella, sino que ha preferido detenerse en otros circuitos y procesos artísticos un poco menos transitados, pero que entendemos que resultan relevantes para comprender el período. Esto no implica que en la trama del presente volumen no se encuentren las experiencias ditellianas, el arte político y el conceptualismo pero, en lugar de registrarse a través de los textos más conocidos, subyacen en el relato –o en muchos casos se manifiestan de modo explícito– complementando la consulta de otros documentos ya extensamente citados.

Otro presupuesto de este libro es dar cuenta de los artistas en distintos momentos de su vida activa: es decir, no limitarnos a situar a los artistas concretos en la década del cuarenta, ni a los que se iniciaron en los años sesenta hasta el cierre del Di Tella. Interesa plantear aquí cómo ellos fueron pensando su actividad artística, cómo volvieron sus pasos a etapas anteriores, cómo revisaron su estética y sus logros en momentos diferentes de aquél en el que la historiografía los congela, cómo reflexionaron sobre la producción de otros colegas. Es decir, nos interesa registrar cómo actuaron ante nuevas situaciones y estímulos. Nuestro objetivo ha sido entonces construir un relato que, desde luego, sin dejar de lado el eje diacrónico al que obliga la narración histórica, no es el de la sucesión de movimientos sino el de la simultaneidad, reuniendo diferentes voces –individuales o colectivas– que interactuaron en una misma época, recuperando así parte del espesor crítico que diferenció a sus

posturas. Simultaneidad y mutación son las ideas fuerza que motivaron la selección de los documentos; al aplicarlas se ha producido un desplazamiento de las lecturas radicales sobre los años sesenta hacia una mirada sobre el campo artístico como un espacio de encuentro de discursos contrapuestos pero, a la vez, abiertos a un diálogo que permitirá la mutua compañía en tiempos de sobrevivencia.

Es este un libro con textos que exploran el *habitus*, en el sentido que Pierre Bourdieu le otorga al concepto de interiorización subjetiva de las condiciones objetivas y que, eludiendo los manifiestos célebres o ciertas declaraciones resonantes, apuesta a reconocer en estos escritos –algunos ya publicados, pero en su gran mayoría poco conocidos o escasamente revisitados– las inquietudes particulares de la creación visual, las apuestas y selecciones de los individuos, sus vinculaciones y enfrentamientos. En definitiva, su posición ante el sistema artístico entendido como espacio público donde se ponen en juego y se tensionan las elecciones privadas.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

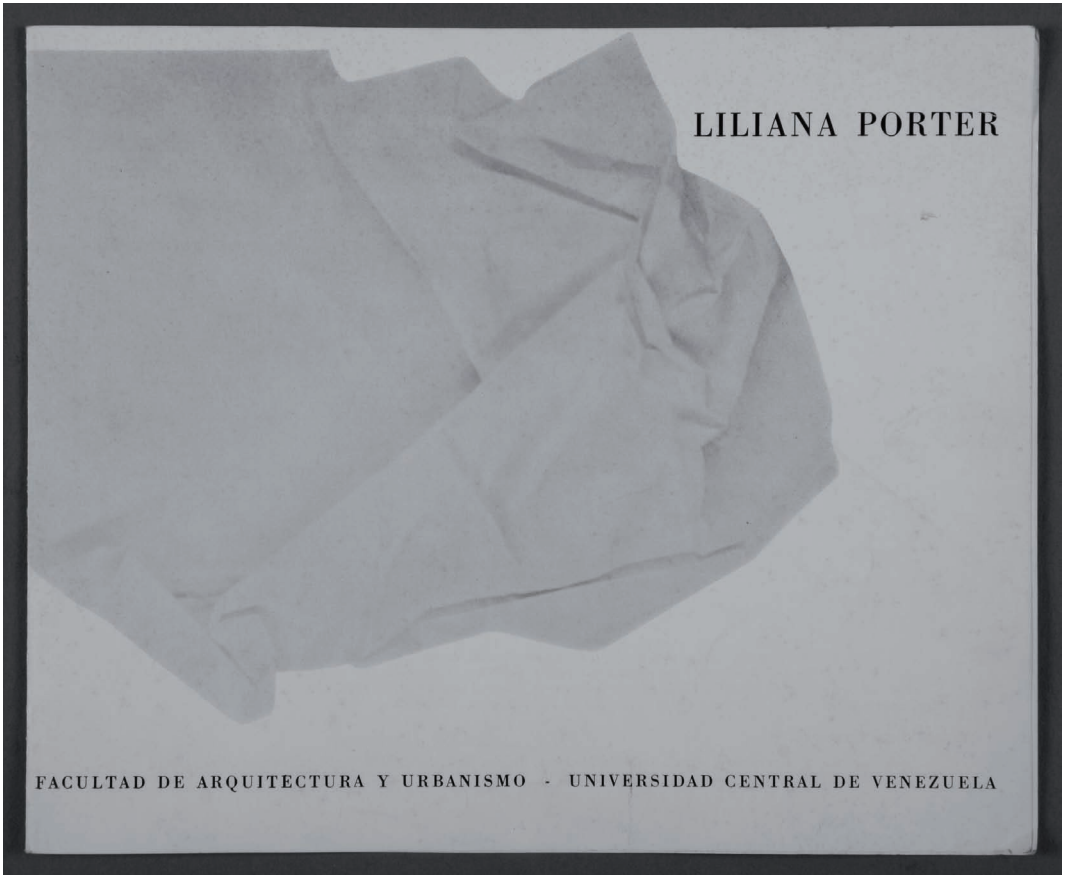
Entre los trabajos que incluyen un nutrido conjunto de fuentes documentales del período se pueden señalar: Graciela Sacco, Andrea Sueldo y Silvia Andino. *Tucumán Arde*. Rosario, Sacco-Sueldo, 1987; Patricia Rizzo. *Instituto Di Tella. Experiencias '68*. Buenos Aires, Proa, 1998; Ana Longoni y Mariano Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán Arde": vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, 2000; Alberto Giudici (comp.). *Arte y política en los '60*. Buenos Aires, Salas Nacionales de Exposición-Palais de Glace, 2002; *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Buenos Aires, Fundación Espigas-Fundación Proa, The Museum of Modern Art, New York, 2007. Planteando un espectro temporal más amplio se encuentra la compilación de Rafael Cippolini. *Manifiestos argentinos: políticas de lo visual*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.

Entre las fuentes y testimonios editados en los años sesenta y setenta se encuentran Ricardo Carpani. *Arte y revolución en América Latina*. Buenos Aires, Coyoacán, 1961 y *La política del arte*. Buenos Aires, Coyoacán, 1962; Luis Felipe Noé. *Antiestética*. Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1965; Marta Dujovne y Marta Gil Solá (eds.). *Julio Le Parc*. Entrevista grabada, documentación y textos reunidos por Marta Dujovne y Marta Gil Solá, Buenos Aires, Editorial Estuario, 1967; Oscar Masotta. *Happenings* con hechos y textos de Marta Minujín, Alicia Páez, Roberto Jacoby, Eliseo Verón, Eduardo Costa, Madela Ezcurra, Raúl Escari, Octavio Páez. Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1967; Américo A. Balán. *Digo, me contradigo y digo: reflexiones sobre los artistas y su arte*. Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1972; Tomás Maldonado. *Vanguardia y racionalidad: artículos, folletos de las pruebas. 1946-1974*. Turín, Einaudi, 1974; José Viñals. *Berni palabra e imagen*. Buenos Aires, Imagen Galería de Arte, 1976; Julio Le Parc. *Julio Le Parc: experiencias 1959-1977*. Madrid, Patronato de Museos, 1978; César Bandin Ron. *Plástica argentina: reportaje a los años 70*. Buenos Aires, Corregidor, 1978; Libero Badii. *Arte siniestro*. Buenos Aires, Emecé, 1979; *El grupo informalista argentino*. Buenos Aires, Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires, 1978.

Finalmente, una revisión inicial de los textos y declaraciones de artistas editados en los últimos años incluye, entre otros, a Gyula Kosice. *Teoría sobre el arte y otros escritos*. Buenos Aires, Eudeba, 1986; Aldo Paparella. *Cosas y otros escritos*. Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1987; Libero Badii. *Memorias*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1987; Claudio Girola. *Sin/con cálculo: grafías en la distracción, en la escultura -o- De una trayectoria americana en la escultura moderna: escritos, obras y dibujos de Claudio Girola*. Valparaíso: Impr. Universidad Católica, ©, ed. Eduardo Castillo Errázuriz, 1987; Mari Carmen Ramírez. "Entre espejos, sombras

y viajeros: Liliana Porter y la poética del grabado". En: *Liliana Porter: obras gráficas 1964-1990, IX Bie-nal de San Juan. Exposición homenaje*. San Juan de Puerto Rico, 1991; Lea Lublin. *Présent suspendu*. Paris, Hôtel des Arts, 1991; Libero Badii. *Obra pictórica*. Buenos Aires, Emecé, 1991; Guillermo Fantoni y Emilio Ghilioni. *Tres visiones sobre el arte crítico de los años 60: conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*. Rosario, Escuela Editora, 1994; Alfredo Hlito. *Escritos sobre arte* (seleccionados por Sonia Henríquez Ureña de Hlito). Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995; Guillermo Fantoni. *Una mirada sobre el arte y la política: conversaciones con Juan Grela*. Rosario, Homo Sapiens Ediciones, 1997; Lino Braxe y Xavier Seoane (comps.). *Luis Seoane, textos sobre arte*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1997; Andrea Giunta. "Historia oral e historia del arte: el caso de Arte Destructivo". *Estudios e Investigaciones*, n. 7, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, 1997, p. 77-96; Guillermo Fantoni. *Arte, vanguardia y política en los años '60: conversaciones con Juan Pablo Renzi*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1998; Marcelo E. Pacheco (ed.). *Berni: escritos y papeles privados*. Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999; Juan N. Melé. *La vanguardia del '40: memorias de un artista concreto*. Buenos Aires, Ediciones Cinco, 1999; Néstor Kohan (comp.). *La Rosa Blindada, una pasión de los '60*. Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1999 [con textos de Carlos Gorriarena y otros]; Ana Longoni (ed.). "Dossier Ricardo Carreira". *Ramona,* Buenos Aires, n. 8, diciembre de 2000; Luis Felipe Noé y Horacio Zabala. *El arte en cuestión: conversaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000; Jorge B. Rivera. *Kosice: madigrafías y otros textos*. Buenos Aires, Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano, 2001; Raúl Lozza. *Un trozo de historia en toda una vida: veinte cartas del pintor Raúl Lozza al escritor León Benarós*. Buenos Aires, Albino, 2001; Carlos Barbarito. *Diálogos con Aizenberg*. Buenos Aires, Fundación Federico Klemm, 2001; Margarita Paksa. *Proyectos sobre el discurso de mí*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003; Ana Tiscornia. "Un conejo que se escapa: entrevista a Liliana Porter". En: *Liliana Porter. Fotografía y ficción*. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta-Malba, 2003; *Federico Manuel Peralta Ramos: retrospectiva*, MAMba, Buenos Aires, 2003; AA.VV. *Carlos Alonso, (auto) biografía en imágenes*. Buenos Aires RO ediciones, 2003; *Grippo: una retrospectiva, obras 1971-2001*. Buenos Aires, Malba, 2004; *León Ferrari: retrospectiva*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y Centro Cultural Recoleta, 2004; León Ferrari. *Prosa política*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005; Diana B. Wechsler y María Teresa Constantin. *Gorriarena: la pintura, un espacio vital*. Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2005; Alfredo Hlito. *Dejen en paz a la Gioconda*. Buenos Aires, Ediciones del Infinito, 2007; César Paternosto. *Paternosto*. España, T. F. Editores, 2007; Fernando Davis (ed.). "Dossier Vigo". *Ramona,* Buenos Aires, n. 76, noviembre de 2007; Victoria Noorthoorn. "Cinco tardes con Ricardo Garabito". En: Marcelo Pacheco, *Garabito*, Buenos Aires, El Ateneo, 2007; Luis Felipe Noé. *Noescrito: sobre eso que se llama arte*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007; *Oscar Bony. El Mago. Obras 1965-2001*. Buenos Aires, Malba, Fundación Costantini, 2007; *Marie Orensanz*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 2007.

Representación, lenguajes y discursos artísticos



Liliana Porter, Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1969. Catálogo de exposición.

Representación, lenguajes y discursos artísticos

La sucesión de exposiciones que se llevaron a cabo en Buenos Aires a lo largo de 1961 señalaba el estado de efervescencia y renovación que, vertiginosamente, cobraba protagonismo en el seno de la plástica local. La cartelera porteña desplegaba una oferta que conjugaba la revisión de los discursos artísticos con nuevos lenguajes y materiales como componentes expresivos. Una significativa coexistencia de propuestas que tendría continuidad en los años siguientes: ya no se trataría, por ejemplo, de la antigua y acotada tensión entre figurativos y abstractos, sino una apertura a distintas vías para las revisiones y rupturas en la representación y los lenguajes artísticos.

En este sentido, en las principales galerías de arte porteñas se presenció una convivencia entre informalismo, abstracción lírica, modalidades de la figuración, revisiones concretas, las obras de artistas consagrados junto a la de aquellos que en esos momentos –o en poco tiempo más– devendrían en sinónimo de "arte de los sesenta". Entre las exposiciones individuales se presentaron las de Rubén Santantonín y su "hoy a mis mirones", Marta Minujín, Jorge de la Vega, Nicolás García Uriburu, Rogelio Polesello, Martín Blaszko, Luis F. Benedit, Silvia Torrás en Lirolay; Rómulo Macció y Federico Manuel Peralta Ramos en Rubbers; Osvaldo Borda y Rodolfo Krasno en Plástica; Antonio Seguí en Witcomb; las esculturas de León Ferrari y pinturas de Rubén Naranjo en Van Riel; Nicolás Rubió en Peuser; Lea Lublin en El Pórtico; Liliana Porter en Galatea; Josefina Miguens [Robirosa], Sarah Grilo, Mario Pucciarelli, Clorindo Testa, Luis Seoane, Luis Felipe Noé en Bonino; Kenneth Kemble, Luis Gowland Moreno y Alberto Greco en Pizarro. Entre algunas de las exposiciones colectivas, se pueden señalar las del Grupo 20 Pintores y Escultores[1] en Riobóo, el Premio Dinamix de pintura argentina en Nueva Galería de Arte[2] además del homenaje a *Los primeros quince años de arte madí* en el Museo de Arte Moderno. En este heterogéneo y dinámico panorama, también se realizó *Otra figuración*[3] y la experiencia colectiva de *Arte Destructivo*,[4] exposiciones que resultan indisociables del período experimental que se inició a principios de los años sesenta.

En medio de este mapa de la nueva plástica argentina, Antonio Berni realizaba una exposición en la que presentaba públicamente a Juanito Laguna.[5] Los hechos siguientes son bien conocidos: a

[1] Integrado en esa ocasión por Julián Althabe, Libero Badii, Julio Barragán, Luis Barragán, Luis Oreste Balduzzi, Oscar Capristo, Luis Centurión, Vicente Forte, Florencio Garavaglia, Naum Goijman, Fernando Iralagoitía, Naum Knop, Juan Carlos Labourdette, Febo Martí, Primaldo Mónaco, Rodolfo Morelli, Ideal Sánchez, Bruno Venier y Josefina Zamudio.

[2] Con la participación de Roberto Aizenberg, Juan A. Ballester Peña, Juan Batlle Planas, Carlos Cañas, Juan Del Prete, José Antonio Fernández Muro, Vicente Forte, Leónidas Gambartes, Alberto Greco, Ezequiel Linares, Juan Manuel Moraña, Luis Felipe Noé, Rogelio Polesello, Leopoldo Presas y Luis Seoane.

[3] *Otra Figuración: Deira, Muchnik, Macció, Makarius, Noé, De la Vega*, Buenos Aires, Galería Peuser, 23 de agosto al 6 de septiembre 1961.

[4] *Arte Destructivo: Barilari, Kemble, López Anaya, Roiger, Seguí, Torras, Wells*, Buenos Aires, Galería Lirolay, 20 al 30 de noviembre 1961.

[5] *Berni en el tema de Juanito Laguna*. Buenos Aires, Witcomb, 6 al 18 de noviembre de 1961. Exposición auspiciada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, dirigido por Rafael Squirru.

partir del giro dado a su obra figurativa con la incorporación de materiales de desecho –también empleados en esos tiempos por los informalistas–,[6] Berni reposicionaba su lugar en el campo artístico y su trayectoria cobraba renovados bríos. Con un conjunto de pinturas-collage y xilocollage de esta serie, en junio de 1962 recibía un premio en la Bienal de Venecia que lo proyectaba a un desatacado nivel de visibilidad internacional. [7]

Consagrado en el foro veneciano y también en el aún central escenario parisino, Berni conversaba con Michel Ragon sobre el lugar de su "nouvelle figuration", comentándole también que estaba iniciando otra serie de obras. Su Ramona Montiel comenzaba a tomar cuerpo en una entrevista que –con el paso del tiempo y las sucesivas notas sobre el artista y su personaje– cobraría visos de relato legendario o mito de origen francés. En sus primeros momentos, Ramona usaría vestidos del *marché aux Puces* de París, pero luego también piezas de *meccano*, fichas metálicas y otros elementos de la moderna sociedad de consumo que fueron conformando a lo largo de esa década las pinturas, instalaciones y, especialmente, los xilocollage-relieve del personaje de la prostituta y de sus amigos del *establishment* local.

La revisión de los modos de la figuración fue una de las líneas que se iniciaron a principios de los sesenta, y que tuvo una destacada proyección a lo largo de los años aquí abordados. Muchos de los documentos reproducidos en este capítulo señalan los distintos enfoques, sentidos y genealogías que se pusieron en juego en torno a la definición de la figuración plástica, delineando un arco que se extiende entre la "nueva figuración" y las imágenes que hacia 1981 se tornaban próximas a las vertientes asociadas en esos momentos con las propuestas "transvanguardistas", pasando por los realismos de los años setenta. A la vez, el eje de este punto no se restringe a estas líneas de la representación visual sino que despliega lecturas simultáneas sobre otras corrientes vinculadas con la experimentación de lenguajes.

Así, hacia mitad de los años sesenta se realizó un balance de las exploraciones y las posibles proyecciones del "arte actual". La revisión polifónica sostenida en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires respecto de la *Nueva actitud de los artistas* –llevada a cabo pocos días después del cierre de la muestra antológica de Antonio Berni en el Di Tella– señalaba los aportes novedosos de *La Menesunda* y la exposición *Noé y experiencias colectivas*, y ponía sobre la mesa de discusión temas centrales a las búsquedas de la vanguardia sesentista. Se aludía así a la participación activa del espectador en tanto elemento central y necesario en las nuevas experiencias, o a las formas inéditas que –negando la tradición de la plástica occidental y su concepto de "cuadro" o "escultura"– venían a incorporar lenguajes, actitudes y programas estéticos, como el *happening* y los alcances del pop puestos en debate en esa ocasión. Se pueden percibir algunos ecos de la "estética de la destrucción" cuando Kenneth Kemble, Marta Minujín, Ernesto Deira o Pablo Suárez, entre otros, señalaban sus

[6] Sobre las relaciones sincrónicas de Antonio Berni con otros artistas, cf. Adriana Lauría (cur.), *Antonio Berni y sus contemporáneos: correlatos*, Buenos Aires, Malba-Fundación Costantini, 2005.

[7] Cf. *Antonio Berni: a 40 años del Premio de la XXXI Bienal de Venecia 1962-2002*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2002.

respectivos posicionamientos frente al "descentramiento del paradigma modernista"[8] o, en términos de Noé, la crisis "del arte individual, del artista solo y del rapto inspirador".

Los artistas entendían que ese era un momento "virgen", una tabula rasa en la cual las posibilidades para las situaciones de comunicación, las experiencias grupales y los caminos creativos parecían inagotables. En este sentido, también se inscribía la propuesta colectiva de Kemble, Grippo, Renart y Barilari en torno al "proceso de creación" ampliado como "expresión contemporánea", un proceso que retomaría Renart, una década después, proponiendo la vía de la "creatividad integral como sinónimo de libertad.

Se apuntaba a una ampliación de la experimentación en los discursos y las poéticas, un enfoque que, desde mediados de los años sesenta, redobló la apuesta con las experiencias conceptuales y el uso de los medios masivos de comunicación como nuevos soportes.[9] Las distintas vías abiertas por el "conceptualismo global"[10] desarrollado en esos años también involucraron a disciplinas como la gráfica; así, Liliana Porter –en el marco de la experiencia del New York Graphic Workshop junto a Luis Camnitzer y José Guillermo Castillo– apuntaba a una revisión de la imagen impresa indagando, tanto desde la praxis como desde la reflexión escrita, sobre el correlato entre idea, representación y realidad. Un planteo que la artista llevaría a uno de sus puntos más sutiles en su instalación en el Instituto Di Tella en 1969, en el marco de las *Experiencias* en las que también participaba, entre otros artistas, Lea Lublin con *Terranautas*.[11] Esta propuesta –junto a *Índice de imagen y Fluvio Subtunal*– fue incluida originalmente por Lublin en *Proceso a la imagen*, en donde apuntaba a un descentramiento de la representación estática y de la percepción tradicional en pos de su apertura pluridimensional; la artista revisitaba allí la ecuación vanguardista *vida/lenguaje=arte* como fórmula para un "desciframiento activo" de los elementos que constituyen estructuras del lenguaje, esperando desencadenar a partir de la obra la reflexión del espectador-actor.

Corrían los tiempos posteriores a mayo de 1969, cuando desde la portada de *Primera Plana* se pusiera en imagen la idea de "la muerte de la pintura". Un *slogan* –tal como lo describió Luis Felipe Noé algunos años después–[12] que aludía a que las artes visuales, luego de las sucesivas aperturas y rupturas desde mediados de los años sesenta, no podrían seguir reeditándose tal como se las había entendido canónicamente. En verdad, las artes visuales ya no sólo eran visuales, sino que el énfasis en las acciones e ideas tenían un rol central en tanto materia de indagación experimental. Eran mo-

[8] Cf. Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001, cap. 5.

[9] María José Herrera. "En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina en la década del 60". En: *Arte argentino del siglo XX. Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas*. Buenos Aires, FIAAR, 1997; Ana Longoni y Mariano Mestman. "'Después del pop, nosotros desmaterializamos': Oscar Masotta, los happenings y el arte de los medios en los inicios del conceptualismo". En: *Escritos de vanguardia… op. cit*.

[10] Luis Camnitzer, Jane Farver and Rachel Weiss (ed.). *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York, Queens Museum of Art, 1999.

[11] Cabe señalar que Edgardo A. Vigo reseñó estas *Experiencias* en "Exp.69-1/Di Tella", un texto que también se reproduce en este volumen.

[12] Luis Felipe Noé. "La crisis de la pintura al fin de la década del 60". Texto mecanografiado, 15 páginas, ca. 1980, p. 1. Archivo Luis F. Noé. Carpeta 3: 1978-1989. Fundación Espigas. Reproducido en *Noescritos, op. cit*.

mentos de incertidumbre en materia política e institucional, y el cierre del Instituto Di Tella en 1970 parecía poner en acto la idea de una de las puertas que se clausuraban a la experimentación artística. Casi paralelamente, se activaba el proyecto del Centro de Arte y Comunicación (CAYC).

Durante los primeros años de esta institución tuvieron lugar otra serie de experiencias de artistas conceptuales, muchas veces vinculadas a la denuncia de las políticas represivas del momento. En este sentido, *Arte de Sistemas II. CAYC al aire libre* en la plaza Roberto Artl de Buenos Aires, en 1972, resulta un conocido un punto de referencia.[13] Allí, por ejemplo, Horacio Zabala presentaba *300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública*, Víctor Grippo su *Horno de pan* y Juan Carlos Romero sostenía su planteo para *El juego lúgubre*, donde proponía que a partir de la participación del espectador se podía suscitar una "violencia aplicada" como forma de reducir la "violencia represora". Una tematización que, con su instalación gráfica de abril de 1973, el artista también llegaría a ampliar a través del propio espacio físico del CAYC.

En esos años, cuando la violencia se expandía en el escenario social como hecho cotidiano, la cuestión de la "muerte de la pintura" retornaba en la reflexión de algunos artistas –en algunos casos, implícitamente– como indagación sobre los alcances y efectos de aquello que se entendió como un momento de quiebre de paradigmas y de replanteos sobre la praxis. Coexistentes con las experiencias iniciales del Grupo de los Trece,[14] o las propuestas conceptuales particulares de Carlos Ginzburg y Horacio Zabala, las pinturas de la "serie de la carne" de Carlos Alonso comenzaban a desplegar su iconografía de reses y carniceros. En 1974, un clima opresivo trasunta en las palabras de Alonso cuando evoca la tristeza o el dolor como estímulo para la creación, en un momento de incertidumbres y crisis personal y social. Mientras Alonso discurre sobre el artista "como síntoma de su sociedad", remite a Lino Enea Spilimbergo como figura-faro para su propia mirada de artista[15].

La revisión de la tradición, la impronta del maestro y el recurso de la pintura como antídoto ante la muerte no sólo aparecía en el discurso de Alonso sino que conformó una marca de época también visible en las obras de otros colegas cuando, en el marco de la dictadura militar, muchos artistas se replegaron tanto en las formas de la sociabilidad como en los modos de representación de la tradición pictórica, escultórica y gráfica.[16] Particularmente, la revisión de Juan Pablo Renzi de maestros rosarinos como Schiavoni, o la de Pablo Suárez respecto de Molina Campos, no sólo se inscribió en sus pinturas sino que también se expresó en términos gráficos en la selección visual realizada para el número 24 de *Artinf* y su *dossier* sobre los realismos que habían cobrado centralidad en la plástica nacional. La obra pictórica de Renzi, Suárez, Carlos Gorriarena y Héctor Giuffré –cuyas reflexiones

[13] Sobre *Sistemas II. CAYC al aire libre* cf. Ana Longoni y Mariano Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino.* Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 2000, p. 216-217.

[14] Constituido en 1971 e integrado inicialmente por Jacques Bedel, Luis F. Benedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Jorge Glusberg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Lucas Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich y Horacio Zabala.

[15] Sobre esta relación, cf. Alberto Giudici. "Todo Lino, el dolor de la creación". En: *Carlos Alonso, (auto)biografía en imágenes*, Buenos Aires, RO ediciones, 2003.

[16] Andrea Giunta. "Pintura en los '70: inventario y realidad". En: *Arte y poder, V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes.* Buenos Aires, CAIA, 1993, p. 215-224.

Carlos Guinzburg, *Vivienda otoñal y otras*. En: *Arte de Sistemas*, Buenos Aires, CAYC- Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, julio de 1971.

reprodujo la revista–, junto a la de Jorge Álvaro, Mildred Burton, Alicia Carletti, Américo Castilla, Diana Dowek, Fermín Eguía, Ricardo Garabito, Ernesto Pesce, Hugo Sbernini, Antonio Seguí, entre otros, indagaba en distintas variables de la representación figurativa a partir de un conjunto de sugestivas naturalezas muertas, "inventarios" de objetos, personajes –muchas veces siniestros o pesadillescos– que denotaban un universo de lo íntimo, lo oscuro o lo marginal. Objetos y figuras humanas inquietantes que podían ser interpretadas como formas de alusión sobre el estado de las cosas.[17]

[17] Cf. María Teresa Constantin. *Cuerpo y materia: arte argentino entre 1976 y 1985*. Buenos Aires, Fundación Osde, 2006.

Artinf n. 24, "Realismos", portada. Diseño gráfico de Carlos Gallardo, sobre obra de Dietmar Ullrich, *Los Observadores*.

El tema del cuerpo también fue protagónico en la obra escultórica de Norberto Gómez y Juan Carlos Distéfano.[18] Mientras que sus representaciones de figuras convulsionadas o vísceras remitían, como opinaba Guillermo Roux en el caso de Distéfano, a "realidades profundas", a una "anatomía palpitante" que alude a un dolor consumido, la palabra impresa de estos artistas situaba a su propia producción como una obra abierta que apuntaba a "un conocimiento del mundo", apelación que sustituía la imposible referencia explícita sobre la violencia de la realidad nacional. Tanto en sus obras que materializaban la pesadilla con resinas poliéster como en sus palabras, apuntaban a sostener una visión del mundo como actitud moral: la estética como ética en el arte –como sostenía Gómez en 1980– vincula ambas producciones.

También en ese mismo año, casi paralelamente al mencionado debate sobre el realismo, en *Artinf* se comenzó a dar lugar a imágenes y palabras de otros actores que paulatinamente iban apareciendo en el escenario del arte argentino, como Carlos Bissolino, Juan José Cambre, Nora Iniesta, Alfredo Prior, Raúl Rodríguez o Armando Rearte. Frente a los límpidos trazos pictóricos de los artistas realistas, los jóvenes pintores apelaban al gesto subjetivo como vía de diferenciación generacional, en diálogo con los debates que comenzaban a desplegarse en el ámbito internacional en torno a la polémica noción de transvanguardia.

[18] También podemos incluir aquí la producción de Alberto Heredia. Sobre las esculturas de estos tres artistas, cf. Mariana Marchesi. "Cuerpos des-hechos: destrucción y reconstrucción del cuerpo en la plástica argentina de los años '70". En: *Estéticas del des(h)echo*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (en prensa).

A mediados de 1981, poco antes de su muerte, Antonio Berni publicaba "La extrema vanguardia";[19] por esos tiempos, la llamada "vuelta a la pintura-pintura" no sólo se había producido en el seno de las nuevas generaciones de artistas, sino que también el antiguo neorrealista que a principios de los sesenta se consagrara internacionalmente con los *collages* de materiales de desecho, culminaba su trayectoria de más de seis décadas con una serie de pinturas de crucifixiones y figuras religiosas trasladadas al opresivo contexto local. En ese mismo número de *Artinf* –más precisamente, en las dos páginas sucesivas a la nota del viejo maestro– Rafael Bueno, Paula Ocampo, Guillermo Kuitca, Susana Rodríguez y Alejandro Santamarina meditaban sobre *arte joven*.[20] En el más literal de los sentidos, en esa edición de la revista el lector podía activar una "vuelta de página" similar a aquella que –en términos visuales y simbólicos en el terreno artístico, pero también en materia política– comenzaba a vislumbrarse respecto de los discursos de los años pasados.

Silvia Dolinko

Marta Minujín, Nicolás García Uriburu, Jorge Roiger, Jorge de la Vega y otros, en la Galería Bonino, Buenos Aires. Archivo Bonino, Fototeca Fundación Espigas.

[19] Antonio Berni. "La extrema vanguardia". *Artinf*, Buenos Aires, a. 5, n. 26-27, junio-julio de 1981, p. 19. Reproducido en Marcelo E. Pacheco (ed.). *Berni: escritos y papeles privados. op. cit.*, p. 134-136.

[20] Sobre los "jóvenes artistas" a principios de los años ochenta, cf. Viviana Usubiaga. *Imágenes inestables: problemas de representación, interpretación y circulación de las artes plásticas de Buenos Aires en el proceso de redemocratización (1981-1989)*. Tesis de doctorado, FFyL-UBA, marzo de 2008.

Antonio Berni. Entrevista de Michel Ragon. Grand Prix de Gravure à Venise: Antonio Berni peint en 20 tableaux le roman feuilleton de son nouveau personnage: Ramona Montiel[1]

L'une des révélations de la Biennale de Venise était l'Argentin Antonio Berni, que nous retrouvons aujourd'hui parmi les vedettes de l'Exposition d'Art Latino-Américain au Musée Municipal d'Art Moderne.

Né en Argentine en 1905, Antonio Berni est un familier de Paris. Il y est d'abord venu à vingt et un ans y achever ses études, puis a fréquenté l'académie d'André Lhote en 1926. De 1925 à 1930, il a travaillé à Paris où il s'est lié d'amitié avec Fernand Léger. Son art a subi trois étapes et les deux précédentes expliquent parfaitement sa démarche actuelle. Surréaliste de 1929 à 1933 (c'est d'ailleurs lui qui a fait la première exposition surréaliste à Buenos Aires) il a été et ensuite pendant vingt ans, le Portinari argentin, voulant donner une peinture réaliste nationale á son pays.

En 1956, son réalisme suggestif l'avait conduit à une peinture très empâtée, mais qui ne le satisfaisait pas pour rendre l'ambiance sordide des bidonvilles où deux cent mille personnes vivent autour de Buenos Aires. C'est alors qu'i eut l'idée d'utiliser les matériaux que l'on trouve dans ces bidonvilles, les oripeaux de ses personnages, les vieilles ferrailles laissées à la traîne sur les terrains vagues, les affiches en lambeaux sur les palissades, etc. Il n'utilisera désormais plus que ces matériaux «populistes» pour sa peinture également populiste, abandonnant les couleurs toutes préparées des marchands. Avec cette forme de peinture, Antonio Berni abordait aux rivages d'une «nouvelle figuration». Autre singularité de cette peinture: celle-ci forme le cycle de la vie d'un personnage qu'il nomme Juanito Laguna.

– Antonio Berni, le jury de la Biennale de Venise vous a attribué l'une de ses plus hautes récompenses, puisque vous avez obtenu le Grand Prix de Gravure, vous mettant ainsi en vedette près de Giacometti et Manessier. Etes-vous venu en Europe à l'occasion de cette Biennale?

– La Biennale de Venise m'a beaucoup apporté. On m'a bien accueilli. Je crois que ma peinture a été une surprise pour beaucoup de gens. Mais je suis venu en Europe pour vivre à Paris.

– Pourquoi Paris?

– C'est ma seconde capitale. J'y suis venu cinq fois depuis la guerre. Nous ne pouvons pas nous dégager de Paris. C'est la capitale artistique du monde.

– Vous ne pensez pas que New York risque de prendre la relève de Paris?

– Je vais aussi à New York parfois. Mais New York ne me donne pas un aussi grand panorama artistique que Paris. C'est une ville qui conserve encore un caractère local. Ma «caserne» est à Paris. Dans l'avenir, j'espère y vivre la moitié du temps.

[1] Antonio Berni. Entrevista de Michel Ragon. "Gran Prix de Gravure a Venise: Antonio Berni peint en 20 tableaux le roman feuilleton de son nouveau personnage: Ramona Montiel." *Arts*, Paris, 18 de septiembre de 1962.

– Que faites-vous à Paris?
– Je travaille à un nouveau personnage auquel j'avais déjà pensée en Argentine: Ramona Montiel. C'est un personnage féminin et il n'y a qu'au marché aux Puces de Paris que je pouvais trouver les matériaux pour le construire. J'ai déjà acheté une robe, sans doute portée autrefois aux Folies-Bergère, avec des paillettes aux couleurs vives. Je m'en sers pour donner l'ambiance de la vie de ma grande cocotte à son apothéose. Je lui ai aussi fait des bijoux avec des morceaux de lustre. Tous ces matériaux, nécessaires pour mon nouveau personnage, que l'on peut se procurer chez les brocanteurs parisiens, auraient été difficiles à trouver à Buenos Aires.

– Qu'est-ce qui vous a frappé, à Paris?
– Les expositions de Picasso et de Miró.

– Avez-vous trouvé Paris changé depuis votre dernier voyage?
–Oui, Paris se renouvelle. Il est plus gai. Les gens sont mieux habillés. Ils mangent mieux. Ils paraissent plus heureux. Et puis, Paris devient blanc. Je ne suis peut-être pas très d'accord avec ces ravalements, mais c'est intéressant de voir que l'on soigne les monuments. Enfin, il y a la folie des autos.

– Quelle répercussion l'Exposition Latino – Américaine aura-t-elle en Amérique latine?
– Toute l'Amérique latine sera sensible au rapprochement qu'elle indique avec la France. L'Amérique latine se sent très latine, plus proche des Français, des Italiens et des Espagnols que de toute autre nation.

– Que pensez-vous de la «nouvelle figuration» dont vous êtes, avec Dubuffet, Bacon et de plus jeunes artistes comme Baj en Italie ou Lebenstein en Pologne, l'un des meilleurs représentants?
– C'est une notion qui n'est pas encore claire. Mais je crois beaucoup dans certains jeunes peintres audacieux qui travaillent dans cette voie. Nous avons la volonté de dire autre chose. On ne sait pas exactement ce que l'on veut, mais on sait ce que l'on ne veut pas.

– Et qu'est-ce que vous ne voulez pas?
– Répéter les choses déjà dites: l'art abstrait géométrique, l'informel, le réalisme.

– Combien de temps restez-vous à Paris?
– Trois ou quatre mois. Je voudrais pouvoir y exposer les aventures de Ramona Montiel.

Nueva actitud de los artistas (Mesa redonda)[2]

Deira: *"Provocar situaciones de indeterminación y lograr una inquietud en el espectador que de alguna manera lo haga participar en el proceso".*
Durante: *"Investigar con todos los materiales; producir nuevos instrumentos que puedan ser 'manejados' por el espectador volcando en ellos sus posibilidades de recreación".*
Kemble: *"Sorprenderme e inquietar a los demás, sacándolos de su curso normal de todos los días".*
Méndez Casariego: *"Estar en una continua situación de reacción contra imposiciones teóricas sistemáticas".*
Minujín: *"Hacer vivir a la gente mi experiencia".*
Noé: *"Asumir y reflejar el caos".*
Suárez: *"Crear nuevos valores aproximándome a lo real en forma directa y no metafórica".*

Aclaración sobre obras que se mencionan en el diálogo

"La Menesunda"

Experiencia conjunta realizada por Marta Minujín, Rubén Santantonín, Pablo Suárez, Leopoldo Maler, Floreal Amor, David Lamelas y Rodolfo Prayón. Consistió en una sucesión de ambientes a los cuales entraba el público recibiendo en cada uno de ellos sensaciones visuales, táctiles, auditivas y sonoras inesperadas.

Se inauguró en el Instituto Torcuato Di Tella el 26 de mayo de 1965 y fue visitada por más de treinta mil personas.

"Noé y Experiencias Colectivas"

Con este nombre se inauguró el 22 de junio de 1965 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires una exposición que comprendió tres sectores: el primero con obras de Luis F. Noé agrupadas en forma caótica; el segundo con cinco obras realizadas por Noé y cinco colegas: Ernesto Deira, Luis A. Wells, Fernando Maza, Roberto Aizenberg y Jorge de la Vega; el tercero con otro conjunto caótico formado con obras de Luis F. Noé, Fernando Maza, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Pablo Suárez, Roberto Enrique Jacoby, [Ricardo] Carreira, Miguel Dávila, Nelson Blanco, Méndez Casariego y Estela Newbery.

Artefactos de Armando Durante

Son cajas provistas de un mecanismo que pone colores en movimiento proyectándolos sobre una pantalla de vidrio.

a) Exposición de cada artista invitado

Ernesto Deira – Me he referido en más de una oportunidad a lo que considero el cierre,

[2] *Nueva actitud de los artistas (Mesa redonda).* Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, julio de 1965. Organizada por la dirección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, la mesa redonda se realizó en una de las salas del museo, Corrientes 1530, noveno piso, el viernes 16 de julio de 1965. Fueron invitados a hablar los siguientes artistas: Ernesto Deira, Armando Durante, Kenneth Kemble, Florencio Méndez Casariego, Marta Minujín, Luis Felipe Noé y Pablo Suárez. Fue coordinador del diálogo el director del museo, Hugo Parpagnoli. La reunión se desarrolló en tres etapas: a) cada uno de los artistas invitados expuso en un tiempo máximo de cinco minutos su punto de vista; b) diálogo entre los artistas invitados únicamente; c) diálogo con el público. La reunión comenzó a las 19 y 15 y terminó a las 21 y 20.

el final de todo un sistema de formas utilizado por occidente como valiosas para su desarrollo o para su supervivencia. Creo que al comenzar a trabajar en pintura me manejé durante mucho tiempo con aquellas últimas formas occidentales que sentí intuitivamente más próximas a lo que todavía no podía definir como búsqueda y probablemente no pueda definir hoy en términos precisos. Creo haberme referido en obras bastante viejas, hace seis o siete años, a oposiciones o indeterminaciones que no permitiesen al espectador estar convencido que elegía el único partido posible frente a la obra.
Creo que una de las características del occidente por lo menos oficialista, llamémoslo así, en materia plástica ha sido imponer una determinada y única posibilidad de visión. Creo también que la obra, el circuito de la obra, se cierra cuando el espectador está frente a ella. En consecuencia, pienso que el espectador es un elemento activo, un elemento necesario para la obra. Este cierre, este contacto se produce en todos los casos. Pero creo que en este momento el artista que está buscando la posibilidad, simplemente la posibilidad, de nuevos sistemas de comunicación o de nuevas claves dentro de los sistemas de comunicación posibles al hombre o la exploración de vías de comunicación distintas a las transitadas como únicas y mejores hasta hoy, siente la necesidad (por lo menos la siento yo particularmente) de tender a lograr una inquietud en el espectador que de alguna manera lo haga participar activamente del proceso. En mi caso particular he tratado de alguna manera, siento que trato y no es un a priori frente a la obra, de provocar eso que alguna vez me ha sido criticado: situaciones de indeterminación. Es decir, concretamente no se puede decir: una forma única en que se da la obra. De allí, siempre en el terreno individual, una primera aproximación al por qué de dibujos que no definen una imagen única, o de cuadros donde no se define esta imagen única.
Pienso que éste es un camino para encontrar un nivel de comunicación autónomo y distinto del resto de los caminos. Pienso que la pintura tiene un canal de comunicación diverso del resto de los canales (por eso se pinta y no se escribe) y que este tipo de exploración abre posibilidades a un desarrollo grupal y no solitario, donde la participación que por ahora postulo se establece por la mayor posible actividad del espectador frente a la obra y por la realización de trabajos grupales.

Armando Durante – Mi posición fundamentalmente está basada en la negación total de lo que se puede llamar cuadro, escultura u otro tipo de objeto plástico que nace de la intui-ción, del artista en la posición de artista creador, en la posición de viejas estructuras que desconocen aquello a que nos han llevado tanto la ciencia como todos los aportes que recibe el hombre en la actualidad. O sea, mi posición reclama que debemos plantearnos un problema de revolución (hablando en términos políticos) y no de golpe de estado.
Tenemos que desconocer totalmente lo que viene de atrás. Desconocerlo en el sentido de carga o de peso. Desconocer lo que puede llamarse la gran teoría de la pintura, la gran teoría del arte que fundamenta cierto núcleo de gente, para plantearnos (en cambio) el gran problema de investigación. Partir del punto cero, si se puede llegar al punto cero, del peso de todo lo que puede llamarse historia del arte y plantearnos lisa y llanamente

la investigación misma, o sea, tomar todos los materiales y desconocer totalmente la pintura, porque no tiene sentido en este momento pintar con pomo, para mí. Además, no tiene sentido el cuadro único. Sería fundamental la no obra única, la obra que se pueda reproducir, la obra que se pueda cambiar. Que no se encuentre el espectador frente a un cuadro que tiene dinámica interna de estructura tradicional, un movimiento, un ritmo, sino que tenga una vivencia continua, que cambie, que encuentre cambios. Que podamos llegar a manejar ese instrumento, que no sea un cuadro. Que pueda llegar a formarse un nuevo instrumento y que la persona que lo tiene pueda volcar en él sus posibilidades de recreación.

Kenneth Kemble – Creo que lo que yo he buscado con mi pintura es mi propia satisfacción, mi propio placer. He buscado que me divierta, que me sorprenda, que me comunique algo para luego comunicar eso mismo a otra gente. En otras palabras, es la actitud de un hedonista. Y los medios de que me valgo son variados, pero en el fondo lo único sistemático que se está repitiendo siempre es esta búsqueda de nuevas sensaciones personales que quiero comunicar a los demás. En otras oportunidades he tratado de despertar en los demás, profesores, público, una sensación de inquietud, un shock, molestarlos para tratar de sacar un poco a la gente de su curso normal, de todos los días.

Hugo Parpagnoli – ¿Te parece que tu actitud es diferente de la de los pintores que se estudian en la historia del arte?

Kemble – No, yo creo que es una actitud similar a la mía, sólo que en la historia del arte se dan explicaciones muy elaboradas.

Méndez Casariego – La pregunta no es muy buena… porque cuando le preguntan a un pintor por qué pinta o de que modo entiende su pintura, en la mayor parte de los casos no sabe contestar. Una pregunta que, incluso, el pintor con bastante frecuencia evita hacérsela porque es una de las más paralizantes que un artista se puede hacer. Creo decir con esto que mi actitud es un poco antiteórica. Estoy un poco contra la idea de formular teorías. En todo caso las teorías que más me gustan son las teorías destructivas. Es decir, las que en alguna medida contribuyen a desembarazarnos, a librarnos de un edificio teórico anterior en el que estamos demasiado apeñuscados.
En cuanto la teoría es destructiva, me gusta, y me parece muy linda; en cuanto me obliga a mi a dar líneas de dirección que me debo imponer o seguir de una manera conceptual, rígida y sistemática, me vuelvo antiteórico porque creo que es una traba que me perjudica para la actitud de crear.
Creo, además, que en lo que va de este siglo hemos padecido bastante el exceso de teorías. Se han ido produciendo a la par de los movimientos en el campo de la pintura o de la escultura. Y hay un repertorio tan grande que abruma. A eso agrego la velocidad con que se están produciendo los movimientos. El informalismo duró fácilmente 6, 7

u 8 años; el "pop" escasamente 2 ó 3, el "op", casi se puede decir que nació muerto; los movimientos tienen una vigencia cada día más breve.
No quiero decir con esto que el "pop" esté terminado y que no haya consecuencias valiosas de él.
Esto nos obliga a los artistas a estar en una continua situación de reacción que tiene un lado positivo pero perjudica muchísimo.
Diría que uno de los movimientos que ha tenido un impacto más fuerte en el arte de nuestros días ha sido el "pop", si bien me parece que ha fracasado en un aspecto fundamental que es el de poder establecer un diálogo con el espectador en un plano estético.
Yo creo que entre un objeto comercial común y un objeto artístico hay muy poca distancia. Hay un paso muy corto. Pero ese paso existe. Creo que el "pop" ha fracasado, pero no creo como mucha gente afirma que el "pop" es una cosa definitivamente muerta porque hay lecciones del "pop" que yo considero que tienen una vigencia muy grande en nuestros días. Yo creo que perdura, por ejemplo, un aire de frialdad en la observación de la realidad que ha aparecido con el "pop". Me parece que el "pop" es importante, además, por lo que tiene, como dije recién, en cuanto a la distancia.

Marta Minujín – Me resulta difícil hablar así. Preferiría hablar con cada persona del público, con cada uno, sentados tomando café, personalmente. Porque, realmente, no alcanzo a comprender cuál es mi actitud. Cambia siempre. Ayer tenía una actitud y hoy tengo otra, porque va cambiando cada momento que voy viviendo y en cada cosa que voy asimilando.
En principio, lo que más me interesa es la gente, sus reacciones y qué es lo que les puede pasar a través de lo que yo hago. Es decir, el objeto, el cuadro, en el momento actual no me interesa nada, por más genial que sea la persona que lo haga, porque estoy muy metida en el mundo y lo que pasa. Creo que si la gente lee en la quinta de *La Razón* que hay vida en Marte, hay objetos interplanetarios, hay guerra en Vietnam, etcétera, no puede olvidarse fácilmente de sí misma para comprender lo que uno ha querido darle. Entonces creo que lo que se puede hacer es tratar de hacerle vivir nuevas experiencias no solamente físicas sino espirituales y psíquicas. Decirle cosas a la gente, pero vitalmente. Que en lugar de decir "voy a la exposición de Noé" puedan decir "voy a vivir la experiencia Noé"; que se vayan a meter un poco dentro de cada persona, porque cada uno de nosotros tenemos una misión. Por eso yo pasé del objeto exterior, las cajas de cartón, a la casa de colchones para meterse y últimamente a la experiencia con Santantonín de La Menesunda. Ahora estoy pensando en otras experiencias porque me parece que la gente reaccionó, es decir, no les hacía falta comprender sino que vivían esa experiencia. Por cuatro o cinco minutos se olvidaban un poco de sí mismas y se enfrentaban con otro tipo de cosas.
Así que no puedo decir cuál es mi actitud. Sólo puedo decir que estoy buscando. Lo que más me interesa es el público, la gente. No creo que haya límites entre la plástica, el teatro o la música. Pero no creo que tenga que haber una conjunción de todo ello si

uno tiene la fuerza como para expresarse por medios y períodos diferentes. Creo que la gente que va al cine es libre de la experiencia que el director de cine ha querido darle, pero tampoco me interesa esa actitud de evasión que tiene el espectador en el cine. Me interesa una actitud de responsabilidad. Es decir, darle la evasión, darle la libertad pero darle también la responsabilidad de crear algo. Quiero hacerles vivir la experiencia que yo vivo, la experiencia que yo creo. Que nada les sirva. Que los individuos vayan a vivir una experiencia gratuita y que una experiencia puedan rememorarla, por eso creo que las cosas hay que destruirlas. Me parece mucho más importante el recuerdo, la memoria y no que el individuo llene de objetos su casa. Ni comprarlos y venderlos. Entonces cuando la ve, la experiencia que vive es diferente, me parece que tiene que vivir la experiencia y nunca más volverla a vivir. Vivir otra. Porque así él la retiene en la memoria y la imagina de otra manera y está creando aunque sea en ese pasado.

Luis Felipe Noé – Si yo escribí un libro de doscientas páginas es porque necesité doscientas páginas para decir esto. Reducido a cinco minutos no sé cómo empezar.
Puedo empezar por cualquier parte y quizás esa parte no sirva para nada porque el problema es un problema de comunicación.
Yo me doy cuenta de que aquí cada uno ha hablado de una parte distinta, ha enfocado de distinto modo el problema. No solamente han dado distintas respuestas sino que lo han enfocado de distinto modo. Si tuviera que hablar de lo mío me referiría directamente al problema del caos que es lo que me interesa. Pero hay algo que antes quiero decir que está un poco en las cosas que estaban diciendo ustedes. Creo que la primera actitud frente al arte actual es "por qué esto". El problema es que cada uno lo pone de distinto modo. Por ejemplo, Kemble habló de la sorpresa. De sorprenderse a sí mismo. Es evidente que la gente pregunta "¿qué… me quiere sorprender, me quiere jorobar…? ¿Me quiere dar un puñetazo?" Y… sí, quiere dar un puñetazo, pero no a usted, espectador, sino a mí mismo, creador. Eso creo que es una actitud cierta. Es decir, sorprenderse de lo que uno va haciendo.
Ahora bien, ¿cuál es el camino de la sorpresa? ¿Dónde me ubico yo en el camino de la sorpresa? Aquí hay ya una respuesta más grande, más general. Uno puede decir, como dijo, por ejemplo, Durante: "yo creo que terminó la pintura de pomo". O sino, como dijo Deira, que se implantó dentro de un cuadro general de época y también de ubicación geográfica. Cada uno puede elegir un camino distinto. Por mi parte, no creo que terminó la pintura (lo he oído muchas veces); yo no lo creo, como tampoco creo que siga subsistiendo…; lo que terminó para muchos es que ese camino les sirva para algo, pero lo fundamental es que hay una cantidad de caminos posibles.
En cambio creo que ha terminado el mito del cuadro, el mito de la pintura, el mito de la escultura, es decir, que la escultura tenga que ser así, que la pintura tenga que ser asá. Han terminado los mitos. Y ahora hay una interacción proveniente de distintos puntos, que es lo importante. En fin, la cosa angular del momento actual es que se han derrumbado todos los mitos.

Recién ahora puedo empezar a decir qué es lo que yo quiero hacer en arte.
Yo quiero asumir ese derrumbe total… es una proposición. Ya sé, no lo voy a poder agarrar. Se me escapa totalmente. Pero creo que todo artista quiere tomar una gran cosa, la totalidad, casi el cosmos y agarra un poquito así, mínimo, que no le sirve para nada y no es más que una payasada. Pero no importa. Lo importante es la actitud inicial que vale y contribuye a que otro lo haga. En definitiva quien agarra ese todo de la humanidad es la misma humanidad y el artista la asume como parte de ella.
En ese sentido, mi posición es creer que existe una situación caótica en lo que respecta a valores. Y lo que yo entiendo por "caos", que muchas veces no me lo entienden, es: ningún valor anterior me sirve. Estoy virgen otra vez ante la posibilidad de un nuevo comienzo. Como en una época de gestación inicial. Estoy virgen como creo que todo el mundo tiene que estarlo, realmente. No estoy preconceptuado. Todo me desborda y quiero reflejar esa situación de desborde.

Pablo Suárez – Creo en la muerte de los valores y la necesidad de crear nuevos valores. Pero completamente nuevos, sin encerrarnos en viejos conceptos. Yo busco en lo que hago una aproximación a lo real en forma directa. No como en caso del "pop" que tiene carácter metafórico. Se habla del realismo del "pop" pero, en verdad presenta una imagen de otra imagen. Tal vez era necesaria esa actitud del "pop", esa necesidad de historiar y de tomar una forma metafórica. Yo lo asocio siempre con el arte de la Revolución Francesa que necesitaba del paralelismo griego para despojar así, con una idea pura, el gesto. Creo que necesitábamos en este momento historia, pero para dar vuelta la página y abrir nuevos caminos. Creo que esos nuevos caminos tienen que tender a mover nuevos resortes también en el espectador. No ya resortes de la "contemplación" de un cuadro. Creo que se puede mover el resorte sensual, el de la sorpresa, el del miedo. Creo que el espectador tiene que encontrarse frente a las cosas como si se encontrara frente a la jaula del tigre con la puerta abierta y sufrir en carne propia una cantidad de experiencias que exceden lo intelectual y que darían una imagen muchísimo más real y muchísimo más profunda.
Se trata, pues, de crear una realidad entre el espectador y el artista creador. El creador crea toda la vida, desde que pega una trompada hasta que hace un cuadro.

b) Cumplida la primera parte de la mesa redonda, los artistas, a partir de este momento, dialogan entre ellos.

Coordinador – Marta Minujín; ¿te parece que lo que ha dicho Pablo Suárez se relaciona directamente con tu manera de concebir lo que hacés?

Minujín – No lo pensé. A mí me parece que Pablo busca otras cosas. Sigue otros caminos.

Coordinador – Él habló de crear realidades.

Suárez – Al crearse un nuevo sistema de valores, creo que se lograría algo así como una actitud heroica. Creo en una valoración mayor de los medios por sobre los fines.

Minujín – Y el resultado sería una especie de nuevo romanticismo.

Coordinador – Y provocar sensaciones en el espectador.

Noé – ¿A ustedes les interesa la opinión del espectador? Porque a mí me importa un bledo.

Minujín – No… la opinión no.

Suárez – La opinión, no; pero sí me interesa que el espectador tenga contacto con la obra. No me parece primordial la búsqueda del espectador, sino la comunicación con él.

Kemble – Pero eso es la historia de todo el arte, de todos los creadores de todos los tiempos.

Méndez Casariego – Creo que tiene razón Kemble en lo que le dice a Suárez, que no hay un cambio que represente una novedad fundamental en esta preocupación por el espectador, porque la preocupación por el espectador suponemos que la ha tenido siempre el artista, tanto cuando se expresaba por medio del cuadro o de la escultura o de cualquiera de los géneros tradicionales en materia de arte.

Kemble – Yo quería decir que posiblemente se podría separar a todos los artistas de toda la historia del arte entre artistas que se dedicaban a halagar al espectador, es decir, a crear lo que ya el espectador esperaba de él (artistas comerciales dicho en términos de hoy) y el artista creador, hombre que porque tenía una visión nueva, una visión distinta, automáticamente tenía que afectar al espectador. Lo modificaba y estaba modificando al mundo. Ese problema ha existido siempre.

Minujín – No se trata "de lo que le pasa al espectador" sino de hacerlo vivir una experiencia total.

Kemble – Ese es tu problema.

Suárez – Yo creo que el mío también. Hacerlo vivir en una forma que no dependa de la aplicación de un sistema intelectual necesario para entender un cuadro.
Se halaga al espectador cuando se intenta continuar en una línea, en la línea del espectador. Cuando se le rompe al espectador el esquema no se lo halaga, sino se lo golpea.

Deira – (Me refiero a Pablo y Marta) Cuando los griegos escribían una tragedia, la escribían para que el pueblo llorase y riese. Me dicen (porque no tuve oportunidad de estar en Grecia) que hoy los griegos lloran y ríen y participan activamente con Esquilo.

Minujín – Bueno, pero eso es teatro.

Deira – Eso por una parte. Por otra parte, ese planteo de ruptura con el cual coincido, creo que se produce como necesidad primero en el artista, antes que en el espectador. Es decir, que podría ser válido en este momento que alguien dijera "a mí no me importa tanto que al espectador se le rompa el esquema, sino que yo he salido a romper el esquema porque el esquema me ahogaba". Pero creo, todavía, que si no se precisan un poco más los términos que han empleado ustedes, salvo la precisión de un "neorromanticismo", son tan latos que comprenden todas las actitudes de los artistas de cualquier disciplina, aún de los volatineros de todas las épocas. Al teatro puede haberle sucedido en un momento que la catarsis se producía allí en el escenario, se provocaba un cambio en el espectador, la cosa sucedía allí. Pero, de pronto, a alguien se le ocurrió que la cosa podía ser a la inversa, es decir que todo el mundo participe y que cada uno sea responsable de su propia actuación. Pero creo que es necesario precisarlo un poco.

Minujín – En la pintura…

Deira – En la pintura sucede lo mismo.

Minujín – Muy pocas veces…

Deira – Siempre que ha habido un creador presente ha sucedido eso en la pintura. Cambia la forma de la relación, pero no la esencia del mecanismo. Un cuadro de Rembrandt modifica la realidad de sus contemporáneos.

Minujín – Pero no la modifica vitalmente.

Deira – El carácter lo modificaba vitalmente, tan vitalmente que el pobre se moría de hambre.

Noé – Ese planteo de la relación del artista con el espectador, tiene dos enfoques posibles; el que muy bien esbozó Kemble, que yo diría así: o el artista elije comunicarse con el público o elige comunicarse con cosas a las cuáles el público todavía no ha accedido y entonces él es un adelantado en esta comunicación. O con el público o con cosas que el público desconoce. En este último caso tiene que darle por el momento la espalda al público. Por esto yo dije que a mí no me interesa para nada el público. Ahora bien, creo que ustedes, en líneas generales le han dado la razón a Kemble. Creo que lo que aluden ustedes con "la participación del

público" no es un problema de comunicación sino de otro orden que me extraña que Deira no haya señalado, pues muchas veces hemos hablado acerca de él, y que para él y para mí tiene una respuesta distinta tal vez a la de ustedes, aunque creo que vamos para el mismo lado (por caminos distintos).
O sea, que se tiende a algo que no se le da servido al espectador, sino que el espectador hace un resumen de eso. Es decir, que no se le da un centro óptico, no se le da algo como diciéndole "aquí está", sino que se le proporciona una cantidad de estímulos distintos, opuestos y él tiene que hacer un resumen de eso. Si yo hablo de estímulos visuales opuestos o Marta habla de sensaciones en las que él se mete, es más o menos lo mismo; sólo que ella lo ve por el lado de meterse en algo, yo lo veo por el lado todavía de la imagen y del estímulo de dirección distinta y opuesta, de modo que el centro óptico, en realidad, es el mismo espectador.

Minujín – Y bueno, yo te hablo de estímulos visuales, auditivos, de tacto y de esfuerzo. ¿Te das cuenta? Un esfuerzo total.

Noé – Yo hablo de visual solamente porque por el momento yo estoy en un problema de imagen y creo que tu problema se evade del problema de la imagen. Sería, en todo caso, que el espectador se meta en una imagen.

Minujín – Claro…

Noé – Sería una imagen vista por dentro. Yo todavía creo que son muchas imágenes que se chocan entre sí y se oponen.

Minujín – …el hombre se mete en muchas y diferentes imágenes donde todo lo rodea, y siente cosas y hace cosas y termina de crear las cosas. Es una actitud mía y al mismo tiempo del público.

Coordinador - ¿Se puede decir que Minujín y Noé coinciden en la actitud pero no en los medios?

Noé – No. Coincidimos en la actitud en líneas generales pero no coincidimos en aspectos particulares porque son cosas que van por caminos distintos.

Kemble – El espectador siempre ha hecho la síntesis de cualquier obra de arte desde el principio de la creación.

Noé – A eso que decís, te lo contesto con esto que vos mismo dijiste una vez cuando empezamos a hablar de ruptura de la unidad. Una cosa es que la unidad esté en la obra y otra cosa es que se den estímulos opuestos y que tienen una relación muy lejana y que el espectador la realice.

Kemble – Sí, más difíciles de digerir y de relacionar. Pero, en el fondo y esencialmente es lo mismo.

Méndez Casariego – Creo que el nudo de la cuestión está en el problema de la distancia. Marta Minujín, que me rectifique si me equivoco, y creo que Pablo Suárez participa también de esa idea, quiere una comunicación inmediata con el espectador. Es decir quieren una contigüidad con el público que no es la tradicional del arte. En el arte tradicional y en el contemporáneo y aún en el más actual ha habido un deseo de mantener una distancia. Porque en la medida en que se elimina la distancia y se camina hacia la contigüidad se debilita la comunicación. No creo eso que dijo Marta de que agregándole al ojo el oído y el olfato vaya a conseguir una comunicación mejor ni más profunda. Tal vez más complicada.

Minujín – Pero eso depende de la actitud. Creo que al espectador hay que prepararlo.

Kemble – Si ella quiere afectar todos los sentidos a la vez, eso tiene perfecta validez.

Coordinador – Durante quería hablar desde hace rato y yo le quería preguntar si desde el punto de vista de la comunicación él se siente incluido en estos planteos, o cerca o, en cambio, en situación opuesta.

Durante – Se habla de ruptura. Yo creo que hay sólo fisura, ruptura no hay. Se habla de golpe o de chocar o de impactar al espectador…

Noé – Nadie habló de eso.

Minujín – Nadie habló de eso.

Durante – ¿Impactar?

Noé – No, se habló de sorprenderse a sí mismo.

Durante – Si vos al espectador le estás presentando lo que le presentás vos, no es para sorprenderte sino para impactar al espectador.

Noé – Pero es porque antes yo he sido mi propio espectador.

Durante – Para mí eso significa, cómo te podría decir, lo mismo que dar un palo en la cabeza. Entonces vos te planteas dar un palo en la cabeza y mañana te plantearás dar dos palos en la cabeza para que te impacte un poco más porque con uno ya no impactás. Yo, en cambio, me planteo lo siguiente: darle algo al espectador que el espectador se lo lleve

a su casa y que no sea el cuadro, no sea el objeto ni sea el impacto. Que sea una cosa que la puede usar, se pueda meter adentro. Es decir que vos te tenés que jugar a que haya la posibilidad de que todo espectador se la pueda llevar.

Noé – Estos cuadros se pueden llevar… Claro, no es posible… Pero, si alguien me dice "a mí me gusta este pedacito de cuadro" como si me dijera "a mí me gusta este pedacito de realidad" yo le digo "muy bien, yo se la vendo". Total, la cosa se puede hacer perfectamente. Lo que pasa es que ese es un pedacito de realidad; cada uno elige un pedacito de realidad. Como lo que quiero es hacer una cantidad de cosas opuestas que se opongan como es, para mí, la realidad global, yo puedo sustituir eso por otro elemento, como es en la vida: muere un hombre y es sustituido por otro.

Coordinador – Aquí se dijo una cosa que no se oyó (con respecto a la proposición de Durante): "Bueno, sí, pero también te podés llevar el lavarropas". ¿Qué diferencia hay, Durante, entre llevarse el lavarropas, que lo voy a mirar, a tocar, a usar, etcétera, y llevarse uno de tus objetos?

Durante – A mí me pareció extraordinario, por ejemplo, llevarme la plancha Siam a casa. Me parece que entre llevarme un cuadro… me llevo la plancha.

Coordinador – Bueno, ¿qué diferencia hay entre tu plancha y una de tus cajas de luz?

Durante – Ninguna… en fin, hay diferencia, en el sentido de que el tipo con la plancha lo único que puede hacer es planchar, tirarla, romperla. Y con uno de mis artefactos, imaginemos un tocadiscos, yo le proporciono al espectador que pueda cambiar. Pone un disco y la cosa camina sola; pone otro y sigue caminando solo. Yo le propongo al espectador un tocacolor, tocaformas, tocamúsica, toca lo que quiera. Que pueda llegar él hasta a hacer el disco. Yo jugarme frente al espectador, pero dárselo. Jugarme a largo alcance.

Coordinador – Yo no veo tanta diferencia entre la actitud de los que hablaron antes y la tuya.

Noé – Es la misma, verás una respuesta distinta al modo de hacerlo pero en términos generales es lo mismo.

Deira – Hay un concierto aquí, como dije en el caso de Pablo y Marta, en que cada uno de nosotros, por caminos que parecen distintos y que de pronto no lo son tanto, están buscando determinadas "cosas", para emplear otro término. Me parece interesante que si Durante dice "a pesar de todo es distinto", corresponde a él, si puede, aclarar por qué. ¿Por qué es distinta tu posición? (Noé y Parpagnoli dijeron que es la misma). Vos arrancaste diciendo "yo y ustedes". Tratá de explicar por qué "yo y ustedes".

Coordinador – Sí, porque vos hablaste de fisuras, de impacto, pero, en realidad débiles y no de cambio total, como si vos estuvieras en una actitud de cambio total.

Durante – Pondré el caso del gótico. ¿Cómo se plantea el problema técnico del gótico?: llega el momento en que el hombre encuentra la forma de apoyar piedra sobre piedra. Después encuentra que puede servirse de determinado color, de determinada medida y larga todo eso. Pone todo eso en funcionamiento. Para mí no es pintura, ni escultura. Para mí es "algo". De gran uso. Y todo el mundo está muy contento, muy conforme. Esto en cuanto a los aportes técnicos. En cuanto a lo del cambio del objeto que yo hago lo importante es que pueda seguir viviendo de otra manera. Que sea inestable, que no se fije, que se destruya.

Minujín – Dentro de un año tu objeto tiene que ser tan inestable como cuando lo creaste.

Noé – Tiene una inestabilidad de tres minutos…

Durante – No. La inestabilidad es total. Porque no hay ningún ciclo que se repita. Vos le podés dar todas las posibilidades que tiene ese aparato. Lo que no podés hacer es saber cuándo suceden las cosas (es decir, en qué momento se presentará un color o una forma. Y nunca se presentan las mismas).

Coordinador – Yo veo que la idea de destrucción es tan clara en tus aparatos como en la experiencia de Marta de quemar sus colchones, porque nunca vas a repetir el ciclo. La persona que pone el disco en su casa en esa máquina de luces, ve la combinación de colores, la pierde para siempre porque nunca más la va a volver a encontrar.
Aquí también está la destrucción. Hay una permanencia del instrumento pero no del efecto que produce.

Méndez Casariego – Por lo que han dicho Marta y Durante yo creo que ellos están en la preocupación de entretener a alguien.

Minujín – No…

Méndez Casariego – …y me parece que lo que importa es una modificación de tipo permanente.
Si la visión es suficientemente original, yo consigo sobre el espectador, sobre su manera de ver, sobre su manera de sentir la realidad, una modificación que es definitiva, porque ese individuo, luego de ver una determinada categoría de obra de arte, no vuelve a ver la realidad con los ojos con que veía antes. Eso es lo que puede tener de permanente pero la permanencia de un mecanismo que cambia, eso es muy relativo…

Minujín – Primero, no es la intención entretener. Ya lo expliqué con el ejemplo del cine y la evasión. Ahora te digo otra cosa: un cuadro que tenés en tu casa, que siempre es lo mismo, quieto, al cabo de un año ese cuadro estupendo es un objeto más que al final ya no produce nada. Después de un año en el que el hombre está viviendo con todos sus problemas, ya no le produce nada. Si un coleccionista está de acuerdo en que son objetos de adorno…

Deira – Picasso puede haber producido una modificación de visión en todo el mundo…

Kemble – Definitiva…

Deira – … y puede haber multitud de coleccionistas que lo guarden.

Minujín – Eso es por el mérito de la obra.

Suárez – Los cambios no son una cuestión de humo o de posibles pequeños cambios de formas sino que tienen que originarse sobre la base de una verdadera revolución de orden moral. Se crea todo un clima que crea un cambio de visión y este cambio de visión es una cosa muy neta, muy cortante.

Noé – Bueno, creo que justamente de eso es de lo que se trata. Se trata, por más que ahora esté de moda hablar bastante mal de historicismo, se trata de una actitud historicista que es la única que me parece que puede tener vigencia porque uno está metido en la historia.
Uno está en un proceso y va heredando planteos que se van viniendo (porque todo lo que se nos ocurre es porque a otros se les ha ocurrido algo bastante parecido) y nosotros estamos incorporando y no hablamos de revolución total sino de fisuras, como decís vos, pero lo que pasa es que cada uno las vive de acuerdo con un planteamiento total. Porque uno siente que la visión total del mundo es la que está cambiando. Uno sabe perfectamente que uno es un granito de arena en la playa pero se trata de tomar conciencia de ello. A mí lo que me interesa es que por encima de esa cosa infantil que evidentemente todos tenemos (ésta parece una discusión de kindergarden) hay algo en lo que todos estamos: en este momento han entrado en crisis el mito del arte individual, del artista solo y del rapto inspirador (de esa cosa así en la que evidentemente ya no cree nadie). Uno sabe perfectamente que está defendiendo relaciones con todo el mundo y propone cosas simplemente en un diálogo continuo con la humanidad. A veces se le ocurren cosas. Si a esa ocurrencia de cosas se le llama inspiración, que se le llame, pero simplemente es una ocurrencia. Lo que pasa es que a veces tiene vuelo y se le llama inspiración y a veces simple ocurrencia. Pero el fin del ciclo de la cosa individual, uno de un modo, otro de otro, lo estamos sintiendo. Por ejemplo, el grupo de la "recherche visuel" [GRAV] al que está próximo Durante ¿no?

Durante – Sí…

Noé – …el grupo ese, si tiene algo que a mí me parece fundamental en un sentido es que casi uno se olvida del nombre de los artistas y asume el trabajo grupal, el trabajo que no tiene nombre y creo que por allí se va yendo a esa cosa que es el arte de las grandes épocas, es decir, el arte orgánico, como el gótico.
Hay un hartazgo de los propios individuos de la individualidad. El "pop-art" lo señala perfectamente porque en el "pop" el artista se pone ahí casi únicamente como un testigo de su época, estira el dedo y señala una cosa. En fin, eso es criticable en sí mismo porque para mí nada más que le quedó el dedo estirado. Pero la cuestión es que la realidad lo sobrepasa al individuo y todos tratan de elaborar una cosa en conjunto. Y ese es el sentido que tiene la relación con el público. Cuando ustedes hablan del público, para mí, más que del público, se trata de participar en una cosa global, es decir, participar en la experiencia de todos, en algo que vaya envolviendo, que se vaya gestando. Por eso también tiene sentido empezar a trabajar en forma grupal y tiene sentido La Menesunda. Por eso esta vuelta, hicimos esta experiencia que yo propuse pero que todos aceptaron: juntar una cantidad de obras de distintos individuos, que cada una era obra, y juntarlas como una obra total. ¿Qué es fallida? Pero por supuesto que es fallida. Lo interesante es hacer cosas fallidas, es decir, sugerir posibilidades. Los otros días alguien decía: "A mí de la exposición de Noé lo que menos me gusta es esto". Entonces le contestó muy bien Jacoby: "Sí, pero lo importante es lo que nos ha quedado a nosotros". Es decir, vivir esa experiencia. Es bueno que el espectador sepa que lo que le interesa al artista es vivir unas experiencias por encima del resultado. Luego, si es resultado, bueno… eso lo sabrá, yo que sé… el tiempo. Porque cuando uno termina una cosa no sabe bien si el resultado está logrado o no. Porque uno va sabiendo lo que va buscando a través de lo que va haciendo. Realmente uno no se propone "voy a hacer esto y esto así". Es una cosa muy relativa. Por ejemplo, los otros días una persona, un poeta muy conocido (mucho mayor que yo) me decía: "no, yo la experiencia me la guardo, me la guardo en mi casa, a mí lo que me interesa es la obra que yo sé que es perfecta". Y entonces yo le digo: "¿No será que ahí el crítico fulano de tal, o sea usted (el fulano de tal era él) está superando al artista fulano de tal?". Y después me ha dicho gente que conoce esas experiencias, que es lo mejor de él, pero él no las expone. ¿Por qué? Porque el temor lo está taponando como artista.

c) Intervenciones del público.

Miguel Dávila – Lo que dijo Noé me parece realmente perfecto. Yo podría agregar algo al respecto. No creo que las experiencias en conjunto sean nuevas. El cubismo creo que ha sido una experiencia grupal. En aquella época se trabajó dentro de un mismo concepto. El público no debe haber diferenciado a Juan Gris, Picasso, Braque o a otros

pintores dentro del cubismo, como ahora podemos diferenciarlos. Lo mismo pasó con el impresionismo y lo mismo está ocurriendo ahora. Con respecto a lo que dijo Noé sobre lo que es total o lo colectivo, estoy totalmente de acuerdo. Si bien uno va tomando distintos caminos, estamos dentro de un mismo concepto.

Osvaldo Mayato – El catálogo de esta exposición (se refiere a la exposición "Noé y experiencias colectivas") dice que se trata de una obra inédita. No hay tal. Este trabajo colectivo se ha realizado hace siete años por un equipo de artistas: el Grupo Cosmos.

Noé – Esta aventura es inédita. La de trabajar en conjunto, no.

Mayato – Es importante establecer el antecedente.

Noé – Lo inédito no es lo de trabajar en conjunto, porque no solamente el Grupo Cosmos. Eso se ha hecho muchas veces; creo que el gótico, por ejemplo… Al decir "inédita" me refería a la experiencia de un trabajo sumando individualidades, es decir, la suma de trabajos individuales haciendo, pero no de individuos haciendo una obra renunciando a su individualidad; sino la suma de trabajos individuales formando una totalidad.

Mayato – El trabajo del Grupo Cosmos quedó sumido en la indiferencia. Y la polémica sobre los trabajos colectivos se ha suscitado ahora.

Coordinador – El término inédito en la carta de Noé que sirve de catálogo a la exposición de estas experiencias colectivas, se refiere a la reunión de individualidades que traen su "sello personal", si querés llamarle así, diferente y que sirven para hacer más caótica una imagen de caos…

Noé – Sí, claro.

Coordinador – …que no responden a partes de un conjunto armónico concebido antes. Es distinto cuando cinco personas trabajan en un mismo plan y pierden su individualidad, en aras de una última coordinación. Por otra parte, el reconocimiento de la labor de conjunto del Grupo Cosmos, no sólo lo hizo Noé sino que, además, la alabó. La ha valorado.

Señorita 1° – Le quiero preguntar a Noé y a Marta.
A Marta: si ella cree que una persona se incorpora más a un cuadro o a un aparato en el que se entra y se sale.

Minujín – Yo dije que me interesaba, además de la experiencia visual, la auditiva, la del olfato…

Señorita 1° – ¿Pero usted cree que frente a un cuadro actúan solamente los ojos? Es una cuestión psicológica. A mí La Menesunda me pareció un desastre, un espanto. A mí La Menesunda me hizo perder el tiempo…

Minujín – Bueno, esa es su opinión…

Señorita 1° – Esa no era una exposición de pintura, era una exposición de propaganda.

Coordinador – La pregunta que usted hizo, fue contestada. Marta dice que ella cree que se incorpora más al espectador…

Señorita 1° – Eso es psicología. Ella no puede imponer eso.

Minujín – Yo no quiero imponer…

Señorita 1° – ¿Cómo puede imponer cómo actúan nuestros sentidos frente a los cuadros?

Suárez – Además, yo no creo que el espectador se incorpora más sino que se incorpora distinto. Es otra cosa.

Señorita 1° – Pero ella dice que solamente la vista… frente a un cuadro actúan todos los sentidos.

Minujín – Una cosa es lo que se quiere y otra lo que se puede…

Señorita 1° – Noé dijo que la gente no le importa y dijo después que "el tiempo dirá". El tiempo no es una cosa abstracta, el tiempo es la gente. Y si no le importa la gente ¿para qué expone?

Noé – Le voy a repetir exactamente lo que dije hace un rato. El artista se comunica o con el público o con cosas a las cuales el público… no el público, nadie, ni él mismo ha accedido. Él quiere acceder y quiere que luego (porque el artista es o pretende serlo, un adelantado) en el tiempo posterior, la gente vaya accediendo a eso. Esto sí me interesa, pero no quiere decir que yo dependo de las cosas a las cuales la gente ya ha accedido.

Señora – Por todo lo que veo últimamente y por lo que oímos aquí, yo creo que ahora vamos a tener muchas más fiestas en los museos y en las salas de exposición; porque viven las salas y los museos más que nuestras casas donde vivimos. Es decir, vamos a morir más en casa y vivir en los museos… En nuestras casas donde hay colgados cuadros iluminados con una lamparita… Sin embargo, puede ser que el público sea cohibido y no demuestra. O cuando se nos dan muchas cosas, como en La Menesunda, obligados

a seguir la "colita" uno detrás de otro no vimos mucho, pero creo que nosotros tendríamos que bailar para contestar a los artistas (aplausos).

Mitrenko – Pregunto si ese deseo de los artistas (Pablo y Marta) de comunicación más estrecha con el público, no llevará a los pintores, a los que actualmente trabajan como pintores, a utilizar elementos más adecuados a esa comunicación.

Suárez – A mí no me importa cambiar y usar cualquier tipo de medios.

Mitrenko – Veo que algunos siguen trabajando como pintores. En cambio ustedes están en una actitud de apertura que los puede llevar a perder una actitud genuina de pintor, y llevarlos a una cosa que todavía no saben lo que es.

Suárez – Esta es una hermosa aventura para recorrerla.

Una voz – Aquí no estamos viendo si se trata de una actitud plástica sino precisamente que se está haciendo otra cosa.

Minujín – No hay que pensar lo que se va a perder, sino lo que se puede ganar.

Méndez Casariego – Mitrenko pareciera que tiene preocupación porque los caminos tradicionales de la plástica se pierdan con las nuevas experiencias. De lo que han dicho Noé, Marta y otros, resultaría que los caminos que se llaman tradicionales de la plástica, están terminados. Yo les hago esta pregunta: ¿Cómo se explican ustedes que la gente más joven, más avanzada, que trabaja hoy en Estados Unidos o en Inglaterra, están haciendo cosas que si no se pueden llamar esculturas en los términos tradicionales porque prescinden de apoyos como el de la figura o el del pedestal, son, sin embargo, esculturas, se las llame así o se las llame objeto o de otra manera y hacen también pintura que es absolutamente pintura, es decir, que no hacen ni Menesundas, ni "happenings", ni otro tipo de experiencias, porque consideran que ese lenguaje no ha dado la leche que ellos esperaban que iba a dar?

Noé – Vuelvo a decirte: no se trata del asunto de que termina nada. Nada termina. Lo que termina son los mitos. Mito de que la pintura no es más que un cuadro, pero siguen en pie mil posibilidades. Yo no las veré, tal vez, pero las verá otro.

Minujín – Además se incorporan nuevas cosas.

Suárez – Marta no lo propone como camino único.

Señorita 2° – Le pregunto a Marta, ¿por qué en La Menesunda hacían entrar de a uno? ¿Fue por indicación precisa suya o fue organización interna?

Minujín – Nosotros pensamos, con Santantonín, que la experiencia que el individuo vivía solo era más importante. En algunas partes, por ejemplo la del canasto en la que se comunicaban unos con otros, allí sí, podían entrar varios. Pero en la parte del teléfono, queríamos que estuviese solo. Justamente, un defecto que vimos es que el panel de adelante fuese transparente, de modo que la gente que estaba haciendo cola miraba a los de adentro y los inhibía. Aislado y solo hubiera realizado más favorablemente la experiencia.

Señorita 3° – Yo pienso que la intención de estas experiencias sería la integración. Nada pasa y se termina. Sería una integración de todo aquello que está pasando y que vuelve. Aparte, no se olviden que están hablando de música y de pintura como si fuera todo uno.

Minujín – No, lo que yo digo es que pueden cambiar los medios expresivos. Que el pintor, en lugar de agarrar pintura, pincel, tela, objeto, puede agarrar teatro, cine, música o lo que se le de la gana.

Noé – Hay un hecho que es interesante señalar, el fenómeno del "happening" que se inscribe perfectamente en el espectáculo.

Señorita 3° – ¿Qué es el "happening"?

Noé – Es una cosa que nació en Estados Unidos. Es un disloque de cosas. Es como si fuera, imagínese, un cuadro surrealista, pero que está actuando. Es decir, se asocian una cantidad de imágenes distintas y opuestas que se producen en el momento.
Eso se produjo hecho por el pintor y presidió todo el clima del "pop-art". Quiere decir que, de repente, dentro de los planteamientos de la pintura, se vino… se vino eso. No estaba dentro del lenguaje de la pintura, pero estaba dentro de un supuesto lógico de la historia de la pintura.

Señorita 3° – Bueno, pero siempre es plástico.

Minujín – No, no era plástico. El fenómeno del "happening", que ahora lo dejaron de hacer en Estados Unidos pero a mí me parece muy importante porque prepara al espectador a otro tipo de experiencias, toma al espectador de improviso, le presenta imágenes que nunca ha visto juntas, podrían ser gordas, coches, conejos, cualquier cosa, todo junto. La realidad cotidiana es cambiada en dos o tres minutos o en más y obliga a participar al espectador.

Señorita 3° – Pero, ¿por qué creemos que el espectador no participa mirando un cuadro, por ejemplo?...

Minujín – No, queremos que participe más.

Señorita 3° – La señorita Minujín es compulsiva.

Minujín – Eso depende de la gente. A mí me interesa que la gente participe. Si participa o no es problema de la gente. Yo hago todo lo posible para que participe. Creo que el espectador, haciéndolo meter adentro y haciéndolo sentir experiencias de todo tipo, participa más directamente y la rutina se rompe.

Señorita 3° – Claro, algo va a sentir, aunque no le guste.

Noé – Yo creo que aquél que salió diciendo La Menesunda es una porquería, participó igual que el que dijo La Menesunda me gustó mucho. Eso es un problema de juicio. Yo observo que alguien dice, por ejemplo: "Este pintor no me gusta porque la característica de este pintor es que plantea problemas que no son pictóricos sino literarios". Muy bien. Él se está dando cuenta de eso y al mismo tiempo lo está censurando. Puede ser que sea cierto que ese sea un pintor literario pero puede ser que ese no sea su defecto. Es decir, su censura depende de un problema de valor que él tiene respecto de ese hecho. En el caso de Marta, ella quiso meterlo allí al espectador y el crítico de "La Prensa" se sintió muy incómodo por lo que hizo Marta y dice: "me obligó a agacharme". Pero si eso es lo que Marta quería. El dice: "nos obliga a agacharnos, ¿qué es esto en la obra?" y lo que no se dio cuenta es justamente esto: que lo obliga a agacharse…

Señorita 1° – De todos modos La Menesunda me pareció una exposición de propaganda. No era una exposición de pintura. Yo quiero tener una emoción estética elevada, como cuando veo un Gauguin, un Modigliani, tantos pintores, aún Kandinsky…

Una Voz – El título de La Menesunda estaba bien porque anunciaba algo que todavía no se había visto.

Señorita 1° – El título me parecía regio. Por eso fui.

Minujín – Señora, pero usted participó, ¿eh?...

Señorita 1° - Salí diciendo malas palabras. Yo la veo a usted acá y la encuentro a usted una chica responsable. Cuando la vi en La Menesunda yo no me imaginaba que usted era así. Allá usted era otra persona. Aquí usted nos dice cosas, uno no está de acuerdo con lo que usted dice, pero las cosas que usted dice las dice con responsabilidad, con conciencia. Allá era una chica alocada que trataba de llamar la atención.

Señorita 4° – Nosotros somos el público, nos impresionamos, nos llega, nos gusta o no

nos gusta, que también es formar parte ¿no es cierto? El señor Noé dijo que no le interesa el público; bueno, confesó luego que le interesamos; ya está marcando un rechazo agresivo sicoanalítico ¿no es cierto?

Noé – ¡Ay… ay… ay… Dios mío! (risas)

Señorita 4° – A mí me parece que todos nosotros sin querer estamos interesados, y me desligo de La Menesunda que vi porque hay un montón de cosas y estamos reduciéndonos todos a La Menesunda. Tratamos de formar un grupo con ustedes, y en este momento la agresividad de ustedes, primero entre ustedes, que fue una cosa ostensible y el hecho de que todos los pintores y la gente de plástica se puso allá y nosotros, los pobrecitos que intentábamos ansiosamente escuchar y entender…

Kemble – Señora, ¿quiere decirme qué hay de malo en la agresividad? Eso lo tengo que saber. Yo soy agresivo. El artista tiene que ser agresivo. Sin agresividad no se puede crear absolutamente nada.

Coordinador – Que termine la señora su exposición.

Señorita 4° – Sí. La señora Minujín no es agresiva, por ejemplo. Yo no sé si hubiera podido aguantar serenamente… (risas). No estamos formando un clima. No nos vamos a poder comunicar bien si nos ponemos todos agresivos. Hay una preocupación en todos. Esto que estamos viviendo ahora ya se vivió en Europa como experiencia ¿no es cierto? ya se vivió en Estados Unidos como experiencia.

Kemble – Estamos viviendo una experiencia acá nosotros, una experiencia personal, nuestra. Y saquémonos de la cabeza que siempre estamos a la zaga de Europa y los Estados Unidos. Me sorprendo acá en la República Argentina, me maravillan mis compañeros, me maravilla Noé y, desgraciadamente, La Menesunda no la vi, pero he visto otras cosas que me han dejado con la boca abierta. Señora, acá se está creando, nosotros acá en la Argentina estamos creando y soy agresivo.

Señorita 4° – A mí me parece que nosotros vivimos un poco después de Europa. La señora dijo una cosa muy grata para todos, que ahora no vamos a vivir encerrados en nuestras casas e iremos a comunicarnos a los museos. Lo cual quiere decir que las cosas que nos rodean van quedando muertas… Pero, yo creo que estas experiencias de "pop-art" que aquí se están haciendo ya se vieron antes en Europa o Estados Unidos.

Noé – Se puede ser agresivo de muchas maneras.
Yo creo que también hay agresividad, por ejemplo, cuando una experiencia visual larga flashes a los ojos que enceguecen. Pero es que pasa esto: creo que todo lo que trata de

traspasar fronteras es agresivo, en toda actitud. Y esto tiene sentido incluso en el amor. La definición de Freud del acto sexual es "una agresión que tiende a la unión más íntima, a la fusión más íntima". Está en pie el asunto de la agresividad. Cuando uno quiere romper una pared, cuando uno quiere traspasar una cosa de la que está más acá.
Respecto a la palabra suya "pop-art" le quiero decir una cosa. No hay acá ningún artista "pop-art". En la Argentina lo que se llama "pop-art" no es el "pop-art". El "pop-art" es un fenómeno de Estados Unidos con determinadas características. Aquí hay algunos que quieren hacer "pop-art" y quedan ridículos, solitos y colgaditos ahí. A todos nos interesa la experiencia pero es una experiencia ajena a nosotros, que no la podemos engranar sino como una experiencia más dentro de todas las experiencias actuales. Pero el "pop-art" es un hecho que está muy relacionado con la vida, con el "american way of life". Y esta experiencia, que aquí se llama "pop-art", como en otra época todo se llamaba cubismo, o todo se llamaba futurismo, porque toda actitud nueva se la etiqueta con el último nombre, está, digo, que actualmente se llama "pop-art", aunque no tiene un pepino de "pop-art", es lo que se está creando. Yo creo, firmemente, lo que usted decía: que aquí se **vivía** en dependencia y eso es lo que decimos nosotros, aquí se **vivía** en dependencia. Y eso es lo que no estamos haciendo nosotros.

Durante – Yo les puedo mostrar unos catálogos de hace cuatro años. De golpe, yo soy "op-art", con las cosas que hacía hace cuatro años, de acuerdo con lo que pasa ahora en los Estados Unidos…

Deira – Hay más de un camino para explicar la división que se produce entre el público y los artistas. La necesidad de encontrar nuevas o renovadas formas de comunicación hace actuar al artista impetuosamente, a veces con furor y con pasión. Así comienza a actuar en su obra y luego lleva esa actitud a otros terrenos, con lo cual arriesga (paradojalmente) aumentar la incomunicación…
Probablemente todos nuestros intentos no lleven a resultados fantásticos que permitan inmediatamente que los museos se conviertan en una permanente fiesta, pero si nosotros seguimos haciendo este esfuerzo y ustedes, a regañadientes, con gusto, sin gusto, a veces apoyando, nos acompañan, no en decir bueno o malo, sino simplemente en reaccionar de alguna manera en cadena y llevarlo a otros terrenos, puede ser, tal vez, que este tipo de comunicación se establezca.

Jacoby – Creo que lo importante es que no se trata solamente de incorporar al espectador en la obra sino de proponerle mucho más que eso, un cambio de vida, un cambio de moral. Una nueva forma de vida. O, por lo menos, se pretende criticar la actual forma de vivir, o ciertas partes de la forma de vivir.

Deira – Es muy probable que en los grandes grupos que se están moviendo en Buenos Aires, haya un buen porcentaje de gente no de buena fe, quizás de mala fe o de aventure-

ros. Pero como muy bien dijo un día no sé si Noé o de la Vega, la señal de que estamos en una aventura es que hay aventureros. En consecuencia hay aventura.

Buenos Aires, julio de 1965.

Emilio Renart, Kenneth Kemble, Enrique Barilari, Víctor Grippo. [Proceso de creación][3]

El orden y la aventura signan con idéntico rigor al hombre y su existencia. Porque si bien el devenir muestra su juego de creación y destrucción ininterrumpidamente, lo hace dentro del marco de posibilidades que le configuran inexorablemente los principios, las normas, los esquemas, los misterios, la gracia, los mitos, las aureolas, en sustantivación decreciente pero valedera en todos sus matices jerárquicos para componer las "Verdades Inamovibles", esas que por inamovibles se gastaron, pero que por verdades se mantienen, no importa si forzando su vigencia, al solo efecto de asegurar, para la posteridad de nuestros antepasados los beneficios de una vida higiénica, en la que las maravillas maravillen, los dolores duelan, y lo que vale valga. Súmese a esto el cordón de seguridad casi inviolable que constituyen la falta de contemporaneidad en las vivencias (y su consecuencia obligada: los desniveles en la evolución) por una parte, y el déficit en la administración de la cultura (que hace que la mayoría no esté posibilitada de asimilar las formas de expresión contemporánea y muchos menos de iniciarse o intentar la creación), y tendremos, listo para aplastarnos (o ser aplastado, depende del sector que se elija) el inconmensurable y endeble panorama de nuestras circunstancias. Esto no sirve porque no nos sirve. Y afirmamos que no le sirve a nadie.

Por eso, incluidos en la interrelación estático-dinámica que nos sustancia, trataremos de ordenarnos con verdades que se basten a sí mismas, y a movernos dentro de ellas, sin prestigios geográficos que las avalen y nos entorpezcan, y sin recursos históricos que las sustenten y nos inmovilicen.

Para ello cancelamos la inspiración, los raptos emotivos que ella implica, y la hora del crepúsculo para el sufrimiento fecundo y vamos a borrarnos las comillas con que nos vienen cercando la tarea, y vamos a ser artistas o creadores integrando las frases del mismo modo con que pretendemos integrar la sociedad: como sujetos determinados por un quehacer específico al que es posible acceder con intención y libertad.

Consecuentes con lo alegado, afirmamos:

1°) Creemos que todo humano está dotado de cualidades semejantes y que la diferencia estriba en el grado de desarrollo de los medios expresivos (medios físicos y síquicos). Constituimos este grupo de estudio con la intención de verificarlo.

[3] Emilio Renart, Kenneth Kemble, Enrique Barilari, Víctor Grippo. [Proceso de creación]. En: *Investigación sobre el proceso de la creación*. Buenos Aires, Galería Vignes, 10 al 27 de octubre de 1966.

2°) Consideramos por lo tanto, a la expresión creadora con característica multifacético.
3°) Aceptamos las diferencias expresivas por falta de desarrollo de los medios (sicofísicos) como elementos fundamentales que conducen al proceso de desarrollo del individuo y no como lacras que deban ocultarse (canalización positiva de la creación).
4°) No establecemos diferencias que puedan impedir el desarrollo de las necesidades expresivas de la creación en nuestros congéneres. Este esquema será una creación en la medida que modifique el esquema de otros, en caso contrario, sólo tendrá las características de una creación intrascendente, pero valiosa, ya que modificó el esquema de los firmantes.

Invitamos pues a incorporarse a este grupo de estudio –no movimiento– a todos cuantos crean que la creación es una actitud abierta y en continuo desarrollo.

Emilio Renart.
Creatividad integral: diálogo con Hugo Monzón.[4]

Hugo Monzón – Tus máquinas, Renart, son de ingeniería casera y propias al siglo XIX por la acumulación de pequeños pasos y dispositivos que se ponen en movimiento para funciones bien simples: doblar un alambre en tres partes, por ejemplo.
Emilio Renart – No es esa mi preocupación. No importa que resulte algo simple. Si hubiera pensado en todos los elementos de los cuales no dispongo para fabricar máquinas de más complejo diseño, seguramente no habría hecho nada.

M – Armás esas máquinas, modelás esculturas y encuadrás respectivamente a tales trabajos dentro dos líneas: la experimental y la plástica. ¿Distinguirías a una y a otra como formas de arte?
R – Como formas creativas. Creatividad para mí, es un estilo de vida que abarca todos mis actos, de los cuales, el quehacer plástico es solo una parte. Pero para poder explicar eso debo remitirme al concepto que tengo por la creatividad. Entiendo que ésta se apoya en tres pilares fundamentales que son: la capacidad de descubrir, la de elaborar y *optar*, y la de inventar, siendo todo esto conducido por nuestra energía que es nuestra vida. De acuerdo a cómo se opte, esa energía se puede encauzar de diferentes maneras. Bien o mal. Con esto quiero significar que la creatividad simplemente "es". Es buena o mala cuando hace al desarrollo del individuo y de los demás o en caso inverso a la destrucción. Para mí la buena opción reside en el equilibrio entre ansias y posibilidades. Hice mis máquinas dentro de este criterio, en caso contrario no habrían pasado de proyectos,

[4] Emilio Renart. "Creatividad integral: diálogo con Hugo Monzón". *Renart*. Buenos Aires Galería Arte Nuevo, 7 de junio al 7 de julio 1978.

de cuestiones teóricas que a la postre me dañarían porque yo no hubiera canalizado un esfuerzo necesario. Un esfuerzo físico necesario para evitar estar parado sobre una fantasía. Me gusta la fantasía "factible", porque esto genera un estado armónico que luego se manifiesta en amor, afecto, amistad, que según creo es una correcta utilización de la energía.

M – Significa, entre otras cosas?
R – Significa, por ejemplo, modificar el criterio de enseñanza a aplicar desde que el niño nace.
El individuo debe conocer sus limitaciones desde pequeño, a fin de ir construyendo su vida sobre la realidad de su propio físico.

M – Qué papel, o qué utilidad asignás al arte dentro de ese planteo?
R – Cuando nosotros hacemos algo positivo, estamos creciendo y la utilidad para mí consiste en eso, en crecer. A la utilidad se le puede dar diversos significados. Yo le doy uno que es la utilidad integrada, es decir, aquello que satisface las necesidades sico-físicas. Ahora bien, la obra de arte a mí me da satisfacción puramente espiritual. Indudablemente, nunca me he preocupado mucho por ese asunto de las ventas porque ya conocemos cómo derivan las cosas. Creatividad es sinónimo de libertad, y la libertad tiene su costo cuando nos damos cuenta que es tomar conciencia de los límites que uno tiene, para luego rebasarlos tratando de no dañarse y dañar. Pero volviendo a tu pregunta, yo creo que cuando un individuo se modifica porque ha usado el medio plástico, de una manera u otra está modificando también el ámbito que lo rodea.
Esto es ya una actitud positiva puesto que concreta su pensamiento en algo, y este algo se transforma en valioso cuando lo materializado encuentra eco en los demás, porque en caso inverso haría a la satisfacción del realizador, cosa también importante ya que toda respuesta cuando se produce puede arrojar luz sobre zonas todavía oscuras para el mismo creador.
En torno a cuestiones de ese orden y siempre desde mi punto de vista, quiero señalar que el género humano tiene o está regido por algo así como constantes.

M – Te referís a figuras arquetípicas?
R – Entiendo que sí. El hombre desde que es hombre tiene ciertos arquetipos y los trasmite por una simple razón. Porque el sistema nervioso biológicamente no se ha modificado gran cosa. Entonces, su mecánica de computar es la misma de siempre. Vemos hoy las pinturas rupestres de Altamira o Lascaux, o las artes primitivas y nos emocionan. Por qué? Porque hacemos uso de percepciones afines que graban en el inconsciente imágenes afines, respecto a culturas diferenciadas. Es lo que denominaría la constante de la especie. Paralelamente hay, creo, otras dos constantes que son las de la generación y del individuo. Las separo así para clasificar, trabajan en conjunto. Cuando nuestra obra llega a tocar la constante de la especie, rozando el inconsciente mismo, esa obra se

incorpora ya al tiempo de la especie, escapa al tiempo de la generación y al tiempo del individuo. Por eso hay obras que perduran y seguirán perdurando en el tiempo.
Tengo esa escala de valores para hacer mi obra, inclusive en mi forma de vida, porque siempre me ha gustado hurgar en esos terrenos y he llegado a la conclusión paradojal de que siendo actuales somos también antiguos. Antiguos porque la especie se comporta de esa manera para protegerse retornando a su inicio como fuente o punto de referencia de un único diseño. Es la protección lo que permitió al ser humano ser lo que es.
Vez pasada leí que el individuo trabaja con un diez a veinte por ciento de su potencial cerebral y se me ocurrió pensar que pasaría si lo hiciera con el cien.
Llegué a la conclusión de que era imposible, porque la naturaleza deja siempre un porcentaje amplio de reserva. El hombre simplemente crece y a este crecimiento le llamamos cultura, pero la misma poco incide respecto a lo primitivamente programado en la constitución humana. La cultura nos da una tabla de valores que nos permite comprender el significado e importancia de ciertas obras. Así vemos que las obras que se hicieron por ejemplo en el Renacimiento tuvieron en aquel momento su importancia, pero hoy tienen mayor importancia aún porque hay costras de cultura alrededor de ellas. Supongo que Leonardo da Vinci se habrá emocionado cuando hizo La Gioconda, pero posiblemente, jamás le habrá dado la importancia que hoy le damos nosotros, porque es nuestra opinión más la opinión de nuestros antecesores. Le asignamos un valor –al margen de lo que pueda significar económicamente– que es consecuencia de la transferencia cultural y es ahí donde muchas veces se producen distorsiones. Una de ellas, mirar excesivamente al pasado puede llevar a la parálisis porque frente a lo que la humanidad ha hecho se opone lo que yo aún no he hecho. Y ese contraste cuando uno está confundido puede llevar a tomar la línea del menor esfuerzo que es: no hacer. Asimismo introducirse demasiado en el pasado significa hacer uso de un caudal de energía que se distrae al presente y futuro, claro que esto en última instancia me obligaría a buscar soluciones nuevas para problemas nuevos, pero es mucho más cómodo heredar soluciones.
Si volvemos sobre la constante de la especie, para mí es de suma importancia aportar algo con mi vida y ahí, probablemente vaya aparejada la necesidad de perdurar en el tiempo, pero eso no me preocupa.
Es muy natural no querer morir para quien quiere vivir.

M – Y llevar, como vos, una existencia no repartida en compartimientos estancos.
R – Por eso, inventé, por así decir, la línea experimental porque me ocurrió una cosa curiosa. Me había retirado de la plástica, dedicándome a otro tipo de actividades creativas y cuando retorné, bueno, estaba contento. Sin embargo, llegó un momento en que comencé a sentirme mal. Indagué en mí y llegué a la conclusión de que yo, como artista, utilizaba un medio para expresarme y que ese medio resultaba muy pobre para expresar lo que es mi vida. Con esto quiero significar que todo individuo tiene distintos momentos.

Momentos para amar, para odiar si así fuera, para el trabajo, para el ocio, para hacer una poesía, para inventar una máquina, y entonces ¿cómo uno puede meter todo eso en una sola bolsa, en mi caso la bolsa plástica? Además, había perdido el sentido el sentido lúdico y si la creatividad no produce esa sensación, en vez de servir al desarrollo del individuo sirve a su autodestrucción. Era el uso inadecuado de la energía y me estaba poniendo mal por eso.

M – No era tampoco la primera vez que encarabas una problemática semejante.
R – Es claro que no. Ya en el año 1966 hicimos con Grippo, Kemble y Barilari una muestra, pero lógicamente, ahí se hablaba de los mecanismos de la creatividad. De la creatividad en sus distintas formas y en diferentes áreas de acción.
Por supuesto, pero en mi caso al menos, no habían sido clarificadas estas dos líneas de acción: la experimental y la plástica, por lo que podía producirse cierta confusión. Nosotros nos hemos desarrollado fundamentalmente dentro del ambiente plástico, y los lugares que tenemos para expresarnos son las galerías.
Poner una máquina en una galería parece absurdo.
En una fábrica, en un ámbito tecnológico –y hablo de mis máquinas–, podría resultar divertido, nada tienen que hacer ahí, pero emplazadas en una sala de exposiciones son algo extraño, contrastante, que a lo mejor puede mover cosas.
Es sacudir un poco, y con este acto quiero significar también que la creatividad arranca desde las mismas herramientas y máquinas que el individuo tiene que inventarse, en mi caso, para ganarme la vida y además para lograr una imagen plástica acorde a mi persona. Porque a nosotros nos venden pinceles, nos venden lápices, pinturas, una cantidad de cosas que utilizamos, pero que no siempre son adecuadas a la forma de expresión de cada uno. Cuando esto sucede tenemos que inventarlas y para ello hay que comenzar por crear una infraestructura, es decir, llegar a tener aparatos y materiales elementales que nos permitan inventar cosas.
En nuestro campo, en este momento, todo se hace bien. Se hace bien entre otras cosas, porque lo que se vende como instrumental y material para las artes plásticas es manejado con tal destreza que el producto resultante tiene que ser perfecto. Y la creatividad en su expresión original está cargada de dudas que la *recreación* se encargará de corregir.
Volvemos a lo que decía respecto a las experiencias y soluciones heredadas. Y es allí donde se plantea el problema. Yo lo he encarado siempre. Cuando comencé a dibujar no quise saber nada con el plumón y otros útiles, por lo que inventé mis propias herramientas, que dan mi sello personal a lo que hago. Un pincel se puede utilizar de mil formas, pero no cabe la mil una. Es ahí donde al artista se le altera un poco su vida. Se ve incluido en otro régimen y a lo mejor, va a tener que montar un taller, investigar materiales y allí comienza el ejercicio del cuerpo, el conocimiento de la materia. Si querés doblar un hierro, cuesta, si tenés que hacer una soldadura se daña la vista, si usás algunas herramientas salen callos, te podés lastimar, pero vas aprendiendo. Son experiencias que se van haciendo y cuando hablás lo hacés en base a un conocimiento emanado de vivencias propias.

Otra cosa importante de todo esto o, que por lo menos a mí me interesa, es ser útil en distintos campos, no quedarme en el terreno específico de la plástica y me refiero a todo tipo de trabajos: si tengo que arreglar una canilla la arreglo, hago si es necesario una instalación eléctrica. Trato, como dije antes, de ser útil. A la larga es un estilo de vida.
Para mí, uno de los más extraordinarios hombres que han existido, por lo menos de los que conocemos nosotros, ha sido Leonardo da Vinci. El más completo a nivel creativo, es decir, la creatividad como criterio integral. Individuo múltiple, que llegó por cierto justo a una época donde recién comenzaban una serie de cosas y pudo hacer una cantidad de cosas. Pero eso no significa que hoy, en condiciones distintas, ante el avance científico y tecnológico de este siglo, tengamos nosotros que paralizarnos, porque la creatividad hace al desarrollo de la vida, simplemente y nada más.
Así lo entendió, entre nosotros, otro gran creativo, Xul Solar. Como él, a mi no me interesa que exista una tecnología de avanzada y que hayan científicos al servicio de ésta. Me interesa mi propio desarrollo.
Es que hoy, y especialmente el hombre de ciudad, rodeado por los implementos y servicios más sofisticados, puede resultar el ser más pasivo e ignorante incluso. Desconoce generalmente aquellos elementos que a diario utiliza. Si paralelamente, el ser humano sufriera modificaciones sustanciales dentro de la biología de su sistema nervioso, todo eso no crearía ningún problema ya que el hombre ancestral no golpearía nuestro inconsciente. Pero el sistema nervioso de hoy es el de antes y un gran sector del cerebro está destinado al manejo de las manos. Ese sector está atendido por equis cantidad de energía que si no se canaliza por ese lado, que es como corresponde, para eso estamos diseñados, se va a canalizar de otra manera, y es ahí donde desembocamos en la gran fantasía. Lo que no somos capaces de hacer lo imaginamos. Caemos en el delirio. Y después le echamos la culpa a los demás. Si bien forma parte de todo un contexto, también es cómoda la fuga, porque la fantasía significa descargar responsabilidades y accionar sobre los que no piensan tanto y hacen. En resumen una actitud parasitaria.

M – La tuya es eminentemente ética.
R – Bueno, yo creo que la ética no se puede separar de la creatividad. No sé si vale la analogía, pero la creatividad para mí es como un manantial que fluye constantemente hasta la muerte. Como la naturaleza es sabia produce un exceso de caudal respecto a la necesidad normal de cada uno. Entonces, si a vos te sobra, ¿por qué no le das un poco a los demás? No lo hacés cuando tenés miedo a vivir. Si no, no tenés porque armar un gran estanque para conservar el agua, porque después te transformás en guardián del estanque surgiendo entonces la pérdida de la libertad, que es la misma creatividad.

Liliana Porter.
[Presentación][5]

La distancia mental que hay entre la representación gráfica de la arruga al hecho real de la arruga en sí.

La relación entre la ficción y la realidad superpuestas. Apoyándose, y al mismo tiempo contradiciéndose.

Esa redundancia creando la posibilidad de otra cosa.

El arrugado es sólo uno de los ejemplos posibles para este planteo. La misma idea sería:

sombra-sombra
luz-luz
mancha-mancha

El dibujo de la sombra y la sombra real.

Lo que yo hago suceder sumado a lo que naturalmente sucede. Algo así como: fingir que soy yo.

La idea es superponer realidad, a la descripción de esa misma realidad.

Entrar en un proceso creativo participando en él y acortando la distancia que no tendría que existir entre hacer arte y estar vivo.

Lea Lublin.
Proceso a la imagen. Recorrido conceptual: elementos para una reflexión activa[6]

La presentación de los Elementos para una Reflexión Activa, trata de sustituir la **adaptación** por la **creación**, es decir, trata de sustituir el condicionamiento cultural por el cuestionamiento de todos los elementos del sistema que lo determinan.

A través de sus distintas secuencias, el recorrido de los Elementos se presenta como un **"sistema de conexiones múltiples".**

Desde la **Penetración de la Imagen** hasta el **Índice de Imagen**, las imágenes aparecen: proyectadas, penetradas, superpuestas, descentradas, discontinuas. Deseo mostrarlas en lo limitado/ilimitado de su función:

1 – Las imágenes proyectadas en pantallas traslúcidas y móviles son atravesadas/penetradas por los espectadores/participantes del recorrido.

2 – Estas imágenes corresponden a obras anteriores que fueron a su vez recorridas, y/o

[5] Liliana Porter. [Presentación]. En: *Luis Camnitzer, José Guillermo Castillo, Liliana Porter, New York Graphic Workshop*. Caracas, Museo de Bellas Artes, enero de 1969.

[6] Lea Lublin. *Proceso a la imagen: elementos para una reflexión activa*. Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, diciembre de 1970.

vividas por otros espectadores/participantes de las mismas: Terranautas, Fluvio Subtunal, Flor de ducha, etc.

Igualmente serán proyectados los textos, planos y las distintas secuencias de la preparación y de la realización de las obras.

3 – El espectador luego de percibir y atravesar las pantallas móviles llega al fondo del recorrido, donde se desarrolla el **Índice de la Imagen** (proceso a la imagen I).
4 – Para salir del recorrido, el espectador debe recorrer y atravesar en sentido contrario las imágenes de las pantallas penetrables.

Este **descentramiento de la Percepción** cuestiona la Imagen Plana, la Imagen Bidimensional como signo.

La puesta en duda de la Representación estática, responde a que ésta, como producto cultural, aparece como producto estático, fijo, para sentidos estáticos.

La **pasividad del lenguaje**, aparece por lo tanto, a cierto nivel del desarrollo de la percepción, resultante del idealismo filosófico, superado por la problemática de la realidad actual, en pleno proceso revolucionario.

La posibilidad de percepción pluridimensional que actúa sobre nuestra experiencia psíquica y sensorial, se da por el **desciframiento activo** de todos los elementos que constituyen las estructuras del lenguaje, presentadas (o combinadas) en la obra y en la cual el espectador de la misma (de la cual es parte **integrante**) debe descubrir, atravesar, penetrar, recorrer, ver, leer, percibir, pisar, tocar, usar, sentir, vivir en una nueva relación:

VIDA / LENGUAJE = ARTE

El **espacio-distancia** que separaba la obra del espectador, ahora es el elemento de una nueva relación que la transforma.

Lo que antes era solamente percepción exterior, puede/debe ser conocido por dentro.

Debemos enfrentarnos con las estructuras, sin ocultamientos, sin miedos, **objetivamente** en vez de subjetivamente **de lo Real.**

Lo que la cultura ocultaba de los mecanismos del arte, a través de sus **artificios**, son ahora totalmente **revelados.**

El arte puede y debe actuar como **arte de transformación.**

Para que esto sea posible deberá en primer lugar cuestionarse a sí mismo, para poder **descondicionar, desmitificar, desculturizar.**

El cuestionamiento de la **Representación** y de la **Imagen plana** determina su **"negación de transformarse en sistema".**

Lea Lublin. Buenos Aires, 1970.

Proceso a la imagen I
Índice de imagen

Mis obras analizan el proceso a/de la imagen a través de su inscripción en el espacio.

El espacio está considerado como un medio permanente de transformaciones. (Espacio ilimitado, anónimo. Las percepciones del entorno o las impresiones gráficas al mismo tiempo que lo determinan, lo anulan).

Las estructuras y/o las impresiones gráficas o plásticas (la así llamada imagen pictórica/escultórica) aparece:

a) descentrada
b) desmontada
c) superpuesta
d) proyectada

Así la obra aparece como un **Índice de Imagen**

1°) Se elige una imagen determinada. Esta imagen será desarrollada y transformada en el espacio mismo en el cual se inscribe.

2°) La imagen ha sido elegida arbitrariamente. **Se hubiera podido elegir cualquier otra imagen, sin que por eso el sentido mismo de la obra cambie.**

3°) A través de esa "imagen" representativa, se van a poner en evidencia todos los elementos que posibilitan la constitución de toda imagen representativa.

a) línea/color
b) continuo/discontinuo
c) lleno/vacío
d) claro/oscuro
e) positivo/negativo
f) primario/complementario
g) visible/invisible
h) blando/duro
i) preciso/impreciso
j) cercano/lejano
k) interior/exterior
l) arriba/abajo
etc., etc.

Aunque la obra aparece como algo terminado, esta no se presenta como un producto elaborado listo para el consumo, sino que por el contrario, lo que la obra desea señalar **es el proceso de elaboración, el artificio de la producción.**

Por lo tanto la obra no es más que un medio para desencadenar la reflexión activa.

El circuito es permanente y el espectador se encuentra en medio del **Proceso, que es cambio.**

Su percepción se modifica constantemente, según el nivel interior o exterior que elija. El recorrido interior/exterior elimina la oposición interno/externo, afuera/adentro.

La obra se compone por la sucesión de diferentes superficies de plásticos transparentes, opacos, traslúcidos, blando o duros, separados entre sí.

En esos espacios de separación o **espacio distancia**, que son recorridos y atravesados, los espectadores perciben/leen la obra, integrándose al proceso del lenguaje.

De este modo si el espectador se encuentra en el espacio B, su visión de la obra será distinta de su lectura/percepción del espacio A o C y así sucesivamente.

La obra ofrece una lectura total o parcial según el punto y el espacio que el espectador elija para su percepción. Desde el exterior el espectador percibe el recorrido en una aparente totalidad/unidad/continuidad, que ocultan los mecanismos internos de producción de imagen. De ese modo quedan revelados los artificios que presiden la constitución de toda obra representativa.

Así, la obra, ya no aparece más como algo estático, cerrado en sí mismo, sino que estalla por todos lados en el espacio y en el tiempo.

Lea Lublin. París 1967/68.

Proceso a la imagen II
TERRANAUTAS: Instituto Torcuato Di Tella.
Setiembre 1969. Experiencias I

Es una obra para: desculturizar, desmitificar, descubrir, recorrer, tocar, meditar, golpear, comer, evacuar.

La obra desea desencadenar la acción y el pensamiento del espectador, que es parte integrante de la obra en una nueva relación:

VIDA _ LENGUAJE = ARTE

Es por esto que esta obra es: efímera, conceptual, sensorial, filosófica.

El recorrido muestra a través de una sucesión de materiales de la vida cotidiana, **el Proceso de Vida**, en la materialidad sustancial de los elementos que la componen y en la resultante de **la Relación** de los **Elementos** entre sí.

El recorrido interior de la obra obliga al espectador a llegar hasta el centro mismo de la estructura, para poder luego salir de ella.

El espectador provisto de un casco de minero penetra un laberinto completamente oscuro de 50 m de largo por 2,50 m de alto que se desenvuelve en una superficie de 64 m cuadrados.

Las consignas (de participación luminosa) que estaban colocadas a lo largo del recorrido eran: Sáquese los zapatos. Esto no es más que un comienzo. Elija y golpee. Piense. Marche libre. Desnúdese y piense. Reflexione y actúe. **ARTE SERÁ VIDA**.

Los materiales que recubren el suelo de los diferentes espacios del laberinto son: Tierra, 7 metros cúbicos. Agua fluorescente: 200 litros contenidos en una funda de polietileno transparente de 1,50 m por 7 m. Arena: 4 metros cúbicos. Piedras: 2 metros cúbicos. Diez columnas inflables de 2 m x 0,5 m de diámetro. Veinte almohadones de agua fluorescente de 0,40 por 0,40. Dos piscinas de agua fluorescente de 0,90 por 0,90. Leña y carbón: 80 kg. Semillas: trigo, avena, arroz, lino, maíz, sorgo, centeno, 500 kgs. Tierra y semillas 2 m^3. Tierra y productos: cebollas, zanahorias, papas, 100 kgs.

Lea Lublin. 1969

Proceso a la imagen III

FLUVIO SUBTUNAL. Instituto Di Tella – ALPI. Santa Fe, 1969

Partiendo de la oposición del concepto de naturaleza y del concepto tecnológico, realizo un recorrido que consta de nueve secuencias divididas en Zonas.

El recorrido y ambientación del "Fluvio Subtunal" se desarrolla en una superficie de 30 m x 30 m = 900 m^2.

a – **La Fuente** por donde es indispensable pasar. La gente debe atravesarla por sobre cubos que emergen del agua. El piso está cubierto por aluminio. El agua es de color. Los cubos que permiten atravesarla son igualmente de color. La Fuente termina en rampas de gomapluma que llevan hasta el suelo de la Zona de los Vientos. Igualmente se puede acceder por trampolín, por donde se salta al piso de arena, material con el cual está cubierto la mitad del recorrido.

b – **Zona de los Vientos.** Cien columnas de aire (tubos inflables de 2,50 x 0,50 m, 2,00 x 0,40 m) colgadas del techo. Estos tubos de polietileno inflable están constantemente en movimiento por la acción de ventiladores que funcionan con intermitencia.

Los espectadores deben atravesar las columnas móviles para llegar a la Zona C.

c – **Zona Tecnológica.** Se pasa a la Zona C a través de una cortina translúcida en donde permanentemente se proyectan imágenes de quienes construyeron el Túnel Subfluvial. El espectador debe "penetrar" la imagen, para acceder a la Zona donde pisos, paredes y techos reflejan slides de la gente que realizó el Túnel Subfluvial.

En un sector de la Zona, 15 aparatos de televisión con pantallas de colores, funcionando en circuito cerrado, muestran al espectador lo que está sucediendo simultáneamente en otros sectores del recorrido y el compartimiento de los espectadores en las restantes zonas.

d – **Zona de Producción.** Allí estarán instaladas máquinas, especialmente "mezcladoras", pintadas por la autora. Cerca de las mismas habrá diversos materiales (naturales y artificiales), tierra, cal, arena, piedra, telgopor, etc., para que los espectadores que lo deseen, produzcan su propio **material** y construyan formas con la mezcla obtenida.

e – **Zona Sensorial.** Un recinto cerrado, con luz negra, en donde los colores flluorescentes y los olores de la región son los elementos que el espectador descubre y percibe. Colgarán del techo, envueltos en tules fluorescentes distintos productos de la zona, (frutas, hojas, perfumes diversos) y habrá salvavidas con agua de color fluorescente colocados sobre zócalos de telgopor blanco.

f – **Zona de Descarga.** Formas de animales y objetos, de polietileno inflado, permiten que los espectadores puedan golpearlos y tirarlos. Otro conjunto de elementos que al ser accionados produzcan mucho ruido, separará esta zona de la del Fluvio propiamente dicho.

g – **Fluvio Subtunal.** De la Zona de Descarga se accede al Fluvio, un túnel de plástico transparente, de diversos colores, de 20 m de largo, con un diámetro de 2 m. El Fluvio está situado dentro del espacio considerado como "Zona de Naturaleza", en oposición a la "Zona Tecnológica" y a la "Zona de Producción" que crea la noción de trabajo. Por el Fluvio permanentemente corre agua (que está conectada por un sistema de circuito cerrado con la Fuente) y hay algunos obstáculos que dificultan la corriente. El participante podrá recorrer el Túnel por dentro. Por su transparencia se da la posibilidad de recorrer el túnel por dentro y por fuera.

h – **Zona de la Naturaleza.** El Fluvio divide en dos partes el sector más grande del recinto. A un lado estará la "Zona de la Naturaleza" en donde el participante se encontrará con animales vivos en un contexto recreado con árboles, piedras, etc.

i – **Zona de la Participación Creadora.** Esta es la Zona última del recorrido, en donde se encontrarán los stands de **Tiro al Cuadro**, concurso a la mejor idea. Habrá un ambiente musical preparado como collage entre música beat y folklórica.

Finalmente, el participante podrá volcar, en unas tarjetas que se les proveerán, sus impresiones sobre las situaciones que acaba de vivir, algunas de las cuales serán transmitidas por altoparlantes.

Noviembre/Diciembre 1969

Jorge Glusberg.
Hacia un perfil del arte latinoamericano. Presentación del Grupo de los Trece y sus invitados[7]

No existe un arte de los países latinoamericanos, pero sí una problemática propia, consecuente con su situación revolucionaria.

Mi idea para esta exhibición ha surgido como respuesta a los sentimientos y deseos de independencia y liberación que sienten los artistas argentinos. He pedido a cada uno que se ajustara a las dimensiones normalizadas por IRAM (Instituto Argentino de Racionalización de Materiales) Nos. 4504 y 4508, y este sistema económico y fácilmente reproducible no es producto del azar, sino propio de nuestras imposibilidades económicas que aún no disponemos.

Los conflictos generados por las injustas relaciones sociales que priman en los pueblos latinoamericanos no pueden dejar de aparecer en esta faceta de la vida cultural.

Las soluciones o inquietudes de otros grupos superdesarrollados no se pueden aplicar a nuestros medios sociales.

Nuestros artistas tomaron conciencia de los requerimientos de sus realidades nacionales y se plantearon respuestas regionales, consecuentes con el cambio de todas las áreas de la vida humana que se proponen los subprivilegiados de hoy, que pensamos son los potencialmente privilegiados de mañana.

[Grupo de los Trece].
David Cooper con el Grupo de los Trece[8]

El Grupo de los Trece trabajó durante cuatro meses con David Cooper, que intentó realizar un análisis exhaustivo de la problemática interna del grupo.

Se constituyó en un metagrupo coordinado por Cooper que no sólo rastreó las ansiedades de cada uno de sus miembros y sus motivaciones interpersonales, sino las relaciones entre arte y sistema capitalista, entre revolución cultural e ideologías políticas dominantes, entre destinatarios de obras de arte y un modelo para una nueva sociedad.

[7] Glusberg, Jorge, "Hacia un perfil del arte latinoamericano. Presentación del Grupo de los Trece y sus invitados", *Hacia un perfil del arte latinoamericano,* Auspiciada por el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, Museo Emilio A. Caraffa, Plaza España, Córdoba, 13 al 15 de octubre de 1972.

[8] [Grupo de los Trece]. "David Cooper con el Grupo de los Trece". En: *El Grupo de los Trece en Arte de Sistemas*, Buenos Aires, Argentina, CAyC, diciembre 1972 – marzo 1973, [p. 5]

Juan Carlos Romero.
[Propuesta].[9]

Mis propuestas conceptuales van dirigidas a la participación del espectador –actor en temas referidos a la realidad nacional, por lo tanto pasa por la verificación del proceso objetivo que toma hechos o situaciones de nuestro país. Pero además se da un proceso que no es tan fácil de comprobar a veces y es el de la violencia. Con esto quiero alertar a quienes puedan aportar algo para verificar esta situación que por momentos es tan sutil que se hace invisible. La violencia debe ser aplicada en nuestras propuestas, una de las tantas formas de reducir la violencia represora.

Jorge [Georges] Bataille decía:

> La desesperación intelectual no conduce ni a la cobardía ni al sueño sino a la violencia. Por eso es imposible abandonar algunas investigaciones. Solamente se trata de saber cómo ejercer la ira; si no deseamos más que dar vueltas como locos en torno a las prisiones o bien derribarlas. A los términos medios, las escapatorias, los delirios que traicionan la gran impotencia poética sólo hay que oponer una cólera negra y hasta una indiscutible bestialidad; es imposible agitarse de otra [ma]nera que un cerdo cuando engulle en la basura y el barro, arrancando todo con el hocico, sin que nada pueda detener una repugnante voracidad.

"EL JUEGO LÚGUBRE": Se usará una soga en forma de aro, en la parte superior con un nudo corredizo y en la parte inferior terminará en punta. Se necesitan dos jugadores (A) y (B).
Modo de Jugar: Los dos jugadores tendrán que ser opuestos dialécticos. El jugador (A) irá en la parte superior de la soga y el (B) que son muchos va en la punta inferior. Para que (A) tenga una prenda y vaya en el nudo corredizo será necesario que se enfrente a (B); que son muchos con actitudes contrarias a sus intereses.
Luego de cumplida la prenda, quien estuvo en (A) no podrá volver a jugar.

Carlos Ginzburg.
La pirámide de la muerte: proyecto presentado para la octava Bienal de París[10]

> **1**
> Durante un mes voy a extraer, mediante un camión, las flores muertas depositadas en los tachos de basura de los cementerios de París.
> **2**
> Voy a acumular una **pirámide** horrenda y maloliente de cien metros de altura, en el contexto de la Bienal.

[9] Juan Carlos Romero. [Propuesta]. En: *Sistemas II*. Buenos Aires, CAYC, 1972.

[10] Carlos Ginzburg. "La pirámide de la muerte: proyecto presentado para la octava Bienal de París". *Hexágono* '71, La Plata, 1973, s/p.

3
Voy a arrojar sobre la **pirámide** floral esqueletos humanos, arañas, murciélagos y escorpiones.
4
Voy a arrojar sobre la **pirámide** floral cientos de libros: de terror psicológico, de terror político, de genocidios y guerras, la situación económica y social del Tercer Mundo, de filosofías nihilistas, de culturas desaparecidas, etc.

Carlos Ginzburg
Tierra cúbica: proyecto presentado para la beca John Simon Guggenheim[11]

1
Voy a construir un gigantesco cubo de 100 metros de lado.
2
Voy a imprimir sobre una de sus caras el siguiente texto:
"Lo que es engendrado debe ser corpóreo, visible y tangible… Por lo cual, habiéndose puesto Dios a componer el universo, lo hizo de tierra, fuego, aire y agua. Y toda especie de cuerpo debe tener profundidad, y toda profundidad debe tener superficies planas, y una superficie plana y rectilínea está formada por triángulos… De los triángulos elegidos por nosotros nacen las cuatro especies de cuerpos; tres de uno, de aquel que tiene los lados desiguales, y la cuarta únicamente de aquel que tiene los lados iguales… Y a la tierra le asignamos forma cúbica, ya que ella es la más inmóvil de las cuatro especies de cuerpo; y la más blanda también."

Platón, Timeo, XX-XXI, 53-6

Carlos Ginzburg

Horacio Zabala.
Texto Nº 1[12]

Buenos Aires, diciembre de 1973
Texto Nº 1
El área del arte depende de todas las áreas no específicamente artísticas.
Es un dominio independiente y autónomo, sólo en cuanto a su propio lenguaje poético.
Un lenguaje poético es un sistema de significación para comunicar ideas.
Es de investigación y aventura constante, o deja de ser poético.

[11] Carlos Ginzburg. "Tierra cúbica: proyecto presentado para la beca John Simon Guggenheim". *Hexágono* '71, La Plata, 1973, s/p.

[12] Horacio Zabala. "Texto Nº1". En: *Investigación de la realidad nacional*. Buenos Aires, Arte Nuevo, diciembre de 1973. Exposición que incluyó la participación de Perla Benveniste, Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero, Edgardo Antonio Vigo y Horacio Zabala.

La práctica artística consiste en integrar un lenguaje poético de investigación y una ideología política clara y concreta.
Si el producto artístico es el resultado de la búsqueda de nuevas ideas intuidas o pensadas por todos, (de todas las áreas no artísticas) logrará su afirmación como tal en las mentes de los espectadores participantes, que son en definitiva los que verifican la necesidad de su existencia.
El producto artístico será entonces la realización de las relaciones que comúnmente se representan en las conciencias.

Carlos Alonso. Entrevista de Tomás Eloy Martínez. Diálogo con Alonso[13]

Sobre una mesa, en su taller, Carlos Alonso desplegó algunos bocetos y originales de la exposición dedicada a van Gogh. Luego, trajo fotografías y carpetas de otras muestras en las que el tema central era un pintor: Spilimbergo, Rembrandt. Entonces comenzó una larga reflexión en voz alta sobre la soledad del artista, interrumpida a intervalos por Tomás Eloy Martínez, de *La Opinión Cultural*. Aquí se transcribe el diálogo: los párrafos en negrita corresponden a la voz del periodista.

– Aquí, delante de estos dibujos terribles en los que Vincent van Gogh se mira la oreja recién cortada, en la Navidad de 1888, me pregunto por qué usted quiso exhibirlo en el momento de su mayor derrota, cuando Paul Gauguin acababa de abandonarlo en Arles y él salía lentamente de la locura en un cuarto de hopital. Por qué en ese momento. Vincent, recuérdelo, no se quejaba nunca. En una carta del 9 de enero le escribe a su hermano Theo que "la herida se cierra y la pérdida de sangre se equilibra, puesto que he recuperado el apetito". Sólo le teme al insomnio, pero lo combate a solas, sin pedir ayuda, tal vez porque intuye que el insomnio es otra forma de la muerte y que esa batalla le corresponde a él solo.
– Ah sí, la oreja. Siempre sentí esa historia de la oreja de van Gogh como un símbolo de las muchas frustraciones que lo habían aquejado: la de la vida en familia, o las mujeres que lo rechazaron, o los amigos que lo fueron abandonando. La oreja cortada era el límite que van Gogh ponía a todos los triunfos posibles de la vida: al tronchar la oreja, castra esas victorias, las aniquila. En una de las cartas a Theo considera Vincent que el arte y la vida son dos flechas que tienden hacia direcciones opuestas, y que no hay entre esas flechas ningún encuentro posible. Llega a decir que quizás es mejor tener hijos que pintar. Así, van Gogh siente que pintar es una renuncia, un acto que reemplaza a todos los demás actos de la vida. A todos los actos que no pudo vivir, o que no tuvo ocasión de vivir. La pintura es su única vía de acceso a las más dispares sensaciones.

[13] Carlos Alonso. Entrevista de Tomás Eloy Martínez. "Diálogo con Alonso". *La Opinión Cultural,* Buenos Aires, domingo 27 de octubre de 1974, p. 3-4.

– La oreja izquierda es conducida al patíbulo y ejecutada, como si fuera una representación de la vida.
–Y el problema, claro, sigue tan en pie ahora como entonces. Van Gogh, que conoció todas las desdichas, tuvo sin embargo la fortuna póstuma de que su obra entera –porque en vida no vendió más que un solo cuadro– quedara reunida en manos de un sobrino, el hijo de Theo, como si fuera una sola y larga respiración. Libre de toda demanda, la obra de van Gogh creció en un estado de absoluta pureza, sin las presiones que –por ejemplo– recibía Gauguin de su marchand. Así, en las cartas de Gauguin no alienta la misma serenidad que en las de van Gogh, ni tampoco la misma reflexión madura sobre el arte y el trabajo. Las de Gauguin son cartas desesperadas, sembradas de conflictos que no pertenecen a la pintura sino al mundo de la compra y venta de cuadros.

– ¿Y este elemento extraño, el espejo? ¿Piensa que van Gogh, al observar como se arrancaba la oreja, estaba viviendo un delirio narcisista?
–Este espejo es a la vez un marco, un elemento del cuadro. El diálogo continuo con el espejo aparece no sólo en la obra de van Gogh sino también –por ejemplo– en la de Rembrandt. El artista suele utilizarse a sí mismo como modelo para profundizar una forma, para agudizar el estudio de un ojo, de un diente, de unos labios, de una mano: es una manera de ahondar el conocimiento de sí mismo. No hay nada de narcisista en eso, porque la contemplación no es placentera. Cuando uno ve de una sola vez la serie de treinta o cuarenta autorretratos de Rembrandt se tiene la sensación de que está ante una fruta que se diseca, un ser que se aprieta, se arruga, envejece, camina hacia la desaparición. Se advierte allí hasta los más sutiles movimientos de la decadencia. Recuerdo haber estado durante horas ante uno de esos autorretratos en un museo de Edimburgo, en Escocia. Había un sector de la piel de Rembrandt, cerca del ojo, que parecía latir, una zona viva de la carne. Es un autorretrato pequeño, de los 45 años.

– Pero, ¿por qué pintar la propia cara? ¿Usted conoce mejor la suya que, por ejemplo, la cara de la mujer que ama?
–Sí, mucho mejor, porque la conozco por fuera y por dentro. Ciertos pintores (la mayoría) se pintan a sí mismos en todos los personajes, aunque no les impongan la misma nariz o los mismos ojos. Por ese aire de familia puede identificarse al autor.

– Hablaba usted de la opción entre el arte y la vida como un conflicto inevitable. Toda forma de creación parece conducir a la misma encrucijada. Recuerde que aun en los Evangelios, la salvación es una consecuencia de la renuncia a la vida. O, mejor dicho, el acto de crear se transforma en un sustituto del acto de vivir. "Si quieres alcanzar el Reino de los Cielos, deja todo lo que tienes y sígueme".
–Para mí, una de las claves que explican la vida de van Gogh es que él (todo pintor, en suma) se convirtió en el síntoma de **su sociedad.** Síntoma: la parte más débil, el punto por donde se cortará el hilo. El pintor pone al descubierto las zonas que la sociedad se

ha obstinado en disimular. En los tiempos de van Gogh, había ya muchas cosas descompuestas en la esfera de la política y de las costumbres: cosas que seguían valiendo sólo por indiferencia y cobardía. Van Gogh, al fin, es la señal de que algo se está pudriendo, y de que un mundo nuevo está por nacer. Lo que crea es algo más que una escuela: es un temperamento, una forma heroica de asumir la pintura, porque la pintura es su pasión única. Y si es verdad, como decía Antonin Artaud, que la sociedad deberá un día rendir cuentas por haber sometido a van Gogh a la miseria, también los pintores tendremos que rendir cuenta por todo lo que él nos dejó como esperanza, como aliento, como camino. A través de él, aprendimos (redescubrimos) a la pintura como una fuerza que pone claridad en nuestra vida.

– No sólo la intransigencia de van Gogh a convertirse en una mercancía social es lo que determina su perfecta soledad. También esa soledad va asomando poco a poco en los objetos que pinta: en las desoladas chatarras que son sus zapatos, su silla de paja, su cuarto en Arles.
–Es verdad. En ese preciso momento, van Gogh inaugura el pop art, el mundo de los objetos sencillos y cotidianos. Hasta fines del siglo pasado, la pintura andaba en persecución de los grandes temas, aquellos donde la sociedad podía ver reflejada una cierta grandeza. Podía negarse toda esa realidad, se podía decir que era sólo tela pintada, pura escenografía. Pero van Gogh nos alcanza algo de verdad valiente, algo nuevo, los objetos con los que convive y a los que ama. Los zapatos eran su propiedad despreciable, sus caminos. Hoy son ya, y para siempre, **esos** zapatos: los de Vincent van Gogh. Pero cuando el los pintó, eran apenas sus comunes y vulgares zapatos de cada día. Los pintó con naturalidad, sacando hacia afuera lo que tal vez no tenían: eran los zapatos, mas él –van Gogh–, más su historia personal, más su soledad, más la maravillosa pintura que les puso encima.

– Es extraño: Rembrandt, van Gogh… Los pintores que lo apasionan a usted, Alonso, nacieron en Holanda. Creo que fue Elie Faure quien escribió que no había otro país en el mundo donde la historia y el suelo hubiesen determinado de manera más directa la expresión plástica de la vida. Todo holandés crece pintor, decía Faure.
–Sí, es una casualidad. Holanda no dio demasiados pintores, pero cada vez que apareció uno, todos los cimientos de la pintura fueron conmovidos. Rembrandt es profundamente conmovedor, sobre todo para los pintores.

– Me pregunto cómo un artista con una inteligencia tan propensa a narrar como la suya no se entusiasmó todavía con otro holandés, Hieronymus Bosch, alias el Bosco.
–Tal vez por eso. Porque el Bosco es un pintor más para leer que para saborear. Pinta ciudades enteras con sus movimientos prodigiosos, como si hoy a usted se le ocurriera describir el obelisco de Buenos Aires con la vida que hormiguea alrededor: los colectivos, la gente que pasa, los letreros y los vahos del subterráneo. Pero piense en Rembrandt: era mucho más que eso. Creo que el tema de Rembrandt es la carne. De

algún modo, él mismo está diciéndolo al pintar una res colgada, o un cadáver abierto. La carne tiene en Rembrandt el mismo movimiento de las ciudades: su floración y su decadencia.

– Hay algo de común entre Rembrandt y van Gogh, entonces. Porque la carne también está exenta de grandeza, y en ella alienta lo perecedero, el aroma de la vida cotidiana. ¿También eligió usted a Spilimbergo porque descubrió en él cierta inclinación a mostrar la carroña, la chatarra personal?
–No lo sé. Cuando pinté a Spilimbergo, puse énfasis en sus vendas. Durante los últimos años de la vida de don Lino, le salió un eccema en los pies y en las manos. Tuvo que andar con vendas. Y las vendas lo convertían en una especie de fantasma: aquellos trapos blancos se desplazaban por cualquier parte, jamás estaban en su sitio. Spilimbergo hacía gestos y las vendas rozaban siempre la cara del interlocutor. ¡Y sus pies vendados, como dos inmensos guantes de box! Ellos también eran la carne castigada y doliente de la que hablábamos, el residuo del fantasma. Recuerdo cómo empezó toda esta historia. Corría el año 1967 ó 1968. En Buenos Aires, alguien había decretado la muerte de la pintura. Y no sé si fue por causa del decreto o porque íntimamente habíamos llegado a un punto muerto, que a mí también me acometió la parálisis. Sí, la pintura tocaba sus límites después de toda investigación –buena y mala, hecha por artistas verdaderos o hecha por practicantes– que había desembocado en la no figuración y en el informalismo. No era ninguna novedad para la pintura esa llegada a un punto oscuro, porque su historia se compone de momentos encendidos y momentos apagados, como la cresta y la base de la ola. Yo había pasado casi un año entero sin trabajar, entreteniéndome sólo con algunas esculturas. Hasta que una noche supe que acababa de morir mi amigo Francisco Petrone, un amigo cercano y entrañable. Pensé mucho en él durante aquella noche, y me puse a pintar para no caer en la tristeza. Empecé un cuadro sobre algo que había sido, tiempo atrás, la paleta donde yo ponía los colores. En cierto momento retrocedí para ver que estaba haciendo y descubrí una especie de medio rostro de color lechoso, color de venda vieja, que asomaba sobre un fondo de herrumbre. Advertí que esa presencia inesperada era la de don Lino Enea, y que yo la había llevado dentro de mí sin darme cuenta, porque al reflexionar sobre todo lo que aprendí de él también estaba pensando en la muerte de la pintura. Ya no pude parar. Víctima de una fiebre sin fin, pinté setenta cuadros sobre el tema de Spilimbergo, y de las vendas, y de la pintura que a lo mejor se moría. Fueron aquellos cuadros los que sirvieron para inaugurar Art Gallery y para resucitarme a mí, con la ayuda de Petrone y de don Lino.

– Spilimbergo era casi un personaje de fábula. Los cocheros de plaza hablaban de él en Tucumán como de un viejo que conocía los maravillosos arcanos de la magia sin que jamás hubiese condescendido a usar esos secretos. Me acuerdo de él montado en el pescante de un coche de plaza, en el Tucumán de 1951, con una botella de ginebra en la mano y cantando una canción en media lengua.

–Ah, sí. Después la gente tuvo que andar reclamando en la casa de los cocheros todos los dibujos que don Lino había dejado allí, en custodia o de regalo. Estudié con él en los años 50 y 51, justamente. El salón de clase era un antiguo teatro de la calle San Martín, el teatro Belgrano: los alumnos teníamos talleres individuales, uno en cada palco. Y don Lino daba sus clases yendo de palco en palco, mientras en el escenario ensayaban los pianistas o las orquestas. En cierta ocasión, Walter Gieseking estuvo allí, preparándose para un concierto.

– A Spilimbergo le ocurrían tantas historias inverosímiles que alguna gente no creía en su existencia: suponía que era una invención de los profesores de dibujo.
–Yo no conocía más que su fama cuando llegué a Tucumán para estudiar con él. Para que sobreviviera, el escultor Lorenzo Domínguez me consiguió una beca de 300 pesos mensuales. Mi obligación era organizar cronológicamente un material sobre pintura egipcia que había comprado la Universidad. Yo estaba feliz. Al tercer o cuarto día de mi llegada me contaron que Spilimbergo estaba reunido en el café La Cochera con un grupo de alumnos. Corrí a verlo. Lo saludé, me senté a la mesa, y empecé a sentir sobre mí esa mirada fría, de lechuza, con que solía desnudar todas las cosas. Al cabo de un rato me preguntó: "Oiga, compañero, ¿usted es el egiptólogo?" Tuve que confesarle que no sabía nada de eso, que me había arriesgado a aceptar la beca sólo porque deseaba estudiar con él. Me quedé dos años. El pobre viejo estaba ya muy enfermo. La mayor parte de las veces no venía a clase: acudíamos nosotros a verlo, en el hospital o en el cuarto de hotel. Como no sabíamos por dónde íbamos a apresar sus enseñanzas, optamos por apresarle los gestos. Hablábamos como él, bebíamos como él, para que por ese camino nos alcanzasen sus conocimientos.

– ¿Fue entonces, Alonso, cuando empezó usted a preocuparse por las humillaciones que el mercado inflinge a la obra de arte, por el vil proceso de comercialización a que aludió tantas veces?
–Fue desde siempre. Cuántas veces he pensado en las presiones que el artista recibe desde afuera, en los contratos ignominiosos que suele firmar. Algunos de estos contratos, ¿sabe?, imponen la exigencia de no modificar ciertos rasgos que hacen reconocible a un pintor.

– Si Picasso hubiera caído en semejante trampa, hoy no tendríamos a Picasso. O tendríamos sólo el de la época azul.
–Pero no hay que confundir comercialización con difusión. A veces, la obra que termino durante la noche, tras varios días o semanas de trabajo, ya no está en el taller a la noche siguiente: pasó a ser propiedad de un coleccionista, y a ella tienen acceso sólo la familia y los amigos. El círculo de la comunicación se cierra en ese punto. Pero usted hablaba de Picasso, y yo quiero rescatar aquí algo que el viejo deslizó alguna vez: lo importante de un cuadro no es el cuadro sino el mito que crea, lo que va desatando más allá de sus

límites, la manera como se va reproduciendo en el corazón de la gente. Yo tengo en una de estas habitaciones el famoso Guernica. Hay miles de Guernica desparramados por el mundo. A través del cuadro vamos aprendiendo qué significa España y por qué Picasso lo pintó. Al decir Guernica, pensamos más en el cuadro que en el pueblito bombardeado por la aviación de Franco el 26 de abril de 1937.

– También su obra, Alonso, parece ir en camino de convertirse en mito. Cada vez que usted pinta da la impresión de estar escribiendo una novela.
– Antes, yo trabajaba muy espontáneamente, tenía necesidad de ir saltando de una cosa a otra. Desde hace un par de años actúo de otra manera. Tomo un tema que se me impone, como el de las cuatro estaciones de van Gogh: el pintor yace sobre el campo, a la orilla de un camino, y el tiempo transcurre alrededor de esa figura inmóvil, el paisaje se modifica: la nieve y las flores se suceden. Y una vez que el tema está dentro de mí, trato de demorarme en él, para ir depositando la multitud de sensaciones que me asaltan mientras pinto. Sé que el tiempo que yo permanezco trabajando en el cuadro es el que necesita el espectador para descubrir todo lo que yo puse en él. Sí, es verdad. Parece que al pintar estuviera escribiendo una novela.

Jorge Álvaro. Entrevista de Hugo Ferrero y Wimpy Ponce de León. Jorge Álvaro: entrevista[14]

– Nosotros estamos aquí como *Horizontes* por varios motivos: quizá los principales son que, por un lado, sos el más joven de la que puede ser llamada una generación y porque, al mismo tiempo, evidenciás no solamente seriedad sino casi una obsesión, una legítima obsesión, en el desarrollo de tu obra… Pero quizá sea mejor empezar por el principio…
– Bueno, mi primera muestra creo que fue en 1966. Yo estudié en la Belgrano y en la Pueyrredón y hasta el '74 hice muestras de grabados. En realidad, empecé con el grabado y el dibujo y es de ahí de donde pude obtener la imagen que buscaba. Comencé con el dibujo más que nada por una limitación de la técnica. Además, el grabado implica un proceso que no es inmediato, el resultado lo ves después de haber pasado por una cantidad de etapas y a lo mejor no te conforma… Eso te va disciplinando…

– Vos integrás una generación que aparece a la cola de un período muy agitado y tremendamente dominado por el expresionismo abstracto, la neofiguración, el pop… Y ante eso ustedes aparecen con una "imagen nueva". Por ese entonces la mayoría de la crítica coincide en calificarlos como los protagonistas de un "retorno a la pintura"…

[14] Jorge Álvaro. Entrevista de Jorge Ferrero y Wimpy Ponce de León. "Jorge Álvaro: entrevista". *Horizontes*, Buenos Aires, a. 3, n. 7, mayo-junio de 1980, p. 16-22.

– Bueno, sí. La época anterior fue la del Di Tella. Yo estaba terminando Bellas Artes en la Belgrano y a mí, y a un montón de gente, nos provocó una confusión terrible aquello de que la "pintura había muerto". Yo recién salía de la escuela y estaba decidido a dedicarme a pintar pero pensaba "¿para qué?" Me sentía un renacentista. Por otro lado, creo que todos teníamos una tendencia a estar influidos por el surrealismo…

– ¿Por qué?
– Creo que es una etapa por la que pasa toda la gente que recién empieza. Se empieza por una imagen surrealista que a veces es gratuita y a veces no… Lo importante después es pulirla… en definitiva, todo depende de la evolución que cada uno haga…

– Mi pregunta anterior iba dirigida a saber si tu imagen surgía un poco como reacción, "en contra" de lo que vos llamás el "reinado Di Tella".
– Creo que no. Porque después que te ponés a trabajar, te aislás. Y decís, bueno, yo hago lo que me gusta hacer; no importa qué está pasando arriba de mí. Entonces elegís un camino y lo desarrollás. En mi caso, yo siento mi crecimiento, pero no lo puedo manejar; no podría decirte cuál va a ser la dirección…

– ¿Qué era lo más claro para vos en ese momento: la necesidad de un quehacer a través de una disciplina que ya habías trabajado bien; o tal vez la idea de que esa disciplina te permitía una expresión?
– Pienso que lo último. Se me ocurre que más que nada quería expresarme. Y esa disciplina, el grabado, el dibujo, me lo permitían, así que tenía que cuidarlas, desarrollarlas…

– El premio De Ridder empezó en el '73 y vos ganaste el Premio de Grabado en el '75: por entonces ya era evidente que ese premio estaba canalizando un retorno a la figuración. ¿Fue una coincidencia o existía un contacto entre los participantes, una reflexión, una tendencia?
– No, en mi caso fue una cosa natural. En ese momento, mi imagen me parecía una consecuencia, un desarrollo de lo que había venido haciendo hasta entonces. Ahora, en perspectiva, lo veo más como una cosa generacional. Incluso como un proceso que perdura actualmente.

– En esa época se agitaba mucho el tema de las vanguardias. ¿Cuál era tu actitud ante eso?
– En realidad, no le daba bolilla a los manifiestos, a las teorías. Cuando surgió el grupo de la neofiguración yo tendría unos 15 años y no lo entendía. Lo veía ajeno. Yo empecé a trabajar al margen de todo eso.

– ¿Y ahora? ¿Te sentís "vanguardia"? ¿Tu pintura es "contra" algo?
– No. Ahora podría decirte que soy "realista". Antes decíamos que éramos "figurativos". Cambió la palabra… Respecto a las vanguardias… No sé si pertenezco a una vanguar-

dia, pero no me siento de vanguardia. Siento que estoy cursando un momento. Hay muchos de mi edad que coinciden en ciertos puntos conmigo. Pero me sentiría presuntuoso calificándome de "vanguardia"…

– Recién dijiste que eras "realista". Sin embargo, por ahí he visto que te incluyen en la "post-figuración". ¿Qué significa eso de "post-figuración"?
– Mirá, tampoco yo lo sé. Eso surgió en una exposición colectiva que se iba a hacer antes de mi viaje a Nueva York. Después cuando se hizo la exposición en el CAYC yo no fui, pero cuando se inauguró en el Museo Nacional de Bellas Artes, bueno había que presentarse como grupo y se hizo una reunión y se eligió eso de "post-figuración". Pienso que se podría haber elegido cualquier otro nombre, en fin…

– Más serio parece el término "realista"…
– Bueno, yo digo "realista" porque es lo que se dice ahora de los figurativos. Tal vez "realista" tenga otras implicancias. No tengo muy en claro la definición de "realismo". Podría decirte que soy figurativo con una gran carga expresionista, pero…

– Volvamos a la historia. El De Ridder fue una especie de trampolín, de apertura de tu obra al público…
– Sí, el De Ridder fue la gran posibilidad de mostrar la obra. Ver los cuadros colgados en el Museo… bueno, le da una jerarquía a la obra que no tiene, por ejemplo, el Salón Nacional donde se pierde todo, lo bueno y lo malo…

– En esa época vos trabajabas en la serie de Personajes. Se me ocurre que había un "mensaje" más directo en tu obra. ¿Qué eran esos personajes? Eran de un cierto estrato social definido: todo lo que los rodeaba, la ropa, las actitudes, estaban indicando una extracción social y una concepción del mundo que orillaba la caricatura… Después, surge la etapa del circo. Esas imágenes se metamorfosean…
– Sí, creo que sí. ¿Ustedes cómo lo ven?

– Pienso que en la serie del Circo trascendés lo social, vas más hondo, a la naturaleza humana…
– Sí, pienso que todo está más llevado hacia la condición humana. La vida, la muerte. Ahí está lo oculto, lo que se muestra y lo que está parafraseando la realidad. Me parece una cosa más "universal", pero ponelo entre comillas; es grandilocuente…

– Plásticamente también aparecen más elementos…
– Es otro eje plástico, otro recurso plástico. También una conveniencia plástica. Hay cosas que no son casuales. Las primeras series eran sin fondos, con fondos negros. Era la figura y nada más. Después empieza a aparecer el fondo, la ambientación, una cosa opresiva, y eso es buscado…

– Es un universo plástico, no me parece grandilocuente ¿por qué ponerlo entre comillas?
– No sé, es un poco fanfarrón…

– Bueno, después del Circo estamos en el "ahora"…
– No sé realmente cuándo termina una etapa y empieza otra. Yo la obra la veo como un árbol con ramas. Hay ramas que parecen de otro árbol, pero tienen todas el mismo tronco. Uno vuelve a mirar trabajos anteriores y encuentra cosas en común y otras distintas. En mis últimos trabajos, empiezan a entrar animales, hay toda una connotación más erótica en el tema… pero son todas cosas que advertís después…

– El universo del Circo estalla, se abre a otro horizonte…
– Sí, en la última serie se muestran más las pasiones humanas. El amor, la carnalidad…

– Se me ocurre que además de más amplio, es también más denso…
– Sí, se concentra más todo. En toda la época de los dibujos era todo más disperso y ahora creo que pude juntar todo eso y hacer una cosa más en totalidad…

– También hay un nuevo espacio, un espacio más envolvente, cóncavo. Una atmósfera cerrada… En tus pinturas se siente más el aire que las imágenes absorben… Son como esas habitaciones cerradas con olor a pucho y naftalina que deforman los espacios verdaderos como los espejos de los parques de diversiones…
– Bueno, vos lo explicás mucho mejor…

– Hay otra cosa. Se me ocurre que la concepción de tus obras es en blanco y negro a pesar de que ya desde la serie del Circo comenzaste a incorporar el color…
– Sí, yo también creo en eso. El color está acentuado muy tímidamente. Es una consecuencia de la imagen. Pero yo la obra la puedo ver perfectamente en blanco y negro. El color surge por la imagen. Ahora estoy usando mucho el color quizá por los desnudos y grupos de figuras… pero creo igual que el color no es lo determinante…

– Volvamos a los teatrillos, tus últimos trabajos.
– Creo que quiero acentuar más la idea de espacio cerrado en contraposición con lo exterior. Espacio circular incluso. Y, claro, hay toda esa cosa de nostalgia, del misterio de los parques de diversiones. Esa ridiculización de los caracteres humanos en el circo o en el teatro… Pienso que todo eso está acentuado…

– ¿Ubicar al hombre existencialmente?
– Supongo que sí, no lo puedo afirmar. Creo que sí porque las obras están mostrando la ridiculización de una realidad a partir de una situación dual…

– Parafraseando a Malraux, me gustaría saber quiénes integran tu museo imaginario.
– Está la pintura flamenca, está Rubens, está Goya… De este siglo, no se quien podría ser. Podría ser Bacon, por cosas de espacio, y de actitud también. Como un precursor plástico…

– ¿No incluís a ningún cubista, a ningún abstracto?
– La pintura abstracta no la podés negar. Sirvió para todo un desarrollo, pero nunca pensé que la hubiese podido incorporar a mi obra. Seguramente la incorporé inconscientemente.

– Volvamos al "realismo". La pintura tiene un "mensaje"…
– Tiene un mensaje, pero yo ante todo siempre trato de ver la obra como mensaje plástico y que lo que quiera decir venga después…

– Sí, claro. No me refería al "panfleto"…
– Claro que el tema y la anécdota siempre existen…

– Es decir que a vos no te preocupa, llamémosla así, la "contaminación" de tu obra contrariamente a la "pureza" que se pretendió en algunos períodos de este siglo. El neoplasticismo, por ejemplo…
– Sí, creo que nadie se puede abstraer del mundo circundante. Yo trato de expresar las pasiones humanas, la muerte, el dolor, la alegría, lo mordaz, lo caricaturesco. Pero también el mensaje plástico por medio de la estructura de la obra.

– Haber mostrado en Nueva York, pienso que te da una visión más amplia de un asunto remanido como es la raíz cultural-histórica-geográfica de la pintura…
– Pienso que la pintura de cada país tiene una consecuencia; en Estados Unidos vi cosas de los hiperrealistas y pensé "esto no podría ser sino de un norteamericano". La posición geográfica, el clima, la luz, creo que tienen una importancia fundamental en la obra. De ahí la diferencia del tratamiento. Vos ves un hiperrealista norteamericano y notás la diferencia con los que siguen la tendencia en otras partes. Son cosas casi imperceptibles en el tratamiento… En Nueva York me di cuenta que el hiperrealismo o el Pop no podrían haber surgido en otra parte. Allá todo es exagerado, se vive con otra intensidad…

– ¿Cómo definirías, en contraposición, tu "realismo" de Buenos Aires?
– Te lo puedo decir a través de mi dibujo: es mucho más intimista, está mucho más la parte humana, la relación humana. El individuo todavía está despersonalizado como en Nueva York donde no existe el diálogo. Eso traslada a la obra.

– Damián Bayón te ubicó como "un inventor de monstruos" y te relacionó con una genuina imagen latinoamericana, algo tan original como el famoso "boom" de la literatura…

– Bueno, no conocía las expresiones de Bayón y de verdad me halagan. Respecto de la expresión latinoamericana, puedo decirte que no la he buscado, tal vez es un resultado de todo un clima, una situación; los fantasmas y obsesiones con los que uno vive. En París, cuando fuimos a la Bienal de 1977, noté que todo lo que era latinoamericano se diferenciaba. Quizás justamente por ese clima, el clima de *Cien años de soledad*…

– Pienso que tu "monstruismo" se puede oponer válidamente al hiperrealismo en el sentido de dos maneras distintas de mirar el mundo y de allí surgiría lo típicamente latinoamericano que no son ni las espuelas de los gauchos ni los guajiros explotados… Lo que, de paso, vendría a demostrar que no es tan cierto que seamos una versión suburbana de lo que se inventa en Nueva York o París…
– Bueno, claro, toda mi generación está absorbiendo cosas. Los medios de comunicación te permiten estar más o menos al tanto de todo lo que pasa en Europa y Estados Unidos y conciente o inconscientemente uno toma toda la influencia positiva que pueda haber, pero pienso que acá eso se traslada con un tamiz totalmente distinto, adquiere una atmósfera particular. También en la Argentina…

– Yo veo que tu generación con una gran inocencia –en el buen sentido– fue capaz de establecer una realidad plástica en la que trasuntan incluso ciertos miedos, en los colores, en las formas. De alguna forma, absorben lo que no han podido racionalizar; lo que las generaciones anteriores hemos podido vivir, ustedes lo sufren como presión y lo elaboran casi como un cuento…
– Yo no lo llamaría "monstruismo" sino "tenebrismo". Los realistas están exacerbando la realidad cotidiana y me parece que los monstruistas (o tenebristas) estamos rescatando la parte más íntima del ser humano, las pasiones…

– ¿Alguna vez te sentiste tentado por las "experiencias", por el llamado "arte conceptual"?
– No. Pienso que es una expresión que intelectualmente puede o no tener validez, como elaboración intelectual. Pero como mensaje plástico no existe. Es una élite muy reducida la que puede captar eso porque no hay mensaje plástico.

Norberto Gómez.
Gómez x Gómez[15]

La tierra está rodeada en su totalidad por una capa orgánica, una materia infinita cuya virtud es la transformación; materia contradictoria, animal y humana, la única capaz de elaborar la fantasía y de testimoniar el vacío de la propia presencia.

[15] Norberto Gómez. "Gómez x Gómez". *Artinf*, Buenos Aires, n. 22-23, septiembre - octubre de 1980, p. 27.

En mi obra intento reorganizar "mi materia"; la escultura y el dibujo son mi cuerpo, todas mis relaciones internas, todos mis órganos y toda mi psiquis. Las esculturas preanuncian un universo de imagen al que los dibujos otorgan su verdadera dimensión. Así, en un momento fue el cuerpo humano representado a través de sus órganos, de sus tejidos (en distintos estados, un tejido canceroso por ej.), de sus formas de articulación, un torso, un brazo, una pierna y en toda su carnalidad, una vez atravesada la piel; sus funciones orgánicas, fisiológicas y psicológicas descriptas por medio de trazos seccionados donde esas mismas funciones estaban en suspenso. Y una vez abandonados los límites de ese cuerpo aparecen estructuras donde conviven animales monstruosos de múltiples bocas, ojos o miembros, con ámbitos también imaginarios constituyendo una antropología y una geología fantásticas.

Describamos un dibujo: una tumba con su carácter sacro y mortuorio de la que emerge un ser elemental (un animal prehistórico) cuya cabeza es una pinza dentada y en cuyo cuerpo flotan a la deriva fémures, tibias, tráqueas, seres fantásticos; un líquido ígneo contenido por una masa rocosa que surge de un templo de volcán. Asistimos a la presencia de los cuatro elementos míticos: tierra, fuego, agua y aire. Relación amorosa donde éstos se unen y se separan. Algo es, algo se polariza; lo blando y lo duro; lo líquido y lo sólido; lo estático y lo dinámico; lo interior y lo exterior; lo anterior y lo posterior; lo cálido y lo frío, etc.

Las transformaciones a las que aludimos son las mismas metamorfosis que sufren las formas y los cuerpos exigidos hasta su punto crítico, donde todo es y no es su propio ser en el proceso del devenir: tramas, masa, estructura, sistema pero también descomposición, aniquilamiento.

Opto por una visión ausente de toda simulación estética porque no puedo separar la actitud moral de un hombre de su visión del mundo. Mis obras carecen de posición definida, de antemano, en el espacio porque son trozos o gestos y no poses. Intento sostener al hombre "tal cual es" frente a un arte que promueve una sumisión permanente a los "bellos valores culturales". La estética implica la ética en el arte: el Verbo que por un imperativo interno se hace carne.

Guillermo Roux.
Opinión de artista[16]

Hoy he comenzado el día contento. Y no precisamente porque sea un día de sol. Es la alegría que comunica la obra de arte cuando toca y expresa realidades profundas. Me refiero a lo que Distéfano está mostrando en este momento.

Un artista, mejor dicho un hombre, que finalmente, ¡finalmente! nos habla desde adentro. Y al hacerlo nos sentimos hermanados, menos solos.

Ícaros caídos de alas quebradas, fragmentos de un clasicismo perdido y añorado, donde el rostro humano hoy encaja desolado y herido. Trozos de anatomía palpitante que luego, de inmediato, se transforma en *bibelot*, en muñeco, en objeto anónimo de uso cotidiano. Heridas que pasan a ser sólo decoración y adorno. Dolor consumido como producto masivo, espacios que dejan las formas llenas de tensión, como los automovilistas egipcios que recorren locamente un tiempo sin cesar. Espacios,

[16] Guillermo Roux. "Opinión de artista". *Clarín*, Buenos Aires, 30 de agosto de 1980, p. 22.

silencios, interrogantes que nosotros llenamos con nuestras respuestas, si es que las tenemos.

Pero por encima de todo, el amor al hombre.

Distéfano se hermana, comprende y sufre codo con codo, no juzga, no moraliza, se sumerge él también desde adentro, participando, dudando y preguntando. Y es aquí que nos identificamos con él.

Es por esto que sentimos la alegría de no estar solos.

Efectivamente, el milagro del arte ha hecho posible que, después de mucho tiempo, éste sea un buen día.

Juan Carlos Distéfano. Entrevista por Elisabeth Checa. Monumentos del conocimiento. Las esculturas de Juan Carlos Distéfano en La Galería[17]

La exposición que acaba de realizar el escultor Juan Carlos Distéfano en **La Galería** ha sido, indudablemente, uno de los acontecimientos plásticos más importantes del año. Este creador absolutamente original, que acaba de regresar al país luego de unos años de estadía en Barcelona, nació en 1933, estudió en la Escuela Nacional de Artes Gráficas y en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Participó en muestras colectivas e individuales y obtuvo la Beca Francisco Romero, otorgada por el Fondo Nacional de las Artes y la embajada de Italia en la Argentina. Sus obras figuran en el Museo Nacional de Bellas Artes, en la embajada de Italia en la Argentina, en el Museo de Arte Moderno de Chile y en colecciones privadas de Suiza y la Argentina. Elisabeth Checa preparó para **La Opinión Cultural**, la siguiente nota con Juan Carlos Distéfano.

L.O.C. – ¿Cuál fue tu trayectoria, como gráfico y como plástico?
J.C. Distéfano – Hasta hace algunos años hice las dos cosas de un modo paralelo: pintura y luego escultura mientras hacía diseño gráfico. El diseño exige una actitud muy objetiva, lo personal no cuenta, sino el mensaje que hay que expresar.

– Es decir, que sos como un intermediario.
– Claro, pero eso me provocaba una especie de alienación. La pintura por un lado, porque empecé siendo pintor y el diseño por el otro, como medio de vida. Pero siempre traté de hacer diseño gráfico lo mejor posible. Es más fácil hacer bien un trabajo que hacerlo mal, es más enriquecedor. Pienso que con la gente que trabajaba en gráfica formábamos un grupo muy interesante: Juan Andralis, Rubén F. Fontana, Humberto Rivas, Roberto Alvarado y algunos otros. Era un equipo muy creativo.

– ¿Cuándo abandonaste el diseño gráfico?
– En el año 1975, un año antes de mi muestra en Artemúltiple. En esa fecha, en el 75

[17] Juan Carlos Distéfano. Entrevista de Elisabeth Checa. "Monumentos del conocimiento. Las esculturas de Juan Carlos Distéfano en La Galería". *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1980, p. 4.

ya hacía escultura. Había partido de la pintura. Hay unas *Escaleras* de esa época en el Museo Nacional de Bellas Artes, pinturas que continuaban determinados relieves, una especie de oposición entre forma pintada y relieve, a veces la pintura apoyaba la forma del relieve y a veces la contradecía, en lo que Aldo Pellegrini llamó una relación contrapuntística. De ahí pasé al volumen total, eso que de una manera convencional se llama escultura. Pienso de todos modos, que estoy más cerca de la escultura que del objeto.

– En plástica, ¿quiénes fueron tus maestros?
– Tuve varios porque hice la Academia de Bellas Artes: Luis Barragán, Gramajo Gutiérrez, Vicente Forte, Manuel Moraña, Santiago Cogorno, Demetrio Urruchúa, Onofrio Pacenza… y me olvido de muchos. Lo tuve también como profesor a Aurelio Macchi, excelente, de una increíble generosidad.

– ¿Reconocés alguna influencia, alguien te marcó de un modo especial?
– Creo que te marcan todos, y eso es lo hermoso. Además me marcó la historia del arte. Desde Altamira hasta ahora me marcaron todos, yo no soy un clavelito del aire. Y a veces por caminos o lugares inesperados. Por ejemplo, estudié diseño con Luis Barragán en una escuela industrial, y Barragán, una persona que quiero muchísimo me abrió al arte, sin que en ese momento su enseñanza estuviera específicamente relacionada con el arte, pero me lo transmitió como persona, por lo que decía y hacía.

– ¿Te identificás con alguna línea, algún grupo?
– Si estuve cerca de algún grupo, fue de uno de fuerte tendencia expresionista, digamos más sentimental que intelectual.

– Noé, Deira, de la Vega…
– Claro, y con ciertos expresionistas alemanes, es decir, toda esa corriente.

– Tu escultura actual, ¿se podría caracterizar como expresionista?
– Bueno, yo no la definiría exactamente así, de cualquier modo esa es tarea de los críticos. Creo que un artista jamás piensa, cuando trabaja, en qué corriente o escuela va a insertarse su obra. En mi caso, no es una escultura planificada. El proceso es otro. Parto siempre de una imagen y esa imagen se transforma en una pieza y sólo mucho tiempo después de hacerla le encuentro el sentido.

– ¿No hay un concepto?
– Hay un concepto, sí, pero el concepto es más por el lado de la forma, te diría sensible y hasta "táctil", que racionalizado. Se piensa en formas ¿no?

– Es que al ver tus esculturas se me ocurre que atrás siempre hay una idea, digamos un discurso ético.

– Eso surge naturalmente. Si uno está ubicado de determinada manera en el mundo, no es necesario proponerse hacer una determinada imagen. Esa imagen es la expresión personal, no hay elección. Sería como querer cambiar la inflexión de la voz o los gestos que conforman nuestra personalidad.

– Nace de los valores.
– Sí, nace de los valores. Y mis valores espero que sean positivos, pero en lo que se refiere a mis esculturas no es que yo me proponga transmitirlos de manera deliberada. Eso sería caer en una intención o en una propuesta pedagógica.

– ¿No hay mensaje?
– Toda obra encierra un mensaje, pero te diría un mensaje expresivo, menos obvio y menos didáctico del que se suele pretender en una obra de arte. Y nunca es un agregado a la obra sino que nace con la obra.

– Sin embargo siento que tus esculturas impactan por una idea, un mensaje unívoco. Pienso en esos personajes enjaulados, aprisionados, atados (¿a qué?), embolsados. Esos seres que gritan y sufren. Por ejemplo, ¿qué es esa pareja con los pies atados al automóvil?
– Claro, en todos hay una referencia concreta al estado del mundo, pero al mismo tiempo, hay una referencia a ciertos monumentos funerarios del pasado. Hay una referencia muy clara, explicitada en el título, además a los monumentos funerarios egipcios y esta referencia a un pasado tan remoto con personajes de ahora, otorga a la pieza como una dimensión más fuera de sus valores plásticos. A mí me interesó la imagen, lo que se podría producir como contrapunto entre una escultura egipcia muy conocida y ese elemento casi insustituible de nuestra civilización: el automóvil.

– Ahí hay también una alienación en los objetos; la interpretación de la pareja con las piernas atadas al auto podría ser la de aquellos que se convierten en auto, en casa. En los títulos de otras esculturas citás textualmente los títulos de unos grabados de Goya: Lo mismo en otras partes de la serie de *Los desastres de la guerra*, y *Con razón o sin ella*, que también se refiere a lo mismo. Entonces podríamos aventurarnos a decir que tus personajes tienen que ver con la violencia y los miedos universales.
– Sí. Recuerdo que cuando la gente vio algunas de mis esculturas en Barcelona decía "pero si es Aldo Moro", y yo lo aceptaba porque cuanto más amplia se hace la obra de arte, mejor, cuanto más la gente se reconoce o reconoce sus circunstancias en la obra de arte, la enriquece, pero por supuesto, mi intención no era Aldo Moro.

– Pero pensás en tu obra como universal.
– No, para nada, ni universal, ni de Buenos Aires, ni de Tapiales donde nací, ni de Don Bosco, donde vivo. La hago y nada más.

– ¿Cómo nace tu obra, es una forma? Hablo del primer momento.
– Es una imagen, una imagen que tengo que realizar por necesidad imperiosa; después, cuando la voy haciendo me doy cuenta de qué se trata. Es decir, esa imagen cuando se va corporizando en el barro, y después en el poliéster, se completa, se termina, y entonces encuentro después de mucho tiempo el sentido que tiene para mí y que no es necesariamente el sentido que encuentra el espectador.

– ¿Qué me podés decir en cuanto a la técnica que utilizás?
– Uso la técnica que necesito para mis imágenes, mejor dicho, para mis piezas. Se presentaron determinadas imágenes con determinados problemas, entonces me pregunté qué material era el más conveniente. Resultó que ese material era el poliéster y por eso lo usé. De ninguna manera porque es un material nuevo; eso es algo que no me interesa, que sea nuevo o viejo, un material debe servir y el resto es especulación inútil. Tampoco me planteo cuando hago una obra si es original o no. Onetti decía: "La búsqueda de la originalidad me parece miserable". La originalidad se da o no se da, algunos tienen la suerte de ser originales, otros no, pero buscarla es miserable. Picasso también lo decía: "Yo no busco, encuentro".

– Tu obra, tus personajes, son trágicos, sin embargo transmiten una belleza total. ¿Cómo se puede relacionar este dramatismo con la belleza?
– A mí, mis esculturas me sirven como propio conocimiento, como conocimiento del mundo y como equilibrio para vivir en el mundo. Suena pretencioso, pero es cierto.

– El mundo, con sus contradicciones. ¿En tus esculturas aparecen tus miedos, tus fantasmas?
– Quisiera ser objetivo. Mi planteo, si hay un planteo, no es formularlo a través de mis tics personales, de mis manías privadas. Quisiera ser estrictamente objetivo, lo que es casi imposible alcanzar, lo sé. Si tuviera un ideal en arte, sería el de Piero Della Francesca, un ser absolutamente equilibrado en su obra, una obra donde el artista desaparece y deja que el mundo hable.

– Claro, pero en tu obra lo que emerge no son tus tics personales, sino situaciones universales: las trampas, los miedos, la violencia, la alienación del consumo.
– Bueno, ya lo dije. Me interesa ser elusivo y hacer una obra abierta, (es decir), que se establezca un diálogo entre la obra y el espectador.

Juan Pablo Renzi, Carlos Gorriarena, Pablo Suárez, Héctor Giuffré. Realismos[18]

A propósito de las controversias generadas alrededor del Nuevo Realismo Europeo, Hiperrealismo Norteamericano y Realismos Latinoamericanos, *Artinf* requirió las opiniones de algunos de sus representantes, las cuales se transcriben a continuación, incluyéndose además, el relato de un relato.

Juan Pablo Renzi

La aparición en la escena del arte de las nuevas corrientes realistas –Nuevo Realismo Europeo, Hiperrealismo Norteamericano, y los diferentes Realismos Actuales Latinoamericanos– junto a la renovación de la pintura abstracta y en convivencia con los restos sacralizados y academizados del Arte Conceptual y de las diversas maneras en las que se despliega toda la gama de recursos de la vanguardia clásica europea, de regreso a la pintura-pintura, ha creado un panorama contradictorio en el que, aunque sin virulencia alguna, se registra una sorda y oscura polémica.

Tal vez el hecho más cuestionado sea el de la práctica de una figuración excesivamente precisa. En *Del arte objetual al arte de conceptos*, Simón Marchán la recibe de este modo: "El superrealismo –**Nuevo Realismo, realistas radicales, foto-realistas, ultrarrealistas, Nuevos nuevos realistas, precisionistas**– como pretendida vanguardia, es una tendencia regresiva en sus diversas dimensiones semióticas. Es irónico vociferar que el superrealismo es la última manifestación representativa de la cultura artística. Sería mucho menos hipócrita proclamarla uno de los últimos artículos mercantiles del mercado artístico. Impulsada desde América, se trata de una "vanguardia" artificialmente montada. No sería criticable tanto la tendencia en sí como sus pretensiones de imponerse, como vanguardia, de un modo culturalista y descontextualizado. Asistimos a un fichaje artístico con más implicaciones socioeconómicas que culturales y artísticas".

También **E. L. Smith** en *Movimientos en el arte desde 1945* es poco estimulante con respecto a esta tendencia: "Podría parecer que el 'hiperrealismo', sucesor del Pop-Art, está en directa contradicción con lo que recién ha sido dicho sobre el reemplazo del 'objeto arte' por el 'objeto idea'. Nos encontramos aquí ante un regreso hacia el tipo más conservador de pintura y escultura representacional. Más que el Pop-Art, la reputación del hiperrealismo es el resultado de una alianza entre *marchands* y coleccionistas, frente a una respuesta hostil de la crítica. Pero también se puede ver que el arte de este tipo debe mucho de su carácter a su dependencia del pensamiento conceptual. El pintor, por lo menos, no se acerca directamente a la realidad, sino que trata de reproducir lo que vería una cámara fotográfica". Esta actitud de la crítica parece bastante generalizada, entre los que **W. Becker** llama "los críticos de la primera hora". Los cuadros y esculturas de un 'nuevo realismo' de inspiración americana, de los que Europa tuvo la revelación a partir de 1970, fueron violentamente criticados por los críticos de arte de la primera hora, pero acogidos con curiosidad y hasta con entusiasmo por amplias capas del público de los museos y otros lugares de exposición. Estas obras parecían satisfacer una necesidad estética y responder a ciertas expectativas muy antiguas en materia de **arte**". …"Los críticos de la primera hora se las toman con los hiperrealistas porque representan realidades que el hom-

[18] Juan Pablo Renzi, Carlos Gorriarena, Pablo Suárez, Héctor Giuffré. "Realismos". *Artinf*, Buenos Aires, n. 24, noviembre-diciembre de 1980, p. 7-11. El relato al que se hace referencia es "Cuento de un retrato" de Eugenia Estenssoro-Sanpietro.

bre es capaz de ver con las débiles posibilidades que le ofrecen sus ojos, en lugar de proyectar 'otros mundos', como las escuelas abstractas del siglo XX surgidas en reacción contra la estética académica que invocan a los pintores 'documentales' que, como las corporaciones de artesanos, partieron en el siglo XV a descubrir el mundo".

Pasivo, conformista, arcaizante, retrógrado, decimonónico, antiplástico, puramente denotativo, son algunos de los términos con que se ha tratado de caracterizar, desde la oposición, al Realismo. No olvidemos que tanto el Surrealismo como el Pop fueron recibidos con actitudes similarmente peyorativas y prejuiciosas, como si el surgimiento de corrientes que emplean códigos fuertes de imágenes icónicas, interrumpiera el fluido devenir de la abstracción moderna.

Este prejuicio implica un concepto tan equivocado como ingenuo: que el proceso que se ha dado en el arte contemporáneo, de progresivo desnudamiento de sus estructuras, de creciente insistencia en la exaltación de los instrumentos básicos de su lenguaje, y de determinada pérdida de sujeción al referente al que estaba sometido anteriormente **significara un progreso**. De ahí que todo arte que se oponga a esta línea sea considerado **reaccionario**. Pero en la historia del arte **no hay progreso**, sólo modificaciones, cambios. Si se pudiera afirmar que hay progreso, se estaría diciendo, por ejemplo, que el Minimal es **mejor** que el Cubismo, y que éste es **mejor** que el Renacimiento. Si se dijera que hay progreso, se estaría aventurando una errónea similitud entre el arte y el desarrollo científico, cuando un nuevo hallazgo científico engendra una nueva teoría y se demuestra reemplaza a la anterior. No me imagino a un astronauta pensando que la tierra es plana. En cambio, aunque surja un nuevo movimiento artístico, éste no invalida otros, aunque provoque polémicas, y años después convivan plácidamente en las salas contiguas de un museo.

El desprecio de los que niegan el nuevo realismo –Becker– sólo se explica dentro de la óptica de una estética del anti-arte. Con el pretexto de conservar esta estética en toda su pureza, califican al hiperrealismo de **pintura de salón**, arte oficial, imitación fotográfica facsímil de lo real y reproducción de una realidad banal. Calificaciones similares a las que los 'oficiales' de la segunda mitad del siglo XIX utilizaban contra sus adversarios, los impresionistas. "Los autores realistas son pintores y escultores que dominan su técnica y que a menudo es lícito calificar de virtuosos. Responden en esto a una cierta expectativa profundamente arraigada, según la cual todo artefacto debe estar bien hecho, y según la cual todo arte debe ser un arte, de la misma manera que fabricar un martillo, un zapato o un motor. Por eso mismo, reaniman todas las potencialidades del anti-arte, que durante tanto tiempo amenazó con transformarse en un arte sin opositores".

Dice Daniel Abadie en *Falsas evidencias y realidades de la imagen*: "Todo el trabajo de los hiperrealistas americanos implica de hecho una dimensión crítica –mal comprendida, pues no coincide con ninguna intención política– que acerca más sus obras a los de los minimalistas que a cualquier otra forma de representación… Nos enfrentamos con un A B C de la visión y bajo este ángulo el hiperrealismo halla su inscripción entre otras corrientes de vanguardia de su época: deseo de fundar el trabajo artístico ya no sobre una imaginería que creara su propia mitología –caso Pop Art– sino sobre un análisis de la visión y de la representación no tan alejado como podría creerse del trabajo de algunos artistas conceptuales –*One or three chairs* de Joseph Kosuth–".

Ahora cabe preguntarse: ¿No es la "realidad" del Realismo, una convención más? ¿Acaso existe algún sistema artístico sin su correspondiente convención? ¿es la representación realista más real que

la concepción abstracta? La respuesta sería: la "realidad" de una producción artística está siempre referida a su propia y singular materialidad, ya que las distintas maneras de exaltarla o negarla son de origen ideológico o de referencial histórico y, en relación a esa específica materialidad –código, lenguaje, técnica– así lo ha sido desde el Renacimiento al Hiperrealismo, desde el Cubismo al Arte Conceptual. El realismo del Realismo no es igual al realismo de las otras corrientes; las diferentes abstracciones: Neoplasticismo, arte concreto, Constructivismo, Suprematismo, Hard Edge, aludían directamente al soporte, de hecho eran realistas en la medida que exaltaban la realidad bidimensional de la pintura. Aun en el período de los objetos en que la pintura se hizo tridimensional, la intención realista se centró en exaltar aún más la materialidad del soporte. Por otro lado, las corrientes reflexivas: Cubismo, Futurismo, Dadá, Pop, Conceptual, llevaban a primer plano la estructura interna del procedimiento plástico. El Naturalismo en cambio, prestó mayor atención al referente y el Impresionismo al procedimiento de reproducir con exactitud la percepción visual. El Nuevo Realismo, frente a estas alternativas, propone un procedimiento más complejo, nacido en parte de la noción de soporte, de la noción de imaginario y de "implicitación" de la noción de estructura. Tomando de nuevo como ejemplo su variante más publicitada: el Hiperrealismo, todo el costo, oficio y tiempo invertidos en realizar una pintura de este tipo, el resultado es el mismo que el de una Kodacolor ampliada. ¿Es una negación implícita de la pintura misma? ¿Es un nuevo Dadá, como se llamó al Pop? ¿o es una nueva forma minimal transcripta al plano y tomando como código la representación y el verismo? Por otro lado, la Pintura Pura –otro nombre de la Abstracción o Neoplasticismo, Arte Concreto, Tachismo, Nueva Geometría, etc. ¿son más plásticas que las realistas? Últimamente pareciera que toda sujeción disciplinada a un referente, a un modelo, implicaría una disminución en la calidad plástica y conceptual de la producción. Sin embargo, analizando esa pintura pura, vemos que su garantía de plasticidad, reside en que se refugia en una alusión directa a las formas básicas del lenguaje, que en sus manifestaciones más aceptadas –como la Op– cometen transgresiones similares a las del naturalismo académico. De todos modos es interesante confrontar la Pintura Pura y el Arte Conceptual: encontramos variantes de lo que siempre constituyó la gama de recursos del trabajo pictórico. A esta altura en que dichas corrientes están como cristalizadas, se desnudan más de una de sus limitaciones académicas y se descubren posibles zonas de interrelación que generarían expresiones diferentes, culturalmente tan válidas, pero más francas y sorprendentes en su comunicación.

La nueva actitud realista viene a confirmar estas idas y vueltas que mantienen vivo el movimiento contradictorio del arte. Frente a las tendencias la **persona** del artista como la **obra de arte** –Body Art Performance y Arte Conceptual– proponen **la idea y la creatividad** como verdadero **valor** de la creación artística, los realismos oponen su **realización concreta**: la obra de arte es la **producción** del artista y esa producción no es sólo consecuencia de su pensamiento o idea, también de su **trabajo**.

Este trabajo que por su morosidad, su distanciamiento y por la manera *cool* de tratar la superficie se inscribe en la línea racionalista de producción artística, se diferencia de la Pintura Pura, en que su objetivo principal no es el de crear un objeto visual –y en esto tiene mucho que ver con el Minimal– sino el de pintar una idea: la elección de un tema banal, la transposición a la tela por media-ción fotográfica, o no, para realizar un **verosímil imaginario** que insume gran cantidad de trabajo, pero, también, la utilización de todos los recursos técnicos de la pintura, todos ellos son partes de un proceso de mediatización y distanciamiento en el que el tema representado pierde toda

importancia como tal, pero queda allí materializado para atestiguar que se ha realizado una **representación**. Su tema, fundamentalmente, sería la representación misma y la exaltación al máximo de un viejo problema del arte: el de la contradicción entre la materialidad bidimensional del soporte y la tridimensionalidad de lo representado. Es visible, por lo tanto, la gran carga conceptual de esta pintura, que, sin embargo, se diferencia claramente del arte-idea, de la pintura "escrita", en que el concepto está expuesto en forma de Pintura-pintura: queda allí, como testimonio, un objeto pintado. Se diferencia también de otros objetos conceptuales –y del mec-art– en que se ha elegido deliberadamente el procedimiento tradicional de la pintura, porque este encuadre favorece y potencia.

No es ésta la única lectura posible de la nueva pintura realista; desde el momento en que hay telas pintadas con contenidos fuertemente iconográficos, creo que todas tienen en común algo básico y profundo: la revalorización de la "mirada de artista", la revalorización del *ready-made* a lo Duchamp, pero con una "puesta en escena" mediatizada y jerarquizada por la representación manual.

"La forma elemental del provincialismo no consiste en mantener relaciones de dependencia con otras culturas sino en elaborar siempre la sensación neurótica de ser dependiente"

Carlos Gorriarena

Según **Umberto Eco** el intelectual argentino "…sigue con una voracidad y actualidad ejemplares cuanto ocurre en Francia, Alemania, Italia y los Estados Unidos. Y como es consciente de esta forma de dependencia de otras culturas, continuamente vive en la duda de no producir nada original y se desprecia mientras utiliza productos ajenos. Obrando así, no se da cuenta de cuántas contribuciones originales está dando o es capaz de dar en diversas disciplinas…"

También Picasso dijo, hace muchos años: "…lo terrible es que nadie dice nada malo de nadie, por lo que se lee, todo está bien. **En todas las exposiciones hay algo. Y en todo caso, poco más o menos todo es valioso**. Pueden ser diferentes o aún un poco perversos. Pero nadie mata a nadie. **Todo sirve, nada es derribado y nada es una bandera.** Todo está al mismo nivel. ¿Por qué? No, sin duda, porque eso sea cierto. ¿Y entonces? ¿Por qué ya no se piensa? ¿Por qué ya no se osa decirlo?"

Ahora recuerdo a Antonio Berni expresando que sin Ezeiza algunos artistas quedarían huérfanos de información para "crear" sus obras… por la simple y angustiosa clausura de un aeropuerto internacional.

Estimada Silvia de Ambrosini, la cita de U. Eco pertenece a una nota periodística publicada en el año ´70 por *L'Express*, la de Picasso fue extraída de *Les dames de Mougins* de Hélène Parmelin –1964– y la opinión de Berni –similar en espíritu y tono– la leí en el desaparecido semanario *Confirmado*, hace poco tiempo. ¿No considera Ud. también, desde nuestra óptica cultural, impresionantes y actuales las opiniones del intelectual italiano y del artista español…? ¿No es urticante por demás la "broma" del gran pintor argentino?

Más, en momentos en que no todos los rechazos intelectuales poseen la significación que siempre debe tener un rechazo en el campo intelectual. Pensemos, por ejemplo, que generalmente la negación –muy respetable para mí– del cuadro como objeto de consumo, de especulación, viene de la moda o de "conceptos" tan poco valiosos como lo fueron, a otro nivel, los de la revalori-

zación del tema por el realismo socialista. Si Ud. me pregunta qué pienso yo del realismo plástico no sabría, en principio, qué contestarle, porque mis preocupaciones se refieren al conjunto de la realidad en la que estamos inmersos y no a una supuesta tendencia en la que poco creo. Para mí la etapa del realismo visual, fue enterrada con todos los honores y sólo importa un realismo de concepción que, por supuesto, será resultante del contacto con la realidad, porque es ella misma la que siempre nos obligará a pasos imprevisibles, que no podemos anticipar desde la mesa de un café. Eso es lo que algunas de las denominadas vanguardias no pueden imaginar por tener un carácter libresco, lo que por otra parte es un antiguo mal de las también denominadas "inteligencias" de nuestro país.

Para aclarar mi postura, frente a las curiosas y contradictorias denominaciones con las que habitualmente se cataloga mi pintura, remarcaré ciertas características del proceso de gestación de la misma.

Pablo Suárez

Es un error frecuente atribuirle al realismo una intención de objetividad que es propia del naturalismo. Cuando se oye hablar de hiperrealismo, o de realismo fotográfico, nadie parece reparar en que una fotografía es un objeto, tanto como lo es una mesa, un martillo o un zapallo. La fiel representación de una foto, la intención de reproducirla exactamente, responde a un planteo naturalista, no a un planteo realista. La voluntad de eliminar toda subjetividad colocando entre la realidad y el sujeto, una representación mecánica de ésta, es absolutamente contraria a la aproximación que propone el realismo.

Yo no represento el objeto, sino la imagen que ese objeto ha dejado en mí. Es decir, no me aproximo a la realidad en aras de una mayor objetividad, sino a mí mismo intentando rescatar de mi memoria lo que he internalizado de esa realidad. La imagen representada está, de esta manera, dotada de una carga afectiva muy grande, teniendo en cuenta que, por ejemplo, un balde no es un balde, sino todos los baldes que he mirado, usado, roto, ensuciado, etc. A partir de allí, de la relación entre esos elementos y los elementos "plásticos", se entabla una lucha, donde unos y otros se mueven, exasperan, crecen, atemperan y, por fin, se ordenan en un equilibrio que es en sí un hecho nuevo, el cuadro, un objeto que pasa a formar parte de la realidad, que tiene sus propias leyes íntimas, que es uno y único.

Ni la realidad del sujeto ni la realidad del objeto: la realidad de la relación entre el sujeto y la objetividad

Héctor Giuffré

Mi pintura es "realista" porque pinto imágenes a partir de una percepción de lo real. De ese real, me interesan con preponderancia las relaciones que se establecen entre objetos, más que los objetos en sí. Pero los objetos también importan, ya que cada uno está cargado de significaciones, es un símbolo de algo y, entre todos, configuran estructuras arquetípicas.

Tampoco me interesa tanto lo real objetivo. Me interesa en cuanto a la **relación** que guarda con lo real subjetivo. Esa relación se patentiza en la imagen obrada: en la pintura. La obra realista queda situada aquí en el punto de encuentro y equilibrio entre sujeto y objeto, tan lejos de la mimesis como del albedrío personal. Esta posición le facilita el configurarse como símbolo. Y es desde ese punto de vista de relación estructural que advertimos su entronque con la tradición de la escuela realista del Río de la Plata, que ha hecho de la estructura espacial su materia prima y de la luz su revelador. La forma "cuadro" es la más apta y operante para la realización de estas imágenes, ya que hoy, más que nunca, se ve libre de servilismos y subordinaciones, provee de un campo virtual muy versátil, fuera de la secuencia temporal –lo que nos da el beneficio de la persistencia de la imagen– y viene dotado de una completísima batería de convenciones y procedimientos universalmente aceptados y suficientemente depurados.

Si hoy es difícil pintar y estimar la pintura, es porque esta pintura se ha depurado también hasta su esencia. Objetivar, preservando las Imágenes y los Símbolos de nuestra personal mitología. Crear formas que objetiven los estados de un pensamiento que nos adentra en el conocer de las estructuras reales, que hacen de la Multiplicidad un Todo, en el conocimiento de la Unidad. No es ponderable esta pintura desde la posición científica, ya que el pensamiento de la Ciencia ha progresado en términos de especialización: "saber cada vez más de menos". Y el arte de pintar lleva al pensamiento en dirección de un solo conocimiento de la totalidad.

Raúl Rodríguez, Armando Rearte, Alfredo Prior, Nora Iniesta, Juan José Cambre, Carlos Bissolino. Entrevista de Silvia de Ambrosini. Pintura joven[19]

Reportaje a la joven pintura, un motivo de interrogación palpitante que deparará sorpresas para sacar de la sombra a los que tienen a su favor no el ayer sino el mañana.

Actividad de la cual provienen: ¿cómo y cuándo llegaron al trabajo artístico?

¿En qué campo visual manipulan vuestra imagen. En qué clima se ubican: si de la realidad o de la irrealidad, del empirismo, de la abstracción matemática o surrealizante?

¿Qué del plano, de la línea, del espacio, de la corporeidad, de la luz, de la materia, del color, del pulso, del gesto, del movimiento corporal? ¿Cómo responde la sensibilidad respecto a las exigencias de los materiales, de los soportes, del espacio pictórico?

Prefieren experiencias grupusculares? ¿cómo y cuál es la idea que los reúne para muestras colectivas? Cuando exponen individualmente: ¿responden a una producción previa o la preparación se realiza a posteriori? ¿Tienen en cuenta el ámbito donde expondrán sus obras?

Raúl Rodríguez

Para definirme específicamente diría que soy dibujante o gráfico (en alemán "graphik" significa

[19] Raúl Rodríguez, Armando Rearte, Alfredo Prior, Nora Iniesta, Juan José Cambre, Carlos Bissolino. Entrevista de Silvia de Ambrosini. "Pintura joven". *Artinf*, Buenos Aires, n. 22-23, septiembre-octubre de 1980, p. 24-25.

dibujo, dibujante). Como el dibujo ha dejado de constituir "la probidad del arte" o la práctica suprema por la cual el artista transmite su Idea o *disegno* interno, mucha gente al escuchar dibujante connota dibujo de historietas, ilustrador o caricaturista. Ambas posibilidades me placen. Hasta puedo pensar que ciertas personas al escribir, dibujan.

La definición de mi actividad –el dibujo– no resulta de una explicación o razonamiento previo sino simplemente de los hechos: el regocijo que siento ante el álbum de apuntes, el volver siempre a la "tinta china y el papel", a la posibilidad instantánea de fijar una ocurrencia mínima pero precisa.

Esto en cuanto a la práctica, ¿y qué sucede con el "tema"?

La excesiva "topografía abstracto-sensible" heredada de Klee me está cansando un poco; a veces prefiero creer que en esa magia dorada por la cual del pincel frondoso del dibujante "sale" la imagen del ratón Mickey. En definitiva, uno fabrica montones de papeles dibujados que albergan una única imagen, una especie de logotipo del artista; informe, salvaje pero potente.

En mis dibujos recientes he estado trabajando con la sugerencia, con la alusión –que es más punzante que la ilusión– y la ambigüedad. Son "Escenas de amor" donde a los choques, discusiones y afectos desenfrenados de los personajes, corresponde igual estado de composición gráfica: contrastes bruscos de vacíos, confusión de líneas, inclusión de palabras poco legibles, convivencia de un estilo "virtuoso" con un garabato decretado artístico…

A propósito ¿qué es lo artístico, lo plástico…? Creo que lo único que permanece en una obra de arte es lo sostenido por la emoción, por el enternecimiento ante la vida, por la fuerza de la sensibilidad, aquello que está entre "el tema" y "el artista" (entre el objeto y el sujeto). Todo lo demás son especulaciones conscientes, plagios inconscientes y cosméticos que a su tiempo se van disolviendo así como se alteran los pigmentos, el papel se vuelve amarillo y las figuras se desdibujan.

Armando Rearte

Estudié en la Escuela Nacional de Bellas Artes M. Belgrano en el año 1963 y 1964, en el año 1967 viajé a Europa y permanecí allí durante 1968 y 1969, año en que interrumpí mi trabajo hasta el año 1978.

Es difícil hablar de imagen o tendencia en mi trabajo actual, intento trabajar a partir de tendencias que me interesan y que se dan como opuestas o contradictorias, es un aprendizaje y un modo de llegar a mi libertad de expresión. En mis dibujos, que no son bocetos, elaboro lo que posteriormente aparece transformado en la pintura. El dibujo como la pintura son parte de una misma tarea.

Por el momento no he realizado trabajos en el espacio y en cuanto al plano, la línea, la luz, etc., no son un objetivo en sí; son medios en función de una propuesta que incluye lo racional y lo irracional, lo inteligente y lo estúpido, lo serio y lo humorístico, pintura geométrica e informalismo, figuración y abstracción. Una de mis intenciones es verificar el grado de contradicción que existe en la pintura dada en tendencias y si tales contradicciones están en el espectador, condicionado por la "cultura" o en la pintura misma.

Dentro de esta línea de trabajo, el gesto me interesa particularmente porque me permite acceder al conocimiento que surge del cuerpo y no de lo racional.

Esta pregunta plantea más de una respuesta; una, la que se refiere a tendencias, la podemos encontrar en las respuestas anteriores y la otra me permite plantear una reflexión. Si la realidad existe

en muchas dimensiones, alguna de las cuales desconocemos, la irrealidad es una de ellas por la que atravesamos muchas veces sin advertirlo; en este sentido podríamos decir que la realidad incluye a la irrealidad o dicho de otra manera, en la pintura como en la vida, realidad e irrealidad son partes de una unidad.

No podemos hablar de preferencias, el pintor es un hombre de laboratorio que recorre investigando zonas completamente solo sin que otro pueda hacerlo en su lugar. Pero él y su trabajo deberían completarse en lo grupal. Creo que uno no llega a un conocimiento amplio de sí mismo, ni a conocer toda su capacidad creativa si no se incluye en lo grupal.

El trabajo grupal requiere mayor compromiso entre sus integrantes que reunirse para una muestra colectiva.

En pintura responden a una producción previa, pero en otro tipo de experiencia podría ser también a la inversa. El lugar debe ser muy tranquilo y austero.

Alfredo Prior

Mi producción pictórica pasó de una figuración primaria y arcaizante, donde el acento, sin embargo, estaba puesto sobre el color y la textura, hacia una pintura cada vez más literal, bidimensional y no ilusionista. Si tuviera que señalar algún lugar de origen para el desarrollo de mi teoría y práctica de la pintura, lo ubicaría en el suprematismo ruso y la abstracción norteamericana de Rothko, Newman, Reinhard.

El dibujo en mi pintura no es la búsqueda de una ilusión, de un más allá trascendente, ajeno al soporte, esto sería una sublimación de los límites de la superficie pintada, sino que por el contrario trata de señalar esos límites.

Dicho dibujo está dado por el soporte mismo que al ser plegado redobla la verticalidad y la horizontalidad que lo constituye, al mismo tiempo que lo desarrolla en volumen. Este volumen que adquiere el soporte, en mi caso el papel, permite una serie de juegos, de operaciones más o menos calculadas, con la luz y el tono de la pintura.

Ninguno de los sectores de las pinturas queda privilegiado. No hay ejes, ni centro; la idea que se desarrolla es la de un campo continuo.

Por otra parte esta superficie invita también a un acercamiento por sectores: ver de cerca es analizar las huellas (pero de cierta gestualidad) porque el trabajo del cuerpo no queda impreso en ellos, lo que aparece sobre el soporte es un gesto previo (el de la pulverización, la diseminación del color sobre la superficie), a la inversa de lo que se acostumbra: sobre un soporte virgen no trabajado, una marca notable.

La huella del cuerpo son los plegados, el *hand-made* imperfecto: las estrías, los dobleces irregulares.

El resultado es un trabajo de color desapasionado del gesto, sin ninguna histeria. Como en las lacas en que las capas se anulan unas a otras y se superponen sin revelar ninguna muestra de trabajo sino sólo el color extendido de un modo anónimo, pulido, liberado de un emisor notable, en mis pinturas intento poner en escena la sola literalidad de su presencia: superficie, color.

Nora Iniesta

Mi hacer: la búsqueda de un lenguaje plástico.

No es excluyente en mi caso el hecho de abordar el dibujo y la pintura; de tener experiencia en el campo del grabado. Al contrario, lo creo enriquecedor, pues he descubierto cómo al retomar un lenguaje, me ha servido el otro conocido. Las diferentes técnicas ayudan a saber de acuerdo a nuestra necesidad expresiva, cuál tomar, cuál utilizar.

Tomo elementos de la realidad, aunque sea el mínimo, llevará implícito el concepto humano (allí donde hubo vida, experiencia, sentimientos). Pero esto como elemento abstracto. Lo concreto sería el "trozo" elegido; una carta, un papel, un número, que será el resumen condenado; "esencial", de lo tomado. Rechazo lo accesorio, el puro juego de relaciones por el placer de agradar, lo superficial, y tomo esa esencia como punto de partida para lograr una nueva realidad, donde asigno al espacio, al ámbito, al juego de equilibrio entre las tensiones generadas, un rol fundamental. Crear un nuevo orden, diferente –no casual–, donde el espectador pueda descubrir otra posibilidad que la ya conocida, que la ya dada.

¿De qué modo? Revalorizando los elementos plásticos por sí mismos, sin apoyaturas innecesarias, sin subordinar su ser. Acentuando o enfatizando un núcleo atencional allí donde quiero o creo necesario hacerlo; por ejemplo, un espacio en blanco; quizá el aparente absurdo, pero justamente a través de él –que no es tal–, quiero provocar, demostrar, "armar", una realidad posible, distinta. Una otra creada no caprichosamente, sino de manera reflexiva, netamente existencial, de nuestra época.

Juan José Cambre

Mi inclinación por la plástica proviene de siempre, mi padre dibuja y mi abuelo me regalaba cuadernos que yo llenaba de lámparas con caireles; hacia los cuatro años empecé a dibujar debajo de las lámparas príncipes y princesas, más adelante seguí dibujando caras, lo que sigo haciendo en la actualidad. A los seis años mi maestra de inglés consiguió fascinarme con el color. En 1974 me recibí de arquitecto y en ese mismo año concluí mi práctica pictórica con Yuyo Noé; en el 75 ya me consideraba pintor, vendí algunos dibujos en Brasil, hice algo de teatro e iluminación y alquilé una sala en Lirolay para el año siguiente; después de esa primera muestra me invitaron a exponer en varias galerías –Arte Nuevo, Artemúltiple, Ática–. Parto en mi trabajo de imágenes fotográficas que me interesan principalmente por la actitud de las figuras o por el espacio y la composición –fotografías de diarios–, no tengo conciencia de crear anécdota…

Partiendo de esa foto, boceto sobre tela, sin preparar, y pinto sobre el boceto con pintura acrílica, después corrijo con carbonilla y pinto sobre la corrección. Así sucesivamente hasta que considero que el cuadro está terminado o que me cansó. Lo que queda es: un resto de la figura que se puede inscribir en un realismo onírico, espacio y humo, color. Sin fijación de la imagen, porque dibujo desdibujando. Lo más presente es el espacio, el gesto, la herramienta que más uso: pinto con todo el cuerpo. A diferencia del dibujo, que se realiza con la mano. Las exposiciones colectivas me interesarían como trabajo grupal y de ambientación, pero sin embargo son irremediables. Prefiero conocer la galería y fecha en la que voy a exponer para preparar la muestra respectiva, aunque ella sea el resultado o la concreción del trabajo que he desarrollado previamente.

Carlos Bissolino

La pintura como yo la practico es un lenguaje que se explica por sí mismo. Las palabras escritas colaboran a acceder a una idea visual pero a veces la limitan.

Actualmente y desde hace dos años pinto paisajes con un tratamiento naturalista. Al paisaje natural se le asocian objetos provenientes de obras anteriores que funcionan como símbolos, provocando situaciones de tensión, de enigma. La veracidad geográfica hasta ahora no tuvo importancia, los paisajes fueron casi imaginados.

Es la luz la que en definitiva relaciona paisaje y objeto creando el "clima".

Mi pintura me permite "hablar" de "lo mágico", ese aspecto de la realidad que, captado a un nivel intuitivo, puede expresar especialmente el lenguaje artístico.

Mi manera de trabajar consiste en apuntar ideas gráficas y literarias antes de pasar a la obra definitiva. Muchas ideas que quedan en estado de boceto tarde o temprano son concretadas.

La técnica y la escala de la futura obra son consideradas previamente. Una imagen como idea varía de acuerdo a la técnica usada; explorar una técnica me permite por otra parte desarrollar la idea. Cuando me refiero a la técnica no lo hago en sentido artesanal sino como lenguaje.

En mis obras utilizo como soportes: madera aglomerada con base de pintura al látex, tela y papel. En cuanto a los materiales: sobre papel utilizo lápices de color, marcadores al alcohol, témpera, acuarela y tintas con aerógrafo, pastel y pastel graso. Sobre tela o madera aglomerada, óleo, acrílico y pastel.

La utilización de técnicas mixtas sobre diferentes soportes hace que los límites entre el dibujo y la pintura no sean precisos.

Juan Pablo Renzi.
Pino y Pirozzi[20]

Gene Barrow, curador del Museum of Art del Carnegie Institute de Pittsburg, seleccionó varias obras de Felipe Carlos Pino para la Triennial Exhibition que organiza dicha institución con los sesenta artistas más significativos a nivel mundial en los últimos tres años. La misma institución adquirió tres obras de Jorge Pirozzi para su colección permanente.

Estos hechos motivaron que la galería Artemúltiple exhibiera las obras elegidas por Barrow y dieron lugar a esta nota. Personalmente, siempre estuve interesado en la obra de estos dos pintores. Conozco la de Pino desde el año '76 y más recientemente la de Pirozzi –artista móvil y versátil, al menos por sus prácticas que van más allá de la pintura misma: teoría, diseño gráfico, ambientaciones, etc.–, pero es en esta muestra donde pude advertir características personales que, tal vez por estar juntos, se potencian en la confrontación y permiten algunas reflexiones sobre el estado actual del arte en Buenos Aires. Viéndolos juntos es fácil advertir que son pintores muy distintos, con imágenes diferentes y de muy definida personalidad, y que es muy distinta también su manera de pintar. Pero al comparar sus obras uno comprende que ambos participan de un mismo espíritu, algo que los emparenta en su diversidad. Y no se trata de un parentesco de *maniera* ni de aquél que resulta de pertenecer a una misma corriente: es como si los dos, independientemente, hubieran percibido a la vez algo que está "en el aire", un cierto clima que no han advertido todavía los demás.

[20] Juan Pablo Renzi. "Pino y Pirozzi". *Artinf*, Buenos Aires, n. 29-30, octubre-noviembre-diciembre de 1981, p. 39.

Tal vez pueda resumir las características de ese espíritu en común: convencimiento de que la pintura es un medio suficiente para crear situaciones estéticas contemporáneas. Actitud que se ve confirmada por el respeto y la franqueza con que manejan el lenguaje de la pintura. Sensación de que cada obra comienza en el preciso momento en que empezó a ser pintada, y es el resultado de ese mismo proceso, absolutamente libre de ideas previas y sin pretensiones de proponer ideas posteriores. Rescate de maneras "pre-dadá" de poner la pintura sobre el soporte: la factura siempre manual, la presencia de las pinceladas, la acción inmediata sobre la materia y la despreocupación por el acabado prolijo los relacionan más con la forma de pintar de los impresionistas, *fauves*, expresionistas, cubistas e incluso neoplasticistas que con las maneras más indirectas, casuales, distanciadas o tecnologías que en distintos grados y combinaciones dominaron en las diferentes tendencias de las cuatro últimas décadas. Utilización de la figuración como punto de partida para producir una imagen cuasi abstracta, procedimiento que los acerca a pintores como Soutine más que a los neo-figurativos, cuyo método, frecuentemente, era el inverso. Cada cuadro no se constituye como una obra en sí, sino como un fragmento de una obra total. Convencimiento de que el arte no sufre una evolución lineal como la historia y la ciencia, sino que cambia con dialéctica propia dentro de su propio contexto y que, por lo tanto, ninguna posición dentro de la historia del arte es más "evolucionada" que las otras. Imposibilidad para el receptor de poner distanciamiento frente a la obra, ya que ésta lo compromete afectiva y visualmente.

En síntesis, Pino y Pirozzi no tienen proposiciones vanguardistas, pero realizan una obra nueva. Nueva porque está llena de sorpresas, de sutiles relaciones de color, materia e imágenes originales. Imágenes que vemos aparecer y desaparecer siempre y cuando el cuadro se lo propone y termina mimetizándose en un universo visual que restituye la frescura y el goce del espectador.

En el ecléctico ambiente de Buenos Aires y a la sombra de todos los momentos del vanguardismo de los '60 y del academicismo de los '70, esta pintura puede vivirse como señales de un nuevo espíritu vital e inteligente: tal vez estemos ante el surgimiento de una nueva etapa del arte, que nos aleje del empobrecimiento formal del racionalismo idealista y nos acerque más a disfrutar de la materialidad del trabajo artístico. Un período donde el extrañamiento deje de ser el factor dominante de la experiencia estética y donde la creatividad se transforme en creación en el proceso de sublimación que se opera en el trabajo del pintor.

Rafael Bueno, Paula Ocampo, Guillermo Kuitca, Susana Rodríguez, Alejandro Santamarina.
Arte joven[21]

Rafael Bueno

La actividad de la que provengo y sigo ejerciendo es la arquitectura, siempre preocupado por establecer un justo equilibrio entre ésta y el arte, en la línea de los arquitectos García Nuñez, Virasoro, Vilar.

[21] Rafael Bueno, Paula Ocampo, Guillermo Kuitca, Susana Rodríguez, Alejandro Santamarina. "Arte joven". *Artinf*, Buenos Aires, n. 26-27, junio- julio de 1981, p. 20-21.

La acción del gesto, del pulso que condiciona mi pintura, es la acción de la visión que no actúa solamente sobre los ojos sino sobre todos nuestros movimientos y nos lleva hasta el contacto con la tela y con la materia que aplicamos en ella. Busco retener este gesto de poner y superponer, a partir del sentimiento inspirado en una idea, planos de color sobre la superficie, contemplando todos los elementos básicos de estos lenguajes Pintura-Dibujo.

Creo no estar en ningún clima; la semiología de lo pictórico, como de cualquier otro arte, conduce a una consideración psicológica, sociológica y estética. Extraigo del Psicoanálisis los conceptos para el desarrollo de un clima. Nos seducen de las obras los significantes que proporcionan placer. Se trata de hacer visible lo invisible, de acceder a todos los elementos que rigen la producción de lo visible y con ello del goce. Porque lo que el pintor ilustra sobre la tela es la formación figurada de un dispositivo amoroso, lo que pinta es su posición de amante.

La tarea del artista ya no es encontrar una nueva forma de arte o atacar el arte con una antiforma; ahora estos extremos son inútiles. Sólo cabe una interrogación precisa que se desarrolle dentro de una obra, "una obra de la que no puede decirse nada excepto que es" –Daniel Buren-. Ahora la pintura es la pura visualidad de la pintura, crea un medio, un sistema específico para no dirigir la mirada del espectador, para no ofrecer ni respuesta ni enseñanza, simplemente para existir ante sus ojos, eliminados el tema y el estilo, obligándolo entonces a enfrentar la verdad de nuesro proceso interrogador.

Paula Ocampo

Dibujo casi desde que me acuerdo. Mi padre es pintor y tal vez sin quererlo fue mi primer maestro.

Fui al taller de Aída Carballo. Ella me enseñó a mirar los objetos desprendidos de convenciones visuales, más allá del aspecto, –le debo mi respeto por una disciplina, por el trabajo artesanal, por la calidad del dibujo y la fuerza de la línea–.

Su taller era misterioso. Me contagié de ese clima tratando de buscar a través de mis dibujos una realidad escondida.

Entre la línea y el claroscuro surgió entonces el color, trayéndome más esperanzas de mundos ocultos.

Dibujo como si caminase por la cuerda floja. Voy de la mano con el papel y el lápiz, entrando en el espacio con cuidado, siempre persiguiendo un equilibrio. Dibujar es hacer surgir, sé que no puedo hacer desaparecer.

A veces parto como a la aventura, sin saber hacia dónde, hasta que de pronto por un toque de color aquí o allá, por una forma que se define, encuentro el camino que parecía no poder encontrar nunca. Sé sin embargo que no es el único, que hay variantes casi infinitas y vuelvo a empezar entonces.

Guillermo Kuitca

En mis últimos trabajos, las series de cruces y de bichos con números, reconozco el valioso aporte del arte conceptual para ver más allá de los colores y las formas. Sin embargo, las influencias que destaco en mi pintura no son nunca de escuelas o movimientos sino siempre de pintor a pintor, y en este sentido, comprenden numerosas épocas, desde Rubens a Hlito y también a De Kooning. Tengo elementos del expresionismo abstracto, del informalismo, del arte concreto, del arte concep-

tual, pero hay también algo que no sabría cómo nominar y que excluye mi obra de las anteriores corrientes. Las escuelas y tendencias van por otro camino distinto al del pintor y nunca es éste el encargado de pensarlas. No necesito identificarme con ninguna escuela, aunque las acepte y me gratificaría saber que mi aporte se suma a alguna tendencia nueva.

La línea, el plano, el color y la luz son para mí los elementos implícitos inevitables en la pintura. Los uso y nada más. Su riqueza reside en que cuando es posible hacer con ellos para la obra, se hace a partir de su posibilidad de ser usados. La línea, el plano, los colores, no saben hacer nada por sí solos, les resulta indiferente ser parte de un cartel publicitario o de un Miró. Sólo valen por sus posibilidades. Hay una relación de supeditación entre mis cuadros que no debe ser jerárquica; los elementos plásticos se someten para ser tratados por el material y éste se somete para ser presentado bajo la forma y el color.

A su vez este conjunto su supedita a un tema –plástico– y éste a lo anterior. Así, teniendo presente que un cuadro es a la vez idea y cosa, llego al punto último de esta guerra donde todos los componentes quedan rendidos a una fuerza mayor y total que es el cuadro.

Susana Rodríguez

Mi formación plástica comenzó en la Escuela Nacional de Bellas Artes, con especialización en grabado. Luego estudié con Aída Carballo, Luis Felipe Noé y Jorge Demirjián. Desde 1973 expongo en muestras individuales, en las que he presentado una misma temática desarrollada según distintas técnicas de expresión, y en muestras colectivas, algunas de éstas en el extranjero: Barcelona, Madrid, París, Kyoto y especialmente Latinoamérica. Me interesaría formar parte de una muestra grupal que verdaderamente coordinara un proyecto en conjunto, aunque esto puede resultar más desgastador que beneficioso.

Mi actual dedicación casi exclusiva al dibujo responde a un permanente interés por las técnicas gráficas; he desarrollado todas las técnicas del grabado explotando sus posibilidades específicas: el aguafuerte, por el cual siento particular atracción, la litografía y la serigrafía, que me brindó la posibilidad del contraste neto del color.

Mi imagen fue siempre "expresionista", característica que muy bien pude expresar en los trazos netos del aguafuerte. Alguien dijo que una constante en mi obra es el "dramatismo". He realizado dibujos sobre mujeres que se debatían enredadas entre las propias ropas y el entorno vacío a su alrededor, en los cuales reconozco elementos que hoy sigo trabajando: las tensiones espaciales, las formas que se desintegran, los bruscos contrastes de blancos y negros. Pero ahora mis imágenes son menos anecdóticas, aunque igualmente portadoras de tensión. Son registros o renglones donde se desarrolla una mutación, un cambio, una interrelación entre dos o más elementos prácticamente abstractos, aunque con ciertos resabios orgánicos.

Alejandro Santamarina

"Siempre es más fácil comer cosas si uno sabe cómo se llaman, o, mejor aún, en qué consisten"

A. Burgess. Earthly Powers

Contar los procesos, hacerlos obvios a los ojos del espectador. Provocar la duda, la transformación, la fascinación de lo anecdótico. Estos son aspectos con los cuales me siento fuertemente identificado en mis últimos trabajos. Anteriormente ya había incluido dichos procesos, ocultos tras un pudor formal, al cual no he desechado sino asumido como la determinante de una imagen. Así en *Acumular* trabajé literalmente acumulando los papeles de seda impresos; en *Degradar* transformé la impresión primera de la palabra hasta llevarla a su borrón; en *Vacío* dejé un blanco que respondía *al pie de la letra* a la consigna del término-título.

Esta tradición letrista, esta obediencia a la letra, es un rasgo poderoso de la pintura occidental del S. XX, pienso en Schwitters, Klee, Johns, Steinberg y Phillips, en cuyas obras la letra impersonal y gráfica abre un espectro de relaciones con otros campos. Elijo las palabras por ser uno de los más ricos continentes. Mi trabajo es sustantivo, adjetivo con el gesto. Reconozco la influencia que recibí del diseño gráfico de las tapas de discos. Es increíble cómo recursos de la Bauhaus, Moholy-Nagy y El Lissitsky son retomados por los creadores de tapas de discos punk o new-wave. Es como si mi propuesta dijera: la ejecución debe ser literal, con un sentido unívoco. En esto me diferenciaría de un histérico discurso pseudo-estructuralista que pretendiera con un metalenguaje aclarar los múltiples sentidos, matándolos a todos al mismo tiempo. La realidad es mucho más rápida y apenas da tiempo a que se la nombre. La acción es la palabra.

La línea constructiva y sus deconstrucciones

A partir de la geometría. Buenos Aires, Arte Nuevo Galería de Arte, 1976. Catálogo de exposición.

La línea constructiva y sus deconstrucciones

Hacia finales de los 50, la reacción contra el racionalismo del arte concreto y de las obras geométricas, había contribuido a la liberación del "impulso vital" que los artistas inscribirían en las propuestas del Movimiento Informalista, el Arte Vivo, el Arte Destructivo y la Neo-figuración. Entretanto, en algunos escritos de los artistas constructivos aún resonaba el tono épico de las páginas de la revista *Arturo* (1944); entre ellos, a fines de 1961 los integrantes del Grupo Madí festejaron sus primeros quince años presentando una exposición en el Museo de Arte Moderno, mientras otro grupo suscribía un manifiesto al presentarse en una muestra internacional. Para los Madí, las "fieras" del informalismo ya estaban afónicas y el frenesí de la materia y el arte bruto no tenían salida; para los constructivos, el caos reinante –estimulado por los mercaderes del arte– era perjudicial para el progreso espiritual del hombre.

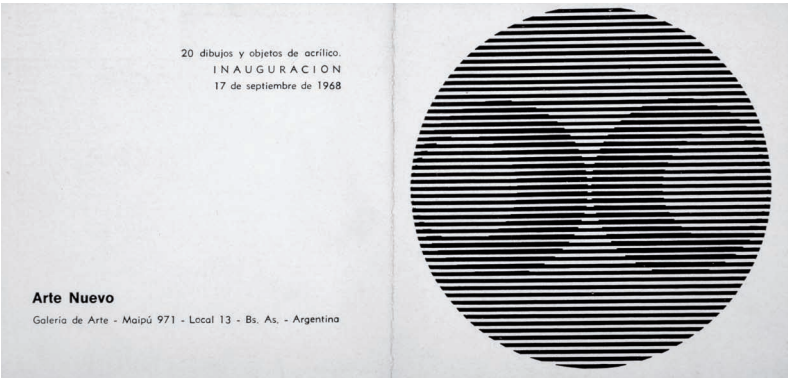
Por una parte, Gyula Kosice escribió una presentación en la que parangonaba el Manifiesto Madí de 1946 con un nuevo texto que buscaba restablecer la "tabula rasa" para edificar sobre la fuerza anticipatoria de madí otros quince años de "júbilo creador". Para enfrentar el futuro, estos artistas *aggiornaban* su propuesta incorporando los atributos del movimiento, del espacio-tiempo, de la materia-energía y de la distancia-luz.

Por la otra parte, en septiembre de 1962 se realizó en Santiago de Chile la primera muestra internacional *Forma y Espacio*, en la que un grupo de artistas constructivos argentinos, chilenos y uruguayos acordó formar un frente para intercambiar ideas y ofrecer soluciones a la "confusión" imperante. Entre ellos, Raúl Lozza y Manuel Espinosa prolongaban su práctica de alianzas y combate de los primeros tiempos de la vanguardia concreta, mientras algunos otros más jóvenes también aportaban su experiencia reciente, como Eduardo Mac Entyre y Miguel Ángel Vidal, que a fines de 1960 habían firmado un manifiesto que definía el programa del "arte generativo". A partir del término sugerido por Ignacio Pirovano desarrollaron el programa estético de un tipo de obra que podía "engendrar" una serie de secuencias ópticas, a través del desplazamiento de una forma.

La incorporación del movimiento real ya había sido planteada por los artistas concretos, especialmente a través de los móviles y las formas articuladas propuestas por el grupo madí. Hacia 1948 la situación de posguerra había reabierto la posibilidad del viaje intercontinental, a partir de la cual los argentinos tomaron contacto con Piero Dorazio, Bruno Munari, Gillo Dorfles, Max Huber, Max Bill, Richard P. Lohse, Vordemberge-Gildewart, Verena Loewensberg y con Georges Vantongerloo, maestro que gravitó, especialmente, sobre la obra de Claudio Girola, Alfredo Hlito, Víctor Magariños D. y Gregorio Vardanega.[1] Inclinado a pensar la inserción del hombre en el universo, este último artista tempranamente trabajó con espacios semi-esféricos coloreados, descomponiendo el espectro luminoso e incorporando el movimiento.

Pero para los artistas interesados en el cinetismo, la exposición de Víctor Vasarely, presentada entre agosto y septiembre de 1958 en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) fue la que provocó

[1] Por otra parte, en 1949 las producciones de la abstracción internacional arribaron a Buenos Aires a través de la recordada exposición *Arte abstracto, del arte figurativo al arte abstracto*, organizada por Léon Degand en el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires.



Manuel Espinosa, Buenos Aires, Galería Arte Nuevo, Septiembre de 1968.

el mayor impacto y quedó grabada en su memoria. Entre quienes trabajaron los efectos ópticos, Mac Entyre señaló la importancia de la circunferencia, Miguel Ángel Vidal destacó la incidencia de la luz para dinamizar la superficie y Carlos Silva exploró las cualidades de la forma y el color. Intereses que también inquietaron a otros artistas como Manuel Espinosa, quien luego de tomar contacto con los artistas romanos interesados en el *op-art*, trasladó los deslizamientos ópticos a las series de círculos o cuadrados pintados con transparencias. En una línea semejante, Luis Tomasello cubrió la superficie del cuadro con volúmenes cúbicos seriados, aprovechando el juego de luces y sombras proyectadas.

También interesados en la inestabilidad de la percepción visual, en junio de 1960 algunos artistas argentinos instalados en París habían firmado el acta fundacional del *Centre de Recherche d'Art Visuel*. Entre ellos estaban Hugo Demarco, Horacio García Rossi, Julio Le Parc, Sergio Moyano, Francisco García Miranda y Francisco Sobrino –español aunque graduado en la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón–, quienes realizaron experiencias cinéticas en el *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV)[2] o individualmente. Demarco se interesó por la vibración producida a través de la yuxtaposición de colores y profundizó el estudio de las oposiciones cromáticas que confieren movimiento a la forma; García Rossi investigó la luz-color reflejada sobre pantallas o barras y Vardanega, compartiendo el trabajo y el taller con su esposa Martha Boto, indagó la sincronía del color y el sonido realizando conjuntos seriados y columnas iluminadas.

En 1967 el Instituto Torcuato Di Tella no sólo presentó una exposición individual de Julio Le Parc, cuyas propuestas lúdicas atrajeron a un público multitudinario,[3] sino que organizó *Más allá de la geometría. Extensión del lenguaje artístico-visual en nuestros días.* A partir de la concepción de

[2] El grupo se completaba con François Molnar, François Morellet, Joël Stein, Servanes y Jean-Pierre Yvaral. Más tarde Demarco, García Miranda, Molnar y Moyano, se separaron del grupo.

[3] Le Parc llegaba luego de obtener el premio mayor de la Bienal de Venecia, pero sus planteos ya se habían presentado en la exposición *La inestabilidad* que el GRAV realizó en el MNBA en 1964.

Jorge Romero Brest, esta muestra desplegó el pasaje del cuadro-escultura al objeto, en un proceso de mutaciones de las formas geométricas dirigido hacia la inclusión de juegos ópticos, movimiento real, experiencias lumínicas o hacia el desarrollo de las estructuras primarias. Una suerte de secuencia progresiva que gradualmente sumaba o quitaba elementos para obtener una conformación nueva, pero que mantenía alguna relación con el orden geométrico original.[4] Las experiencias cinéticas y las propuestas constructivas en general también tuvieron una importante presencia en los salones vinculados con las iniciativas empresariales y en la sección especial organizada en el Salón Nacional, denominada "Investigaciones Visuales".

Por otra parte, a lo largo de la década del 60 la vertiente geométrica también tuvo un polo de desarrollo en la ciudad de La Plata. Algunos artistas fueron cambiando el gesto informal o la abstracción expresionista de sus primeras obras (como en el caso de los integrantes del *Grupo Si*[5] o de la producción gestual que desarrolló César López Osornio en Japón[6]) para dar lugar a una abstracción geométrica sobre la que se operó un giro sensible o se sumaron estrategias conceptuales.

Después de la producción vinculada al gesto, César Ambrossini, Dalmiro Sirabo, Antonio Trotta y Antonio Sitro desarrollaron volúmenes netos en el espacio, mientras Alejandro Puente y César Paternosto pintaron formas geométricas pero conservando la huella de la factura. Precisamente, Aldo Pellegrini consideró que se trataba de una geometría "sensible" porque mantenían las calidades de la materia y el desflecamiento de los contornos.[7] En septiembre de 1967, estos artistas se reunieron con Gabriel Messil y Enrique Torroja en *La visión elemental,* exposición presentada en el MNBA que, con la primacía de las estructuras mínimas señaló el rumbo que había tomado su trabajo. Aún motivados por el espíritu vanguardista, manifestaron el propósito de trabajar con formas no ilusionistas, empleando volúmenes simples de contornos definidos.

Hugo De Marziani, Jorge Pereira, Gonzalo Cháves, Héctor Puppo y Raúl Mazzoni formaban otro grupo platense que, hacia finales de los años 50, compartió el taller ubicado de la Calle 1 y 72. Aun cuando no adoptaban una única postura acordaban en trabajar dentro de la vertiente de una abstracción racionalista. Mientras su producción mantuvo el carácter experimental de los estudios compositivos, las relaciones espaciales, la dinámica de la forma o el color, este grupo no organizó exhibiciones públicas.

Pereira se había interesado por los postulados de la vanguardia concreta y, a través de Milcíades Peña, había contactado de Virgilio Villalba. Este integrante de la Asociación Arte Concreto Invención

[4] Analizo el caso de esta exposición en Cristina Rossi, "Más allá de la geometría. Un puente entre dos épocas". En Ma. José Herrera, Exposiciones de Arte Argentino 1956-2006. Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, pp. 185-199.

[5] Aunque de breve actuación, entre 1960 y 1961 el *Grupo Si* renovó el escenario plástico platense con su propuesta informalista. Estuvo integrado por Horacio Elena, Dalmiro Sirabo, Eduardo Painceira, Nelson Blanco, Carlos Pacheco, Omar Gancedo, Mario Stafforini, Horacio Ramírez y Alejandro Puente; luego se incorporaron los puntanos Roberto Rivas y Carlos Sánchez Vacca, Antonio Trotta, César Paternosto, Antonio Sitro, César Blanco, Hugo Soubielle, Saúl Larralde y César Ambrossini.

[6] En 1960 López Osornio recibió una beca para realizar un curso de perfeccionamiento en Japón, donde realizó obras gestuales trabajadas horizontalmente y sin pincel, con la pintura "tirada" sobre el soporte.

[7] Estos artistas exhibieron una serie de estas telas en *Nueva Geometría*, exposición realizada en la Galería Lirolay de Buenos Aires en 1964.

(AACI) había realizado el diseño de tapa para *Estrategia* (1957-8), revista que –según sus propios enunciados– reunía las diversas vertientes del pensamiento marxista y estaba editada por el mismo Peña, de tendencia trotskista.[8] Continuando los postulados de aquella vanguardia, en el año 1961 se constituyó *Visión Integral* (VI IN), un grupo formado por los integrantes del taller de 1 y 72, al que se sumaron Roberto Rollié, Nicolás Jiménez, Manuel López Blanco y Ricardo Zelarayán.[9] VI IN buscó la proyección social de sus trabajos experimentales, especialmente, a través del diseño gráfico e industrial.[10]

Estas vinculaciones se reflejaron en la participación activa en la creación de la Carrera de Diseño en la Universidad de La Plata que, luego de las tempranas gestiones comenzadas en la Escuela Superior de Bellas Artes, se concretó en 1963 bajo la dirección de Daniel Almeida Curth. La visita de Tomás Maldonado a la Argentina de 1964, durante la cual dictó un seminario en el Instituto Nacional de Tecnología Industrial, fue acompañada por una conferencia pronunciada en la escuela de Bellas Artes de La Plata.[11] Se ha considerado que esa conferencia fue decisiva para la definición de la línea a seguir por esa institución, donde el progresivo interés durante la década, también motivó la creación del Instituto de Investigaciones y Servicios en Diseño Industrial en 1972. Muchos de los integrantes del VI IN continuaron trabajando en el área del diseño, enseñando y discutiendo sus ideas en congresos y diferentes foros.[12]

En este período, Juan Carlos Romero estrechó los lazos de amistad establecidos en el taller de Fernando López Anaya con algunos de los integrantes del VI IN, mientras experimentó con diferentes técnicas y soportes dentro del vocabulario geométrico. Poco a poco sus grabados con calados –que también admitían el color a partir de la técnica del *stencil* o *pochoir*– adoptaron matrices tipográficas, y con ellas ingresó la palabra en una poética que pronto se fue cargando de contenidos conceptuales.[13] Por otro lado, la experimentación visual en el grupo también incluyó el empleo de medios fotográficos, permitiendo una amplia variedad de resultados exhibidos en forma conjunta o individualmente.[14]

A comienzos de 1970 se fundó el Centro de Experimentación Visual (CEV)[15], agrupación que organizó la muestra *Sistemas*, en cuya presentación Kenneth Kemble insistió en la necesidad de com-

[8] En este mismo número se reprodujeron dos artículos de Alfredo Hlito y Tomás Maldonado. Cf. *Estrategia*. Buenos Aires, a. II, n 3, junio 1958.

[9] Hacia 1963 Cháves y De Marziani se fueron alejando del trabajo grupal.

[10] Inclusive en el área del diseño gráfico López Blanco y Rollié tomaron a su cargo la Dirección y la Sección Arte de la revista *Fichas de Investigación Económica y Social* de Milcíades Peña y De Marziani diseñó para Radio Universidad de La Plata y para la revista de poesía *Espacios*, mientras otros incursionaron en el diseño industrial.

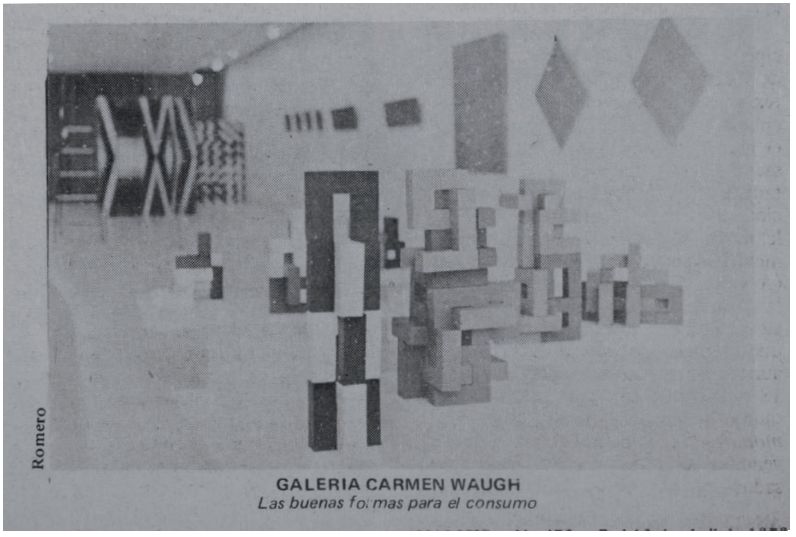
[11] Cf. Tomás Maldonado. "La formación del diseñador". La Plata, CEV DI, 1964.

[12] Rollié fue docente en Diseño en Comunicación Visual, llegando a desempeñarse como Decano de la Facultad de Artes de la UNLP, Mazzoni también enseñó junto a Rollié y Pereira fue el Jefe de la Carrera de Diseño de Comunicación del Instituto de Directores de Arte.

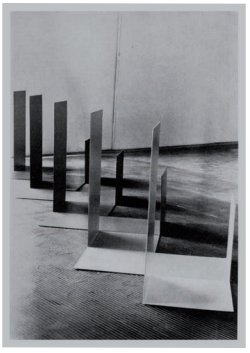
[13] Sobre la obra gráfica de Romero se puede consultar Silvia Dolinko. *Arte para todos: la difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003 y Fernando Davis. "Recorridos de la violencia en la obra gráfica de Juan Carlos Romero". Buenos Aires, 2004, *mimeo*.

[14] Como los fotomontajes presentados en la Galería Peláez Aller de Mar del Plata en 1966. Estas primeras experimentaciones, en 1967 le dieron a Pereira la oportunidad de participar con seis trabajos en blanco y negro en la *Cinquième Biennale de París*, realizada en el Musée d'Art Moderne.

[15] Lo integraron Rollié, Mazzoni, Mario Casas, Romero y Jorge Pereira, actuando como invitados en algunas exposiciones Ramón Pereira, Raúl Pane, Juan Eduardo Leonetti, María Arana y Andrés Jiménez, como en el caso de las experiencias fotográficas.



Sistemas en Galería Carmen Waugh. Análisis, N. 473, del 7 al 13 de Abril de 1970. Fotografía: Juan Carlos Romero.



Alejandro Puente, *Sistema de Nueve unidades modulares*. En: *Materiales Nuevas Técnicas, Nuevas Expresiones*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 20 de Septiembre al 13 de Octubre de 1968.

prender que los procesos de creación en artes visuales pueden ser analizados, sistematizados y codificados conscientemente. En su catálogo el grupo expresó que la experiencia plástica pensada como sistema buscaba que el receptor pudiera comprender la estructura por medio de la experimentación de las partes articulables.

En esos años Puente estaba interesado en considerar la idea de sistema "como totalidad" y "como sistema generador", es decir, en pensar al sistema como una abstracción, no como un tipo de objeto sino como un conjunto de reglas elegidas para asegurar la interacción entre las partes.[16] Esta idea guió la concepción de sus sistemas modulares, como los propuestos en la muestra fotográfica *Groups* organizada por Lucy Lippard en 1969 en la School of Visual Arts Gallery o *Information*, presentada en 1970 en el Museum of Modern Art, ambas en Nueva York. Mientras, en esos años los volúmenes ondulantes que Paternosto pintaba frontal y lateralmente, dieron paso a una apuesta más radical que consistió en trabajar sólo sobre los bordes –dejando en blanco la pantalla sobre la que se desarrolló la historia de la representación pictórica en el arte occidental– propuesta que llamó "visión oblicua".

[16] Más tarde, en el ámbito del CAyC también se trabajó desde la idea de "sistemas", concibiendo a las obras como un intercambio de signos desde la perspectiva de la comunicación, cuyos códigos interpretativos (político, ecológico, conceptual, etc.) implicaban ciertas programaciones y juegos de seriación.

La estancia neoyorkina fue conduciendo a estos dos artistas a la autorreflexión y al replanteo de sus poéticas. La percepción de las diferencias culturales acentuó la lectura de algunas formas geométricas desde un paradigma americano, que los llevó a indagar la arquitectura y las decoraciones de tejidos y cerámicas prehispánicas, revisitando los caminos transitados por Joaquín Torres García.

Aunque en las aulas porteñas el discurso dominante era el del arte europeo y estadounidense, algunos maestros como Víctor Magariños D. señalaban la importancia del Universalismo Constructivo. En las condiciones de dependencia de la época, según expresa Adolfo Nigro en sus apuntes sobre Torres García, este proyecto aún mantenía vigencia[17]. De todos modos, dueño de una prosa copiosa, Magariños D. se diferenció del maestro uruguayo que proponía construir con la regla y un método, sosteniendo una idea del Universo en mutación permanente y sin reglas fijas.

Desde mediados de los setenta la línea constructiva asistió al proceso de historización de la vanguardia concreta, a través de la investigación realizada por Nelly Perazzo y continuada por sus alumnos en las aulas de la Universidad de Buenos Aires bajo su dirección, cuyos resultados fueron la base para la exposición *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Invención, Arte Madí, Perceptismo* presentada en las salas del Museo Sívori y la publicación del libro *El arte concreto en la Argentina*[18]. Este proceso obtuvo la sanción del mercado con la incorporación de buena parte de las obras exhibidas a una importante colección privada y, luego, fue coronado con la adhesión del mercado internacional. En 1976, también organizada por Perazzo, *A partir de la geometría* dio cabida a las producciones y a la palabra de los artistas que trabajaban estas formas tanto en el plano como en el espacio.

En otros casos, la llegada a la geometría se produjo a través de otras vías. La palabra de Anselmo Piccoli, quien había comenzado en la vertiente figurativa pintando con Antonio Berni en la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario, recorre ese proceso de decantación de la imagen, en una secuencia que suprime elementos y estructura el espacio hasta llegar a la concepción geométrica de la realidad. Secuencia experimentada en la producción temprana de Piet Mondrian, uno de los artistas que ocupó las reflexiones y, por qué no, las discusiones de casi todos los artistas constructivos. El diálogo que Paternosto entabla con el maestro del neoplasticismo surge a partir de la valoración del borde. Sus observaciones recorren las obras en las que Mondrian comienza a desviar la energía del centro hacia el perímetro de la tela, para llegar a aquellas en las que prolonga las áreas de color (y a veces incluso las barras negras) alrededor del soporte.

Diálogos, planteos y replanteos que también llevaron a Claudio Girola a cuestionar la realidad de la escultura con respecto a la "maravilla de la invención" que supone una pintura, donde las formas ocupan un espacio plano que no se deja seducir tan fácilmente como el de la escultura, coincidente con el que ocupan los objetos en la realidad. Por su parte, Enio Iommi en 1977 había cerrado su

[17] Véase Adolfo Nigro. "Apuntes sobre Torres-García". [1981]. Dactiloescristo, 3 páginas. Archivo Adolfo Nigro.

[18] La exposición se realizó en octubre de 1980 bajo la curaduría de Nelly Perazzo, y el libro fue publicado en 1984 por la Editorial Gaglianone de Buenos Aires.

etapa concreta con la recordada exposición *Adiós a una época, 1948-1977 al 2000*[19] y, al año siguiente expresó su disconformidad con los rumbos, cada vez más gobernado por la técnica, que tomaba el arte en ese tiempo. En pocos días, su manifestación recibió la réplica de María Juana Heras Velasco. Entre ambas opiniones subyace una evaluación del estado de la producción escultórica bajo la mirada de dos artistas formados en el período de posguerra.

Por otra parte a finales de los setenta, los dominios de la escultura evidenciaban tanto la puesta en crisis de las pautas establecidas como el impacto de la experimentación con los nuevos materiales y con un espectador, en muchos casos, incluido en el programa de la obra. En este marco, los testimonios de un grupo más numeroso despliegan un variado panorama que oscila entre la tradición y la innovación, entre el hidroescultor y el que se inspira en la naturaleza, entre la búsqueda del material perenne y el efímero, aunque en general acuerdan en el reclamo de espacios públicos para emplazar sus obras.

Podría decirse, entonces, que durante estas dos décadas el discurso de los artistas constructivos fue trazando direcciones que se deslizaron desde el deseo a la discusión, desde el programa a la experimentación. La palabra de estos artistas –muchas veces esquiva– se sabe limitada frente a la imagen, y acude al vocabulario de las formas como expresión más acabada. No obstante, a través de escritos, manifiestos o breves punteos enunciaron su poética, cuestionaron esquemas ortodoxos, revisitaron legados ancestrales, se abrieron hacia otras disciplinas o mostraron derivaciones insospechadas. En definitiva, son testimonios que revelan un juego de construcción y deconstrucción de formas que, como el movimiento "finito-infinito" pintado por Magariños D., siempre está dispuesto a recomenzar.

Cristina Rossi

Miguel Angel Vidal en su taller.

[19] Realizada en la Galería del Retiro, Buenos Aires, entre el 4 y el 23 de noviembre de 1977.

Gyula Kosice.
[Presentación][1]

Movimiento precursor, testimonial, polémico, constructivo, madí, nacido a orillas del Río de la Plata, ha influenciado corriente artísticas, que retoman premisas anunciadas en 1945 sobre cinetismo, transformabilidad de la pintura y escultura y síntesis de las artes con la arquitectura.

Desde su fundación, a dos años de la aparición de la revista *Arturo* (1944) y al siguiente año, en línea directa con las dos exposiciones de "Arte Concreto-Invención" (1945), en Buenos Aires, he propuesto con el nombre de Madí, dar alcance universalista a nuestras primeras manifestaciones de vanguardia. No vamos a caer en ciertos sistemas que, para salvarse, acuden a su propia negación. Ni de revivir o hacer estadísticas que no conducen a nada. Hoy, a quince años de la primera manifestación colectiva en el país –ya nadie discute el decanato de madí como grupo coherente y estilístico–, podemos recordar la turbulencia que lo caracterizó. Grupo subversivo, todo razonamiento madí ofendía, todo hacer madí implicaba legitimar las reacciones en cadena contra nuestra actividad. Fue necesario, en un momento dado, reducir el acontecimiento madí, hacer un paréntesis de tiempo. Disimular nuestra importancia para no ser blanco de las burlas de los críticos y la prensa del país.

El eco, el estruendo podríamos decir, vino de París, con la exposición madí en *Réalités Nouvelles*, en 1948. Más aún, la atención que despertó en Europa como manifestación verdaderamente original de un puñado de artistas del hemisferio sur. A partir de entonces se suceden las exposiciones y las publicaciones. Aunque jamás hemos creído en nuestra perennidad como grupo. Al contrario, estamos convencidos de nuestra finitud. Pero es evidente que si bien somos sólo un momento en la historia de la humanidad, aún así nos corresponde trascenderla con lo mejor de nosotros. Madí se atreve a durar. Guarda intacta su fuerza de anticipación. Ejerce su influencia, y puede demostrarlo con sus obras y sus teorías.

Soportamos mal una cosmética para idealizar, exaltar y corregir el arte y la vida desde una falsa posición –gratuito no madismo–, que atenta contra la conquista del macrocosmos físico, y no hace sino extender los límites de la imperfección del hombre. Si bien el "expresionismo" de nuevo cuño irrumpe nuevamente, las "fieras" del informalismo ya están afónicas, la pintura muscular, el frenesí por las texturas y la "materia", el arte bruto, ya no tienen salida. Decisoria satisfacción instintiva cumpliendo sólo un aspecto reducido del arte, donde se anula toda proyección, y se ensimisma columpiándose entre el azar y la angustia.

Con madí se dio el caso de indeterminismo, de duda, de absoluta libertad individual, pero conciencia colectiva, unida por los vasos comunicantes de una operante marcación estilística, cuyo resultado es una verdadera cristalización de formas valiosas. Persistencia y convicción. A veces discontinua y con altibajos. Frenado o en plena aceleración, pero siempre despierto, avizor. Apuntando hacia lo inédito. Mientras otros grupos o asociaciones se ejercitan en perpetua cacería por dominios y modas europeas, madí, grupo argentino, ha exportado un estilo nuestro, promovido una concien-

[1] Gyula Kosice. [Presentación]. En: *Los primeros 15 años de arte madí*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, noviembre de 1961. Participaron los siguientes artistas: por Argentina: Esteban Eitler, Gutiérrez, Herrera, Gyula Kosice, Diyi Laañ, Abraham Linenberg, Eduardo Sabelli, Scopelliti y Osvaldo Stimm; por Uruguay Rhod Rothfuss, Antonio Llorens y Rodolfo Ian Uricchio; por Brasil, Eros, Olivera y Vinholes; por Cuba Sandu Darie; por U.S.A. Kasak; por Inglaterra Batch, B. Elliott, M. Elliott y Moucho y por Japón Tanaka.

cia plástica que fructífera arrogante en las nuevas generaciones. Madí, abierto a la pluralidad no dejó que la "especialización" cercenara su amplitud de miras.

Decíamos que una civilización sin arte tiende a desaparecer.

Nuestra civilización tecnológica está resuelta a encontrar un acceso al espíritu formativo de la imaginación, en estrecha solidaridad con la arquitectura. El arte, en su sentido más amplio, no está reducido a las artes personales de la pintura y escultura. Incluye también la arquitectura, el trazado de ciudades, la faz industrial y el aspecto visual de todo artefacto humano.

Una civilización industrial, mecanicista y científica, tiene su correlato en un arte que refleja, y las más de las veces preanuncia, una nueva dimensión de lo inédito; Madí pretende ejercer esa prerrogativa incansablemente. El artista no se conforma con ser un sobreviviente de la sociedad. Propone un canje directo entre creación y utilización. Se ha hablado mucho con respecto a la "aplicación" e "integración" de las artes. No se trata de convertir la arquitectura en arte monitora, sino por el contrario, disolver en un alto espíritu de nivelación y colaboración, todas las disciplinas estéticas, para que las partes más activas de ellas, es decir su carga de transformación, tenga un sentido, una realidad y una utilidad comunitaria. ¿Apelación al antiarte, en su acepción tradicional? Yo diría ruptura y punto final de preconceptos admitidos.

Madí, con la incorporación de elementos en continua progresión: la cinética y todos los atributos del movimiento, del espacio-tiempo, de la materia-energía, de la distancia-luz, enfrenta los próximos quince años con el júbilo de la creación.

Hasta aquí –*mutatis-mutandis*– cambios topológicos en el arte. Nosotros, artistas madí, enunciamos otra dimensión.

Eugenio Abal *et al*.
Manifiesto de los pintores Constructivos de Argentina, Chile y Uruguay[2]

Frente a la confusión existente en las ideas estéticas, producto de una época convulsionada, que permite la coexistencia de lo auténtico y lo falso en una indefinición perjudicial para el progreso espiritual, estimulada y aprovechada por los mercaderes del arte, los pintores participantes de la primera exposición "Forma y Espacio" reafirmamos nuestra convicción en el arte constructivo, que ha buscado afanosamente la reestructuración de las manifestaciones estéticas, coincidente con la ciencia y el pensamiento de nuestro tiempo.

Las corrientes de la no-figuración en las artes plásticas, que comienzan a principios de nuestro siglo han dado como fruto objetos estéticos que reflejan el espíritu del momento. Comprobamos hoy que solamente con la afirmación del concepto constructivo, se podrá lograr una mayor integración del arte, el hombre y la comunidad.

[2] Eugenio Abal, *et al*. "Manifiesto de los pintores Constructivos de Argentina, Chile y Uruguay. Chile", septiembre de 1962. Dactiloscrito, 1 página, Archivo Raúl Lozza.

Los artistas abajo firmantes proceden a esa afirmación de lo realizado en el orden constructivo, destacando sus aportes más importantes y extrayendo conclusiones que permitan dar soluciones al caos imperante.

Estimamos que todas las formas progresistas del arte han sido valederas, en la medida que su experiencia creativa ha vislumbrado para el hombre posibilidades de vivir en un mundo más puro y bello. En consecuencia, y para afrontar el momento presente, acordamos mantener unidos nuestros esfuerzos en un frente de artistas constructivos, que facilite el intercambio de ideas, investigaciones, experiencias o puntos de vista, a través del trabajo creador y de cotejos como lo fue la primera muestra internacional "Forma y Espacio", realizada en Chile, en el año 1962.

Firman:
Argentina. Eugenio Abal, José Rodrigo Beloso, Oscar Capristo, Domingo Di Stefano, Manuel Espinosa, Pedro Gaeta, Raúl Lozza, Eduardo Mac Entyre, Horacio Martínez Ferrer, María Martorell, Mónica Soler-Vicens, Miguel Ángel Vidal.
Chile. Elsa Bolívar, Luis Diharce, Virginia Huneus de Vera, Matilde Pérez, Gustavo Poblete, James Smith, Ramón Vergara Grez.
Uruguay. José Costigliolo, María Freire, Antonio Llorens, Lincoln Presno, José Alberto Saint-Romain.

Septiembre/1962.

Eduardo Mac Entyre.
[Presentación][3]

La circunferencia, forma perfecta, concreta, que en sí misma contiene vibración y movimiento, es el elemento principal para el desarrollo de mi obra. Forma que además, repite constantemente ante nuestros ojos la naturaleza. ¿No son acaso geometría pura los sistemas siderales, los cuerpos que las integran, las trayectorias orbitales y toda la belleza del cielo, que responde a un mecanismo divino, con infinitas leyes de radiaciones, de volúmenes, de distancias y traslaciones? Nada más concreto, nada más real y nada más abstracto.

Eduardo Mac Entyre.
París-Caracas, 1973.

[3] Eduardo Mac Entyre. [Presentación]. Folleto, s/d, 1973.

Miguel Ángel Vidal.
Projection et Dinamisme[4]

Me interesa la investigación y la experimentación de los fenómenos que se desarrollan en el espacio, el estado sensible que se le puede aportar a esas imágenes o a esas formas es para mí algo fundamental; se trata por sobre todo de que el espectador se dinamice ante ellas y pueda encontrar elementos que le comuniquen algo más que lo derivado de la estructura geométrica.

Mis conclusiones hasta el presente se fueron nucleando en torno a diferentes conceptos. Lo predominante fue la apertura a la proyección de formas, la luz y su descomposición color, su relación con la dinamización de la superficie y su desarrollo topológico, estados ambiguos, lo cóncavo y lo convexo. Su visualización se desarrolla en la tela; utilizo el metal aprovechando sus propiedades (superficies pulidas reflejantes) interrelacionándolo con el acrílico que aporta sus cualidades en cuanto a la transparencia, transmisión y descomposición de la luz en la tercera dimensión. Las obras presentadas en esta muestra son resultantes de estas investigaciones y están dirigidas a la comunidad.

Caracas, Buenos Aires 1974.
Miguel Ángel Vidal.

Carlos Silva.
[Presentación][5]

Mis experiencias dentro del campo de la pintura están dirigidas a lograr una sistematización de ciertos fenómenos plásticos que surgen sucesivamente como reacciones propias de un *entrenamiento*, basado no sólo en los elementos formales del cuadro, sino aprovechando las posibilidades íntegras del ser humano.

Es decir, una conjunción de lo inteligente, lo intuitivo, lo sentimental, lo racional, tanto interior, como de la realidad exterior del artista.

Esto se interrelaciona con la realidad social que le toca vivir, y agrega una responsabilidad más, ya que de la obra de arte en apariencia gratuita surgen después amplios márgenes de aplicación en distintos aspectos de la vida material y espiritual. Las diferentes técnicas a usar en esta programación me llevan a tener que elegir o inventar yo mismo, cuál es la manera adecuada a la idea básica, y al mismo tiempo a darles menos importancia a las calidades, y sí mucha a las cualidades de la forma, de la factura y del color resultante.

Carlos Silva.
Buenos Aires, 4.3.73.
Del catálogo *Projection et Dinamisme*,
Museo de Arte Moderno de París, 1973.

[4] Miguel Ángel Vidal. "Projection et Dinamisme, París, 1973". En: *Miguel Ángel Vidal*. Buenos Aires Galería Bonino, Exposición nº 306, del 13 al 31 de agosto de 1974.

[5] Carlos Silva. [Presentación]. En: *Carlos Silva: "El espacio". Pinturas - 1973-74*. Buenos Aires, Arte Nuevo Galería de Arte, 22 de mayo al 22 de junio de 1974.

Hugo Demarco.
[Presentación][6]

Connaissant les innombrables théories et manières d'utiliser la couleur, il devient aujourd'hui nécessaire d'approfondir le problème pour arriver à des solutions plus pures qui la libèrent de toute subjectivité et la travailler en fonction de son essence, la vibration.

Les couleurs juxtaposées, prises de l'opposition horizontale dans le cercle chromatique, acquièrent un mouvement réel. Une lutte s'engage et il en résulte une vibration continue.

Nous savons que la couleur ne vit pas sur le plan bien qu'elle y prenne appui, visuellement, elle prend diverses profondeurs que nous devons respecter.

Sa véritable position dans l'espace visuel s'obtient en évitant des subordinations de superficies, des directions et des saturations. Toutes les couleurs du cercle chromatique en état de vibration acquièrent une importance identique.

La sélection des couleurs n'admet pas d'arbitrages du fait que chacune d'entre elles possède, parfaitement établi, son opposé en vibrations. La forme se limite au carré qui offre plus de possibilités de juxtapositions des couleurs.

La couleur en tant qu'élément unique perd de sa valeur, pour se recréer dans la totalité en produisant des changements de coloration et de luminosité dans un mouvement visuel continu.

La vibration se manifeste où il y a opposition horizontale des couleurs dans le cercle chromatique. Elle ne se retrouve pas dans le jaune et le violet. Les caractéristiques de ces deux couleurs s'appliquent à des relations de vibration, éclairées ou, au contraire, assombries, et il est possible de les intensifier en les faisant dériver vers le blanc et le noir.

Le sentiment traditionnel de l'harmonie disparaît cédant la place à une harmonie nouvelle, dynamique, crée par la vibration constante qui se manifeste dans l'espace visuel, produit entre le spectateur et l'œuvre.

Ce n'est que dans la mesure où nous intensifierons nos intentions et les transformerons en un fait conscient, où nous approfondirons nos recherches sur l'essence de la plastique, que nous serons plus près de réaliser une œuvre pure et transcendante.

Hugo Demarco.
Sculptures linéaires[7]

Après des années de recherche sur le mouvement, la lumière et la couleur, mes activités actuelles s'orientent plus particulièrement vers la relation entre la forme et l'espace.

Déterminer et animer un espace au moyen de la ligne est le concept essentiel de ma recherche.

J'essaie de provoquer une confrontation entre formes chaudes et froides, entre volumes suggérés

[6] Hugo Demarco. [Presentación]. En: *Demarco*, París, Galerie Denise René, Novembre 1961.

[7] Hugo Demarco. "Sculptures linéaires". En: *Demarco: sculptures linéaires*, París, Galerie Denise René, 1981.

et formes planes, entre tensions et rythmes, matérialisant l'immatériel de l'espace et lui donnant un caractère dynamique. L'espace contenu à l'intérieur comme à l'extérieur prend toute son importance, donnant naissance à ce que je définis comme un dialogue entre le matériel et l'immatériel de mon œuvre, entre le concret et l'abstrait, entre le réel et l'irréel.

Demarco.
París, Mars 1981.

Horacio García Rossi. [Presentación][8]

En el estado actual de mis experiencias plásticas, la luz, y el movimiento ocupan un lugar preponderante. La luz, por sus propiedades intrínsecas, es altamente plástica, sobre todo cuando se encuentra intercondicionada por y con el movimiento. Bajo este aspecto, la luz toma dos sentidos paradojales y sin embargo armónicos. En el sentido físico es un elemento palpable y mensurable, por lo tanto real y material; en el sentido "poético" ella es, por su condición de huidiza y cambiante (secundada por el movimiento), inmaterial. El movimiento, en la mayoría de los casos, es monótono cuando rotativo: un ciclo se cumple en su desarrollo; pero cuando dicho movimiento está supeditado a las leyes indeterminantes del azar, fuente de inestabilidad, éste, conjuntamente con la luz, se enriquece con la propiedad de sorpresa, es decir, de desconocimiento premonitorio. Un espacio se forma entre el espectador y la obra, espacio de no-posesión instantánea, espacio de interés. En algunas de mis experiencias, la luz-color, o simplemente la luz –reflejada sobre una pantalla translúcida o sobre barras de plexiglás translúcido, por medio de fuentes indirectas en movimiento inestable– se combina y se modifica sin repetirse en su ciclo propio. El sentido de la no-repetición de un ciclo dado, me ha sugerido la idea de intercambiar motivos y luces-color en una misma obra, y que dichos cambios puedan ser efectuados por el espectador (participación directa o indirecta del espectador, uno de los enunciados de nuestro Groupe de Recherche d'Art Visuel), lo que en cierta manera significa la multiplicidad de la obra en sí misma, multiplicidad interna que lleva a la multiplicidad externa, es decir, a la realización serial de un prototipo.

García Rossi
París, 1967.

[8] Horacio García Rossi. [Presentación]. En: *García Rossi del Groupe de Recherche d'Art Visuel París: Luz Movimiento*. Buenos Aires, Galería Rubbers, mayo de 1967.

Martha Boto.
Statements by kineticists working in Paris[9]

I seek an art capable of arousing different emotions, psychological reactions of joy or tension, an art that can become a medicine for the spirit. My particular means of movement, colour and light can give the illusion of contraction, diminishment or multiplication, so that by optical means the spectator undergoes a series of reactions: tension, relaxation, etc.

I am optimistic about the future of kinetics as an art that will really be able to reach a large number of people. Firstly through multiples, to which it is extremely adaptable, its elements being simple. Secondly through integration into architecture as luminous walls and transparent moving towers. At the moment I am necessarily restricted to a relatively small scale, but my project for the Hotel de Ville of Numea in New Caledonia will involve the optical multiplication of water reflected to infinity. Water and infinity as the two themes that haunt me.

Excerpts from recent researches:

Modification of rhythmic directions through intensification of surrounding – space – colours.

The synchronized relationship between luminous surrounding colours that change, and moving elements of the same colour. The resulting alternation of disappearance and intensification of the elements. Example: a moving structure composed of discs, or of lines in tubes, fluorescent red, green, yellow and blue. When the overall colour of the box becomes red, the red moving discs become immaterial and disappear, whilst the discs of other colours are intensified in tone. The programme continues as other colours appear and suppress or intensify the corresponding colours. Cf. *Luminous-rhythmic Synchronization* 1968, *Relations of Chromatic Alternations* 1968, *Surprise Movements* 1969.

Moving elements (balls, rods) appear on the surface and move impulsively towards the exterior rim, and then disappear into the box, making way for other balls that appear and disappear in different places (vertically or horizontally). These continual surprise rhythms are realized with elements that can be white, or chrome, or fluorescently coloured, with contrasting rhythms and varying speeds.

Instantaneous alternants 1969

A mirrored cube of five sides, with five turning discs, all in mirrored inox. At the edge of each disc is placed a colourless ball, or tubes of the same material. As these move they catch the luminous colours projected by a hidden mechanical system, alternatively lighting up or fading out. They are multiplied to infinity by the mirrors.

Orbital displacements 1970

Entirely transparent structure in Plexiglass, with several turning axes, composed of large discs displaced horizontally from the centre, each with a chrome ball on its edge. This ball rotates in different directions and at different speeds, producing an orbital cosmic labyrinth.

[9] Martha Boto. "Statements by kineticists working in Paris". *Studio International*, October, 1970, p. 140-141.

Nearly all these examples of research have been carried out as multiples. They are envisaged as integrated into the urban landscape, or as elements of entertainment, with or without the participation of the spectator. Above all my ambition is to help to improve the human aesthetic condition visually and psychologically through invention, evasion and reality.

Gregorio Vardanega.
Statements by kineticists working in Paris[10]

My interest in and observation of universal space led me to use it as a material for aesthetic and educative ends. In fact my first luminous sculpture of 1950 was an attempt to represent the universe, physically, phychically, and with a degree of hypnotism.

The insertion of man into the space that exists (and of which he has lost all concept of the proportion) to release his most inhibited feelings. Electric colours, transparent colours, coloured space, the diffraction of light, spectral decomposition, the transmission of light into solids, liquids and gases; all these are inexhaustible sources for a new aesthetic and education.

The aesthetic of movement and electronics, the aesthetic of light and electric colour are elements of a new formal education. My *Electronic Universe* of 1958 enabled the spectator to intervene directly to change the atmosphere by transforming the background colour. The colours, light bulbs, and particularly the taut wires give the impression of infinite space, and of tangibility, and therefore of some sort of control, however minimal, of this space. The use of every sort of material, the application of as many aspects of scientific knowledge as possible, whether physical or psychical, and the perception of continual cosmic movement are radical for a transformation of human needs.

The transformation of humanity, or rather its evolution, the rediscovery of the joy of existence, this is what I would like to achieve with my kinetic works.

The representation of the drama of existence can no longer give a positive impetus to the evolution of humanity, or bring about a transformation. What man needs are pleasant surroundings, the happiness of living in a beautiful city that succeeds both visually and as habitation, only this can bring about a reevaluation of human values.

Natural movement and programmed movement: natural movement is of indisputable interest for the randomness and mystery we derive from it, but programmed movement is perhaps more important because the movements of the objects or structure are conditioned by a rational elaboration. They also allow the active intervention of the spectator who thus becomes the active author of the composition. This was the idea behind my *Electric Caress*: at the base of a panel of little light bulbs is a 'piano' or keyboard, every touch of which corresponds to one of the light bulbs. As the keyboard is caressed, the corresponding bulbs are lit up. On the same panel the opposite cycle can be obtained, so that the illuminated bulbs can be extinguished by caressing the corresponding touch. Dimension continues to be one of my main obsessions. At the moment it is impossible to realize even one work. Each of my pieces is a reduced scale model, and so logically the force of human penetration

[10] Gregorio Vardanega. "Statements by kineticists working in Paris". *Studio International*, October, 1970, p. 141.

is diminished. I would like them to be city-high and habitable. At the other extreme, when a work becomes a multiple it re-acquires a part, but never the total, of its lost potency (in the sense of force of penetration).

The relevant point is perhaps not so much to give back to people a sense of joy and dimension that they have lost, as to offer it to them for the first time. By means of circles, balls, squares, lights, spirals, columns, cosmic principles, worlds in transparency, diffusions of colour, luminous fugues, prismatic diffractions; electric vortices, etc., etc. I seek not so much to create something as to bring it to the notice of all those people who for one reason or another have forgotten it, or perhaps have never known it.

In 1963 I started researches to capture colour and light in spheres containing plastic planes pierced by spirals enclosing a flow of colour in movement. At the same time I was working on the problem of the mobile, using different structures of the circle displace symmetrically and asymmetrically to infinity, and investigating the synchrony of colours and sounds (*Sonorous light*). In 1964 I concentrated more on works exploiting variations of forms and colours (*Kinetic Sequences*), or a single colour in its variations (*Chromatic galaxy*), light and refraction (*Refracted rays in opposition*; *Electronic glowworms*), forms multiplied whilst at the same time being enlarged on several screens (*Alternating rays*, *Colours alternated in space*); images that are reduced, enlarged and multiplied by displacement (*Structures with loops*). I then moved on to the towers, prototypes for human habitation: electronic flashes, white light, sonorous colours, luminous circular fugues, and the labyrinths (*Circular chromatic space*; *Square spiraling space*, etc.), realized to give an infinite perception of space. My most recent work, the *Luminous orthogonal column* (1970), is a development of the towers on a more complex scale, again envisaged as a habitable unit.

C. Ambrosini, G. Messil, C. Paternosto, A. Puente, D. Sirabo, J. A. Sitro, E. Torroja.
La visión elemental: las formas no ilusionistas[11]

Trabajamos con formas volumétricas o planas, simples, concisas, amplias, rotundas.

La pigmentación aplicada a dichas formas, integralmente o por zonas de tonos opuestos o semejantes, origina la "activación" de los planos o volúmenes. Esta activación posee un doble sentido convergente, desencadenamiento del hecho físico del color, como placa estable y acentuación de la opacidad material de un sólido.

Pintar con colores planos y homogéneos significa, primordialmente, el decisivo abandono de toda tradición ilusionista.

Entendemos por ilusionismo al empleo –como finalidad primera– de esquemas formales que suscitan la ilusión –el espejismo–, de movimiento, de espacios profundos, de infinitos ficticios, etc. Es decir el aprovechamiento de las respuestas que la percepción da a cierto tipo de estímulos.

[11] César Ambrosini *et al*. "La visión elemental: las formas no ilusionistas". En: *Visión elemental*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 26 de septiembre al 17 de octubre de 1967.

Los contornos definidos, los soportes pictóricos irregulares, los volúmenes o planos simples, son los medios con que se da origen a una nueva y elemental sintaxis visual.

El método operativo nace de una aproximación empírica a la geometría.

Ello involucra apartarse de complejos procedimientos estructurales que ponen el acento en lo constructivo, como arduo camino para llegar a la imagen ilusoria o virtual de movimiento, de ritmo o de vibración.

Quedan de lado pues, las estructuras complejas. Las relaciones posicionales o interacción de elementos simples, caracterizan para cada caso ese estado de tensión física-cromática-espacial que proponen cada uno de nuestros trabajos.

En definitiva, entendemos que estos objetos se bastan a sí mismos. No reclaman ninguna interpretación intelectual complementaria, pues son de naturaleza visual, o mejor, productos de la visión creadora.

Entonces, se "revelan" enteramente al ojo, sin residuos de ninguna especie.

Ambrosini – Messil

Paternosto – Puente

Sirabo – Sitro

Torroja

Kenneth Kemble.
[Prólogo][12]

El problema de la creación en las artes visuales argentinas, que tanto nos ha preocupado a todos, solo tendrá un comienzo de solución el día en que tengamos plena conciencia de que los procesos de la creación pueden ser analizados, sistematizados y codificados a nivel consciente y que pueden enseñarse y aprenderse; así como los procesos mentales (racionales y emotivos, conscientes o inconscientes) de los cuales ellos derivan, también pueden ser explicados y manejados voluntariamente, es decir, el día en que pongamos el acento sobre los procesos; por sobre los resultados. Este grupo de investigadores que se presenta en esta muestra (Casas, Mazzoni, Pereira, Rollié y Romero), artistas jóvenes, pero muy serios en sus propósitos, señala un aspecto parcial pero contundente de esta actitud constructiva que, inevitablemente, ha de difundirse cada día más y extenderse a otras facetas de la experiencia humana, enriqueciendo así nuestro acervo cultural y la posibilidad de desarrollo de una sociedad dinámica y creativa en todos sus aspectos.

[12] Kenneth Kemble. [Prólogo]. En: *Sistemas: Casas, Mazzoni, Pereira, Rollié, Romero*. Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, 2 al 16 de abril de 1970. Esta exposición también se presentó en la Galería El Galpón, Santa Fe, Provincia de Santa Fe, entre el 26 de septiembre y el 8 de octubre de 1970 y, luego, en el Museo de Bellas Artes de Luján, Provincia de Buenos Aires.

Mario Casas, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira, Roberto Rollié, Juan Carlos Romero. [Declaración][13]

La organización del centro de experimentación visual surge como resultado de la integración de realizadores que trabajamos en diferentes áreas de investigación visual.

Con el objeto de fortalecer la labor individual nos proponemos experiencias en colaboración. Esto nos permite abarcar, más ampliamente, la interrelación de los distintos campos del diseño visual y la realización de estudios interdisciplinarios. La investigación está dirigida al estudio de los procesos de estructuración formal a través de diferentes medios y adecuándose a los progresos tecnológicos.

En medio de la desorientación general, nuestra respuesta pretende ser una contribución positiva en la medida en que tienda a una mayor sistematización de los procesos de realización y trate de incorporar los aportes metodológicos desarrollados en otras disciplinas y particularmente en los distintos campos del diseño.

Consideramos que una experiencia visual puede tener un significado restringido como tal, puede trascender a diferentes esferas de aplicabilidad o adquirir un significado artístico.

En principio nuestra acción está encaminada a desmitificar el proceso creativo y considerar como fundamental la recepción, es decir, crear las posibilidades para que el perceptor participe, rompa la incomunicación y elimine la distancia que existe entre él y el mensaje visual. Entendemos en función de esto que la realización individual sólo será posible en tanto el producto de nuestro hacer se integre a la vida social.

Mario Casas, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira, Roberto Rollié, Juan Carlos Romero. [Declaración][14]

Esta experiencia plástica es un intento de sistematización formal, que tiene su origen en el cubismo analítico, donde la estructura geométrica del cuadro comienza a manifestarse con cierto grado de autonomía. Posteriormente se desarrolla a través del neoplasticismo como una normalización de la estructura, sintetizando los elementos pictóricos.

Esta normalización estructural abrió nuevas posibilidades a la composición pictórica, permitiendo especulaciones formales que ya no se fundamentaban en la incorporación de elementos heterogéneos sino en la combinabilidad de los elementos normalizados. (Max Bill, Karl Gestner, Richard Lohse, etc., etc.).

Por otra parte es importante señalar la influencia que han ejercido los métodos actuales de diseño, en particular por la importancia que adquiere en este campo el concepto de sistema.

[13] Mario Casas, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira, Roberto Rollié, Juan Carlos Romero. [Declaración]. Ibídem.

[14] Mario Casas, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira, Roberto Rollié, Juan Carlos Romero. [Declaración]. Ibídem.

En el caso particular de esta experiencia se entiende como sistema a la articulación de elementos donde cada uno de ellos está relacionado con los otros de un modo tal que configuren un conjunto coherente; y donde el resultado no puede ser explicado por las partes sino por la trama de relaciones por las cuales se vinculan. Más que parte cada uno de los elementos aparece como miembro y el conjunto debe ser entendido como una totalidad y no como un agregado.

La unidad standard por sus propias características no sólo provoca una particular modalidad compositiva, sino que además se adecua a la producción en serie que se desprende de sus cualidades intrínsecas; esto permite al artista alejarse de los medios artesanales y tratar de incorporarse a la tecnología moderna.

La organización se hace móvil y las diferentes operaciones de articulación provocan sucesivas posibilidades de transformación de la imagen. Las operaciones se suceden encadenadas por la propia ley de desarrollo de la forma, es decir, las posibilidades de vinculación que son admitidas por el sistema.

En síntesis la experiencia plástica entendida como sistema es una totalidad abierta, dinámica, que permite al emisor manejar complejidades y cambios, y al perceptor intentar la comprensión de la estructura por medio de su experiencia con las partes articulables. La participación del perceptor se consolida en la apertura que posibilita la obra misma, y también como consumidor en tanto la producción en serie provoca el consumo masivo.

Jorge Pereira.
Programática del diseño[15]

Analizar problemas teóricos en sentido general con referencia al diseño, probablemente, sea actualmente la tarea más complicada de los pensadores de esta actividad. Ella encierra una responsabilidad social. Muchos teóricos pretendieron dar la espalda a los problemas ideológicos, políticos y sociales que esta tarea lleva implícitos de por sí. Otros pretendieron, al comprender parcialmente el problema, que con enunciados como los de forma y función, sería más que suficiente para afrontar y resolver todos los interrogantes de esta difícil disciplina. En gran medida desconocieron las relaciones de producción y el sistema económico, de los cuales ellos dependen y forman parte. Es muy evidente el sentido reformista y conciliador de gran número de trabajos referidos al diseño. Por otra parte, es también cierto que las poéticas de la arquitectura y el diseño han sobrepasado el carácter estricto de su época, pero ellas han fracasado frente al practicismo del sistema y al marco filosófico de los objetos. Finalmente estas poéticas se convirtieron en problemáticas o en sistemáticas y perdieron su frescura y la operatividad social.

También tratar de resolver una problemática del diseño es un hecho que hoy, en el campo específico de esta disciplina, no deja de ser importante. Pero no es este nuestro camino, siendo más modestos sólo nos proponemos una especie de "proyecto". Los interrogantes no serán resueltos aquí,

[15] Jorge Pereira. "Programática del diseño". Ponencia presentada en el *Congreso de Diseño Latinoamericano*, Buenos Aires, 1974. Dactiloescrito inédito, 7 páginas. Archivo Jorge Pereira.

de esto se desprende nuestra reserva para formular una problemática de diseño, y mucho menos una sistemática. Se tratará en este trabajo de presentar y de exponer, sin ánimo clasificatorio una serie de aspectos que presenta esta disciplina. Tampoco trazaremos líneas progresivas hasta lo que nosotros entendemos como posibilidad de diseño.

El concepto de Diseño debería ser entendido como posibilidad. Una posibilidad de vivir que incluye la de diseñar. La única posibilidad de sobrevivir está asentada sobre los medios de producción y el sistema económico-social en el cual deberemos tomar parte en el futuro. No se trata solamente de las mayores probabilidades de producción, sino también de la distribución en escala masiva de productos o soluciones que tiendan a transformar la actual miseria del hombre. Deberíamos entender que para el diseñador la posibilidad de sobrevivir es la única posibilidad de diseñar, no se trata solamente de su realización como profesional sino, y mucho más que eso, la de que la sociedad pueda realizar sus verdaderas aspiraciones de cambios en todos los niveles de relación con los objetos, de aquí parte nuestra primera consideración –si se quiere de principios– en relación al mundo del hombre y de los objetos. Cualquier tentativa de acercarnos a una posible definición de diseño nos obliga a encuadrarlo dentro de las realizaciones humanas. Marx en una corta frase analiza este problema... "El hombre real, actuante, produce objetos y obras, tiene una necesidad fundamental de objetivarse, no se produce a sí mismo y no se crea como hombre más que a través de los productos y de las obras". Nuestro punto de partida, esta dado por la "situación" hombre real, hombre productor y sus obras o productos. Debemos "tomar" a ese "hombre real" que trabaja, que tiene necesidades y a ese "producto" también real que se realiza a través y para ese hombre.

El "sujeto" y el "objeto", o el hombre y el producto, se nos presentan enlazados, en las relaciones de producción, en un sistema económico-social. Ellos son inseparables. Y ellos presentarán situaciones, momentos y niveles. Nos conducirán a una crítica de los objetos ¿Es posible una crítica de los objetos a través de una programática de diseño? La historicidad del hombre es la historicidad de los objetos, ellos representan su cultura, su liberación, pero también su alienación. Sus aciertos y sus errores. Su estilo de vida o la carencia de este.

No es casual que los comienzos de esta disciplina se dieran en la etapa de una sociedad industrial altamente desarrollada, es decir de industrialización masiva. Este desarrollo de los medios de producción trajo aparejados distintos cambios en el pensamiento en relación al hombre y los objetos. Desde el comienzo hombres que provienen de otras actividades son los que dan forma, caso paradójico, a manera de crítica al mundo de los objetos creados por la civilización industrial. Fueron enjuiciadas la cuestión estética y la pobreza que generaba esta civilización. Esta crítica fue expresada en escritos y manifiestos. Por mucho tiempo las teorías del diseño fluctuarían, casi constantemente entre el utopismo, el escepticismo y la conciliación de una ética y una estética burguesa.

Posteriormente las teorías del diseño abusaron del funcionalismo incluso formulando una estética funcionalista. Pero el funcionalismo fracasó al presuponer un equilibrio racional entre la naturaleza, la cultura y la sociedad. Actualmente el funcionalismo dio lugar al estructuralismo creando en la práctica una dirección marcada hacia la tecnocracia ideológica y tecnológica. El idealismo que emana de la concepción derivada del funcionalismo, ha surgido como una aparente solución racional. Es evidente que detrás de este racionalismo se esconde la manipulación más perfecta del sistema en todos los órdenes.

Una consideración más sobre la cuestión ética y estética, consideración que nos obliga a sumir totalidades y situaciones comunes entre sujeto y objeto, hombre y producto. Las contradicciones se nos presentaran continuamente, pero debemos asumirlas dialécticamente.

Considerando las características del sistema económico las relaciones de producción y las múltiples situaciones entre los objetos y los hombres, observamos que existen hoy distintos enfoques y gran diversidad de matices ideológicos. Muchos de estos enfoques no profundizan demasiado, por lo general no establecen niveles o parcializan a través de lo artístico y en el mejor de los casos desde el análisis fragmentario del objeto.

"Hay en Marx dos proyectos de transformación de la vida cotidiana, a medio camino entre la utopía y la práctica, pero implicando ambos una praxis revolucionaria total. El primer proyecto es de orden ético. Prescribe el reconocimiento recíproco de las necesidades y los deseos de los hombres. Ello implica el conocimiento y aún más la transparencia de las relaciones entre ellos. Supone el fin del 'misterio social'. El segundo proyecto es de naturaleza estética. El implica una apología del arte como actividad creadora superior y una crítica radical del arte como actividad alienada, exterior a la vida cotidiana. El arte debe realizarse, superarse y desaparecer. El arte, superado, se reabsorbería a si en una cotidianidad" (H. Lefebvre)

Hasta aquí hemos tratado de entrever ciertas generalidades, es evidente que hemos profundizado muy poco sobre ellas, que son de fundamental importancia sobre el desarrollo futuro en la relación del hombre y los objetos como así también de las relaciones entre los hombres.

Es ya muy sabido que la industrialización es el generador de la cultura moderna, y por ello la única manera concebible de sobrevivir. Pero también es evidente que las condiciones para que esta industrialización pueda desarrollarse en los países dependientes y atrasados, se deberán operar cambios que impliquen que el poder esté asentado sobre otras bases. Estos dos procesos se interrelacionan. En nuestros países ellos deberán adquirir esfuerzos máximos para concretar la elevación del nivel de vida de la sociedad.

En el conjunto este desarrollo se ve complicado por las distintas posibilidades materiales y culturales de nuestros países. Desde esta apreciación es de fundamental importancia el "criterio histórico" para dar dirección programática al desarrollo de nuestras economías particulares.

Es evidente que en nuestra condición de latinoamericanos, nuestra dirección sea la de consolidación de las economías regionales, hasta que otras economías consigan los mismos niveles de desarrollo. Y de ninguna manera la de consolidar nacionalidades aisladas.

Bajo el punto de vista tecnológico la nueva sociedad deberá ser un paso adelante con respecto a la sociedad anterior y la edificación de una sociedad aislada correspondería a un error histórico, porque a pesar de los éxitos aparentes, que esta sociedad pudiera lograr, ella estaría alejada de los niveles productivos del capitalismo. Esto no quiere decir que debamos intentar por sobre las pautas culturales propias un internacionalismo abstracto.

Deberíamos tener presente que nuestras economías representan los rasgos específicos de la economía mundial. Y no se tratará de estatizar las desigualdades de conformación de nuestros países. Historia, Cultura, Instituciones y el desarrollo desigual de los diferentes sectores de la economía forman nuestros rasgos nacionales. Probablemente, la realidad sea solamente aprensible en función de un devenir posible. Es decir, los distintos niveles y planos del posible futuro de la sociedad como

superviviente. El desarrollo y la decadencia del actual sistema da la posibilidad a otro sistema revolucionario. Toda tarea con deficiencias en la praxis cumplirá en el actual proceso histórico un papel retardatario.

Nuestro criterio "programático" deberá marcar la dirección del plan en los países en vías de liberación. Este deberá incluir medidas prioritarias que tiendan a la mayor productividad y utilización de recursos en forma racional que tiendan a la nivelación en los distintos aspectos de las necesidades vitales. Esto incluye niveles de adaptación y el estudio de los objetos artesanales y el rediseño de objetos semi-elaborados. Aquí surgen las primeras dificultades debidas a consideraciones específicas con referencia al diseño y al papel que los diseñadores han cumplido en el actual sistema. Los diseñadores han pasado por distintas concepciones de las cuales emanaron diferentes resultados, tanto teóricos como prácticos, desde las críticas anti-maquinistas, el racionalismo funcionalista, el estilismo americano hasta el reciente axiomatismo. Estas posiciones reflejaron distintos criterios con referencia al sistema social en el cual ellas se vieron insertadas. Algunos resultaron inadecuados para su época como el *Art and Graph* y otros significaron la alienación del sistema. Por otra parte la desaparición de las más importantes escuelas de diseño en los países avanzados debe replantearnos el estudio del concepto de diseño.

Nuestro privilegio de "intelectuales", en el estado actual y general de la educación y de la cultura en nuestros países dependientes, no puede ponernos en la posición de inoperancia, personalmente creemos que nuestra responsabilidad social deberá multiplicarse aún más dado el amplio espectro de necesidades que deberemos cubrir. El conocimiento de les recursos actuales y futuros de nuestros países en los distintos niveles industriales deberá ser acompañado por resoluciones no menos claras.

Tareas de todo tipo, desde las teóricas de dirección hasta las que se deben a integrar a la práctica. Una de estas tareas, que estamos realizando ya, es la formación de diseñadores. Hoy no podemos tener el candor de decir que el diseñador sea un mero técnico al servicio de la producción y del consumo, por lo menos nuestros esfuerzos actuales no tienden hacia esos objetivos.

Pero, ¿cuáles son nuestras verdaderas posibilidades de fundamentar una enseñanza operativa y científica del diseño? Es harto evidente que estas posibilidades se enfrentan al actual sistema educativo académico y tradicional, que en nuestros países no guarda relación ni siquiera con el desarrollo de la industrialización actual y por supuesto, mucho menos con las verdaderas necesidades sociales.

Esto surge como primera contradicción, implica nuestra beligerancia, nueva conciencia. El diseñador a través de una crítica de los objetos en los países dependientes llega a una crítica de los países desarrollados. El diseñador debe ser conciente de la indigencia de los objetos en nuestros países y lo que ello significa.

Estamos empeñados en la realización de programas operativos para la formación de diseñadores que luego se van a integrar a la realidad y contribuir a la formación de una nueva sociedad. No pretendemos decir que nuestros objetivos específicos estén claramente sistematizados, no tenemos ese candor ni esa auto-suficiencia. Solamente estamos delineando un camino. Nuestra didáctica es abierta y nuestros objetivos no parten de problemáticas, sino de una "programática" flexible, lo cual no quiere decir que nos hemos abandonado al aprender haciendo.

Nos hemos negado a aceptar la formación de diseñadores por la mera instrumentación y discutimos lo estricto y limitado de programas que actúan solamente por sumas o complejidades tec-

nológicas. Creemos que la formación de diseñadores necesita una adecuada instrumentación, pero creemos también que esta instrumentación debe ser paralela a la formativa total y global del diseñador y para quien deberá trabajar y de allí parte nuestro programa a resolver. En estas resoluciones deberán estar contempladas las respuestas tecnológicas, funcionales, hasta las psicológicas tanto sociales como las subjetivas de los realizadores. Esta práctica incluye una superestructura orgánica en los distintos niveles de formación, ellos a su vez presuponen niveles de integración tecnológicos, formales y semánticos, a su vez presentan sub y micro estructuras de especialización.

Por todo esto, no pretendimos presentar una disertación –ya que no se trataba de llegar a definiciones académicas acabadas– sino que pretendíamos mostrar nuestra beligerancia, nuestra conciencia. No debemos engañarnos con la belleza formal de la computadora. Ella está en un contexto, en una situación de dominación. Ella puede organizar y resolver muchas cosas, pero también las señales, los cohetes, las bombas y hasta el futuro de nuestros países. Ella puede reducirnos a la insignificancia del número. Ese es el contexto inseparable del objeto, es decir su situación, en un país dominante.

Alejandro Puente.
Sistemas[16]

La palabra sistema, como cualquier otra palabra técnica tomada del lenguaje coloquial, tiene muchos significados y es imprecisa. Esta falta de precisión en una palabra técnica puede parecer peligrosa a primera vista, pero en la realidad es frecuentemente más útil que peligrosa, pues permite a las ideas florecer mientras son todavía vagas, permite realizar conecciones entre ideas a ser exploradas y por último permite extenderlas y ampliarlas en lugar de circunscribirlas y confinarlas a causa de una definición y precisión prematuras. Entre los muchos significados de la palabra sistema, hay dos que interesa destacar; la idea de "sistema como totalidad" y la idea de "sistema ganador". Estos dos enfoques, aunque superficialmente similares, son en realidad bastante diferentes. En el primer caso, la palabra sistema, refiere a una consideración holística de una cosa particular. En el segundo, la palabra sistema no refiere en absoluto a cosas, sino a un juego de partes y reglas combinatorias capaces de generar muchas cosas.

Algunos ejemplos de fenómenos holísticos que deben ser vistos como sistemas; la estabilidad que se produce en la llama de una vela, la resistencia de una soga, la relación entre el imput y el output en cualquier computadora. Para poder referirnos a algo como un sistema, debemos establecer claramente; (1. El comportamiento holístico que constituye la parte central de nuestra atención. (2. Las partes dentro de la cosa y las interacciones entre esas partes que producen (causan) el comportamiento holístico mencionado. Solo entonces tendremos un modelo abstracto del comportamiento holístico sobre el cual podremos operar y en este caso la cosa podrá ser llamada con propiedad un sistema. No debemos entonces usar la palabra sistema para referirnos a un objeto. Un sistema es una abstracción. No es un tipo especial de cosa, sino una manera de considerar las cosas.

Esto constituye un uso diferente de la palabra sistema. Aquí es usada para significar "una manera

[16] Alejandro Puente. *Sistemas*. New York, 1968. Dactiloescrito, 1 página. Archivo Alejandro Puente.

de hacer cosas". Aquí el sistema es un sistema de reglas. Un sistema generador, en este sentido, puede tener un juego simple de partes y reglas también muy simples. Ejemplos de esto, son los sistemas de apuestas, los sistemas matemáticos formales y el sistema de lenguaje. En este último caso tenemos reglas en varios niveles diferentes; en uno, las letras son las partes, en otro lo son las palabras y las cuales siguen ciertas reglas que determinan el tipo de oraciones que pueden construirse con palabras en un determinado sistema de lenguaje.

La relación entre sistemas holísticos y sistemas generadores es fácil de comprender. Si un objeto posee algunas propiedades holísticas causadas por una cierta interacción entre partes, entonces seguramente tal objeto ha sido generado por algún tipo de proceso coordinado de partes de acuerdo a ciertas restricciones, elegidas para asegurar una interacción apropiada entre las partes, cuando el sistema debe operar. El sistema generador no necesita ser consciente o explícito; en la realidad el sistema se integra con el objeto resultante.

El artista se transforma en un "diseñador de sistemas que hacen objetos" en lugar de "diseñador de objetos".

Alejandro Puente
New York, 1968.

Alejandro Puente. [Declaración][17]

El desarrollo de mi obra actual comienza en 2 exhibiciones realizadas con poca diferencia de tiempo, en Buenos Aires, "La visión elemental", en el Museo Nacional de Bellas Artes y una individual en la galería "El Taller", ambas en 1967. Aunque "La visión elemental" reunía en su mayor parte obras que adherían a la estética de las estructuras primarias, se recordará que mi obra se extendía en la exploración del color como elemento visual que posee una gramática y elementos sintéticos propios. El color tal como es usado por algunos hacedores de estructuras primarias poseía características arbitrarias; formas divergentes o relacionadas eran cubiertas casi uniformemente con colores predominantemente puros, como elemento unificador supremo. Pero… por qué rojo, amarillo o verde? Se recordará que en el catálogo de la exposición presentada en "El Taller", ya se mencionaba que el artista se convertía en un diseñador de sistemas. De eso se trata, no importa la naturaleza de los elementos que se manipulen. Mi interés por el color deriva del arte como lenguaje. Lenguaje que puede servir para transmitir desde un mensaje altamente privado e inteligible hasta el análisis de los elementos estructurales del mismo. El color, en tanto lenguaje, parece ser el elemento visual más funcional y estructurado. Por eso los objetos-soportes de color, debían poseer ciertas características de indeterminación que permitieran una relación dialéctica constante entre color y soporte. El formato adoptado desde las exposiciones de 1967, es un elemento modular en forma de L, que tiene una relación 1:2 entre lados del mismo. Estos módulos se relacionan entre, de acuerdo a los sistemas de color propuestos, creando una obra abierta. Sin embargo, esta presentación no constituye la obra total; parte importante de la misma son las hojas de información, donde gene-

[17] Alejandro Puente. [Declaración]. 1970. Dactiloescrito inédito, 2 páginas. Archivo Alejandro Puente.

ralmente describo la estructura del particular sistema de lenguaje utilizado, su inmediatización como código, las posibilidades de indeterminación que la combinación de elementos sintácticos permite. Un análisis más profundo del color como lenguaje me llevó a percibir las siguientes sutilezas y riqueza del material manipulado; en un primer nivel los elementos más elementales (utilizando una analogía, las letras del alfabeto) se combinan para formar elementos estructurales más complejos (como las palabras) que a su vez, de acuerdo a las reglas del sistema elegido, pueden ser organizados en ciertas relaciones que contienen o incluyen varios niveles simultáneamente. Esto se traduce en términos de mi obra en la utilización de diferentes materiales, densidades y consistencias en la presentación del sistema. A los elementos modulares y hojas de información se agregan frascos con pigmentos, pintura líquida, tela pintada. La idea de color como lenguaje sólo es válida en un nivel especulativo, carece de realidad experiencial. El color-materia "fabricado" es provisto en ciertos tintes que dependen de ciertas mezclas de pigmento. Los fabricantes de color proveen complejísimos y completísimos diagramas y muestrarios con información sobre proporciones de combinación que enriquecen las posibilidades de la selección disponible. El lenguaje entonces se experiencia como código. La obra presentada en "Information", en el Museo de Arte Moderno de New York, explora estas posibilidades. Previamente obras similares fueron exhibidas en 2 oportunidades en la galería Paula Cooper en New York. En una obra realizada exclusivamente con fotografías para "Groups", en la School of Visual Arts de New York (setiembre 1969) y publicada en Studio International (Londres, marzo 1970) se trataba de utilizar un sistema inclusivo y muy complejo. Los elementos estructurales funcionaban dentro de un planteo sintáctico regulador; eran calidades, cantidades, dimensiones, prioridades, situaciones de espacio y así adelante. Puede decirse que mi obra requiere del espectador diferentes actitudes en diferentes niveles de aprehensión. En un primer nivel, el conjunto es percibido sensorialmente, esto es importante, pues en los productos de la cultura tecnológica poca atención se presta a los procesos sensoriales del hombre. En otro nivel, requiere del espectador una actitud lúcida, analítica y crítica, un estado de alerta intelectual que le permita generalizar, de los objetos presentados, las ideas sistematizadas en ellos, que se extienden en el entorno la vida, la acción, como acto positivo.

Alejandro Puente

New York, 1970.

César Paternosto.
Notas sobre la pintura y la visión oblicua[18]

Actualmente la pintura parece limitada a un cansado "señalamiento" topográfico del plano frontal, que ya no ofrece posibilidades significantes de nuevo cuño. Por ello pienso que es válido el acto iconoclasta de limpiar totalmente la superficie frontal.

Ello implica en enfoque crítico, una revalorización del rol que juegan los elementos fácticos del medio pictórico. Lo que me condujo a la "visión oblicua" como otro modo de fecundar el espacio pictórico.

[18] César Paternosto. "Notas sobre la pintura y la visión oblicua". *Artinf*, Buenos Aires, a. 2, n. 8, agosto de 1971, p. [2].

He hallado que, trasladando el acento de lo pintado hacia los mismos costados del bastidor, dejando la superficie frontal vacía de toda noción pictórica, atacaba, de hecho, el hábito ancestral de la frontalidad de la lectura, como manera tradicional de experimentar la pintura, desocultándose la posibilidad de un modo "oblicuo" de ver.

En esa línea de trabajo, llego a un objeto sui-generis, que aún reconociendo como único antecedente la estructura del tradicional cuadro de caballete, ofrece una amplificación inédita de las posibilidades expresivas del medio.

No impone, ni crea la atmósfera teatral de la escultura de grandes dimensiones o las ambientaciones. Pero ello es debido a su discreta entidad material que, no obstante actúa como el más apto instrumento para reflejar un "pensamiento visual".

Posibilidad de una imagen que no es dada directamente.

El arte pictórico siempre se ha basado, incuestionablemente, en una imagen frontal dada para hacer aprehendida en un acto singular de visión:

"Las formas visuales –líneas, colores, proporciones, etc.– son susceptibles de ser articuladas, de ser complejamente combinadas como ocurre con las palabras.

Pero las leyes que gobiernan esta suerte de articulación son totalmente diferentes de las leyes de la sintaxis que gobiernan el lenguaje. La diferencia más radical es que las formas visuales no son discursivas. No presentan sus componentes sucesivamente, sino *simultáneamente*, así las relaciones determinantes de una estructura visual son atrapadas en un *solo acto de visión* (Susanne K. Langer "Nueva clave de la filosofía").

En cambio, la "visión oblicua" o lectura dinámica es una proposición diferente. Cuestiona radicalmente la presentación simultánea de los componentes de la estructura visual o "imagen" de la pintura. Desde es punto de vista frontal tradicional, los componentes están, de alguna manera, escondidos. Deben ser explorados a través de una aproximación oblicua o sesgada hacia ambos costados, *sucesivamente*.

El plano frontal, vacío, impone una suerte de lento escandido que retarda la aprehensión de la entidad total.

Como lectura dinámica, la "visión oblicua" es, por primera vez, la posibilidad de experimentar la pintura en una secuencia: imagen-vacío-imagen. De dicha secuencia, finalmente emerge el total de la entidad visual. Es decir, la totalidad de la imagen tiene que ser mentalmente reconstruida: cuando un lado es visto, es necesario tener mentalmente presente el otro –que no está actualmente presente frente a los ojos–, para atrapar enteramente la pintura.

Los significados del lenguaje son comprendidos de modo sucesivo y sumados en un todo por el proceso denominado discurso. Aunque no podemos decir, estrictamente, que la visión oblicua es discursiva, como hemos visto antes, algo similar ocurre: los componentes de la entidad visual son ofrecidos *sucesivamente*, no simultáneamente.

Recurriendo a términos de la teoría de la información, podemos decir que la secuencia imagen-vacío-imagen actúa como una serie de decisiones "on-off" que descifra –innecesariamente decir que aún lento, macroscópico ritmo–, la totalidad de la imagen.

A diferencia de la imagen que, por ejemplo, un satélite en órbita envía a la tierra, que es recompuesta en una imagen fotográfica concreta, la imagen de mis obras solamente puede ser reconstruida mentalmente. Como acto perceptual, aparece dirigido a la "memoria" visual.

Víctor Magariños D.
El Arte Cosmológico: el proceso creador en pintura, más allá de las últimas tendencias[19]

Hay que saber sentir las constantes espirituales que el pensamiento traza a través de los tiempos para entender el proceso creador en arte.

V.M.D.

El artista debe integrarse al proceso revolucionario, transformador y creador, de nuestra época; de ahí que emplear estilos o técnicas para estilizar o recrear imágenes, formas u objetos ya digeridos por la sociedad, es, a mi ver, antirrevolucionario, o, si se prefiere, reaccionario. Llegué a esta conclusión allá por el año 1950, y ella me sirvió de base para toda mi labor artística.

Con el tiempo, por motivos que luego iré enumerando, encontré que la figura de Georges Vantongerloo era la que más se aproximaba a ese ideal que yo buscaba, sustentado en el orden, la armonía y el equilibrio que se encuentran en el universo y en toda obra de arte trascendente, sea que proceda de la intuición o del pensamiento matemático. Georges Vantongerloo fue el único creador que, en 1950, estaba ubicado, mental y espiritualmente, en el plano donde lógicamente debían desembocar la pintura y el arte en general, después del Cubismo, el Futurismo, el Suprematismo, el Neoplasticismo, el Consructivismo, es decir, las tendencias que habían llevado hasta sus últimas consecuencias el proceso creador que arrancaba del Neoimpresionismo de Paul Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Seurat. Un proceso creador que dio autonomía a la pintura liberando sus medios de expresión: línea, color, forma, ritmo, estructura.

G. Vantongerloo es el único que por entonces, en 1950, se interesaba por el *universo y las leyes que lo gobiernan*, por eso el vocabulario que emplea para explicar su pensamiento sobre el arte que realiza está más cerca del campo de la astronomía o de la física que del de las especulaciones psicológicas que hasta entonces habían sido divulgadas por manifiestos o teorías sobre el arte. Términos como acción y reacción, polos de atracción y repulsión, pertenecen a las teorías de la gravitación de Newton y a la constante cósmica introducida por Einstein. La "Teoría de la Relatividad", publicada en 1905 y la "Teoría General de la Relatividad" de 1915, con las cuales Einstein cambia todo el pensamiento existente hasta entonces sobre las leyes cosmológicas, debieron ser algo fundamental para G. Vantongerloo, pues es allí, más que en los cuadros cubistas, donde el espacio euclidiano de tres dimensiones pierde la importancia que tenía desde el Renacimiento[20]. Desde entonces el tiempo y el espacio se hacen inseparables en toda concepción del Cosmos, y la noción del "continuo tiempo espacial" será el motivo principal en toda la obra de Vantongerloo[21]. Comprende la importancia de

[19] Víctor Magariños D. "El Arte Cosmológico: el proceso creador en pintura, más allá de las últimas tendencias". Pinamar, 1977. Dactiloescrito, 26 páginas. Fundación Víctor Magariños D.

[20] En 1917, dos años después de la publicación de la Teoría General de la Relatividad, Vantongerloo hace el esbozo de una pintura que titula "Puntos en el Espacio". Una especie de estrellas en la Vía Láctea. En 1947, dos años después del nacimiento de la era atómica, decide retomar el tema y realizar definitivamente esta pintura. Esta obra pertenece a la colección de Ignacio Pirovano, de Buenos Aires, Argentina.

[21] En la concepción del Universo, el tiempo y el espacio son inseparables, de ahí la noción del "tiempo espacial continuo". Para describir la situación de una galaxia se necesitan no solamente las tres dimensiones del espacio, sino una cuarta, que corresponde al tiempo. En este sentido, puede decirse que el Universo es cuatridimensional y que el tiempo es la cuarta dimensión.

la idea de Einstein de que la energía es igual a la masa multiplicada por el cuadrado de la velocidad de la luz. De ahí que un día se pregunte: "Si todo es cuestión de energía, ¿no debe el Universo ser medido por otro tipo de sensibilidad?" Vantongerloo pudo encontrar, como lo hacen los auténticos creadores, los elementos adecuados al contenido para reflejar las aspiraciones de su tiempo. Y supo expresarse con los medios de su propia época. Pero, ¿cuáles fueron las aspiraciones de su época, que son también las mías? Para comprenderlo debemos remontarnos a un hecho fundamental y trascendente para el género humano: el nacimiento de la Era Atómica en 1945, a raíz del acontecimiento de Hiroshima. Desde ese momento, una nueva visión del mundo empezó a imponernos un nuevo enfoque del proceso creador en el arte para quienes comprendimos la magnitud de ese acontecimiento para la humanidad. Debíamos pasar de la visión unilateral al concepto totalizador de la relatividad y la cosmovisión. ¿Cuántos fueron entonces capaces de aceptar ese reto cultural? Sólo contadas personalidades del mundo científico, y muy pocos dentro de la actividad literaria y artística. El camino a recorrer no era fácil, había que dejar atrás ciertas tradiciones, comodidades, actitudes, conceptos e ideas, que durante siglos había servido como elementos substanciales en el campo de la filosofía y las relaciones humanas. Había terminado una guerra y había que rehacerlo todo, el ser humano comenzaba a cuestionar su propia escala de valores. Sabíamos que ese enfoque de la realidad mundial iba a producir, tarde o temprano, nuevos acontecimientos en el orden social, político, económico, dado que el hombre tenía en sus manos el destino del planeta Tierra. El artista estaba comprometido con su obra, pero ya no podía ignorar el "uso" que se le estaba dando a su labor creadora. Tomó conciencia de que debía ser algo más que un intérprete de los problemas estéticos, estaba convencido de que debía volcar a la sociedad los símbolos que generan y hacen posibles los cambios revolucionarios. Así lo entendieron personas como Albert Camus, Robert J. Oppenheimer, Bertrand Russel, J. P. Sartre, Heidegger, Albert Einstein, Marcuse, Claude Levy-Strauss, Antonin Artaud, Octavio Paz, entre otras, y no hubieran podido hacerlo sino a través de un análisis del proceso creador y de las circunstancias históricas en que el proceso estaba siendo generado. Y es que sólo el conocimiento de cuanto ha sido creado puede darnos la medida de nuestro esfuerzo para seguir aportando al proceso creador. Hemos visto que éste, a través de los tiempos, se enriquece con el espíritu de quien lo emprende, pero que este espíritu se alimenta de cuanta substancia sensible existe en el Universo, y no solamente en la parcela de objetividad que nos circunda. Durante la Edad Media, en el año 1000 de nuestra era, la representación plástica estaba al servicio de una vida trascendente, sobrenatural. La fe religiosa inclinaba a los hombres creadores a expresar un pensamiento que estaba más allá del mundo que lo rodeaba. En 1420 y con otra concepción del Universo, en el Renacimiento, el artista crea la perspectiva, método con el cual, en una superficie plana, logra la *ilusión de representar un trozo de realidad objetiva*. La idea de Dios no desaparece y se llega a creer que la Divinidad se encuentra en cada cosa de la naturaleza. Pero ya Caravaggio en el siglo XVI, Poussin y Rembrandt en el XVII y luego Courbet y otros dejaron de lado el concepto renacentista y consideraron a la naturaleza como un estímulo, y ya, hacia 1870 aparece el Impresionismo, donde la Naturaleza es observada en sus manifestaciones. Lo que contaba era la impresión óptica y personal, es decir, la fijación de los estímulos recibidos por su propia retina. Desligados del fundamento religioso e histórico, los impresionistas ya no pintaron las cosas *tal como se ven* sino *tal como son*. Trataron de expresar las sensaciones que causaba la luz sobre las cosas y los objetos. *Una óptica observada a través de la inteligencia más que por*

el acto mecánico. J. W. Turner es el precursor, Claude Monet el más importante de esta escuela. Los neo-impresionistas vendrán luego, Paul Cézanne, Paul Gauguin, V. van Gogh. Los divisionistas, con Georges Seurat crearon sus propios métodos de acuerdo a sus necesidades espirituales, aportando cada uno al proceso creador teorías y hallazgos que van enriqueciendo aún más el nuevo lenguaje de las artes visuales, en su camino hacia la plena autonomía. Desde el Impresionismo constatamos que la pintura está dominada por el desenvolvimiento de la conciencia, del orden y del *espíritu científico*. Es bueno recordar aquí los aportes que sobre la descomposición de la luz y de los contrastes simultáneos hicieron los científicos Newton y Chevreul. En cuanto a la autonomía de los medios de expresión, Paul Signac decía: "Los neo-impresionistas no son esclavos de la ciencia, la manejan al capricho de su inspiración, *ponen lo que saben al servicio de lo que quieren.*" Los *Fauves*, que les siguen, en su trayectoria dirigida a dar a la pintura mayor autonomía, llevan el color y la forma a situaciones tensionales. El sentimiento y *la libertad de expresión* canalizados a través del color puro y el sentido de síntesis de las búsquedas de los movimientos artísticos anteriores configuran el aporte más positivo de esta escuela. Pero estaba reservado al *Cubismo* producir el movimiento más revolucionario, el que iba a llevar a más lejos los aportes de Cézanne y Seurat. Nace el concepto de *estructura*, y a la medida que el cuadro va ganando autonomía, la naturaleza va perdiendo toda su objetividad. El artista ya no pintará la naturaleza tal como se ve, sino como sabe que es. Desde entonces irrumpe en la pintura y en el arte en general una nueva dimensión, el *tiempo*[22]. La teoría de la relatividad de Einstein llega como un aporte de la ciencia al arte. *La sorpresa y la relatividad* llegan a ser la energía vital de los hombres creadores, que producen los cambios revolucionarios en el Arte y en los demás campos del conocimiento humano. Einstein, a mi ver, se convierte así en el prototipo del hombre creador de este siglo. Su capacidad de "ver" el Universo, su manera personal de sentir y concebir las realidades que están más allá y más acá de lo visible, no sólo han servido a la Astronomía y a la Física, sino que han ampliado el campo visual de todos los que de una u otra forma tenemos que ver con el mundo de la creación.

El proceso creador comienza a ser desvirtuado a partir del Cubismo, pues muy pocos artistas asimilaron el concepto espacial y totalizador de la realidad que el "cuadro objeto" aportaba. Debido a esto y a la deserción de muchos de sus creadores, entre ellos Picasso, los artistas optaron por una pintura que se llamó "cubismo plano", es decir, sin el juego espacial que otorgaba el concepto de la cuarta dimensión reemplazando el juego de los planos en el espacio por el juego de planos sobre una superficie. Esto es lo que los pintores abstractos de París estaban realizando en 1950. Era la etapa decadente del cubismo.

El Futurismo fue otro movimiento de fundamental importancia dentro del proceso creador, e incorporó el concepto de la velocidad como relación única para interpretar el mundo en su estado inestable. Los más importantes futuristas fueron Giacomo Balla y Umberto Boccioni.

Es precisamente al nacer el Arte Abstracto en 1910 con W. Kandinsky, que el artista, con una nueva concepción del universo, explora con su mente otras realidades, que se encuentran en otras

[22] Un ejemplo práctico para comprender en parte el cubismo. Las figuras 1 y 2 muestran una copa vista desde dos puntos diferentes. La figura 3 la muestra como si estuviera observada, a la vez, desde arriba, desde abajo, desde los costados, es decir, en su TOTALIDAD. Enseguida, dividida en cuatro partes, éstas se superponen, creando una sensación espacial por su disposición y direcciones. Si nos imaginamos también que cada "Tarjeta" es la cara de un cubo, nos podemos hacer una idea de la inmensa posibilidad que esto representa como proyección del objeto. Es el aspecto más positivo del cubismo.

dimensiones sensoriales[23]. Dice por entonces Kandinsky: "El Arte es grande sólo si está en contacto directo con las *fuerzas cósmicas* y se subordina a ellas."

Con el nacimiento del Arte Abstracto, la naturaleza visible deja de ser válida y, por primera vez en la historia de la pintura, el artista crea un cuadro enteramente suyo, reflejando el pensamiento y el sentimiento que él tiene del Arte, de los medios de expresión y del Universo. Desaparece de la pintura la línea del horizonte, la superficie de la tela se convierte toda ella en un espacio cósmico y las formas flotan en un espacio cósmico y las formas flotan en un espacio sin gravitación. Y así como hubo, desde el Impresionismo hasta el Arte Abstracto o no-objetivo, una búsqueda de la autonomía de la pintura, desplazando poco a poco a la naturaleza como pretexto para la obra, se trata ahora de crear con independencia de lo individual, desplazando la "expresión subjetiva": de ahí que se excluya lo dramático, la expresión, lo subjetivo. Se quiere ir de lo individual a lo universal.

Para un orden nuevo se necesita un lenguaje nuevo, y se recurre a la geometría como fuente de inspiración, en un afán de *pureza*. Un triángulo, un cuadrado, un rectángulo, un círculo, no quieren significar otra cosa más que lo que son. Pero hemos comprobado que si bien la forma geométrica era pura, no lo eran tanto su desplazamiento y su ubicación en la tela. Y es que en la naturaleza todo cuerpo u objeto tiene una forma y un *sentido en acción*, es decir, un *desplazamiento dentro del espacio*. Por ejemplo, sabemos que el pájaro puede estar apoyado sobre el suelo o sobre la rama de un árbol, o volando. La imagen "pájaro" y el sentido en acción "vuelo" representan la realidad pájaro. Si desplazamos el sentido en acción ubicando la imagen del pájaro en un espacio que no le corresponde, creamos una irrealidad. Paul Klee ha colocado la imagen de un pájaro en el fondo del mar, conviviendo con los peces. Observamos entonces que la imagen del pájaro es realista, pero no así su sentido en acción, y es ese desplazamiento lo que crea el ambiente surrealista. Marc Chagall colocó una cabra dentro de la luna, en uno de sus cuadros, como metáfora poética. Pero el hecho más significativo fue el que realizó Theo Van Doesburg, teórico del neo-plasticismo, al demostrar que era posible partir de un objeto real y llegar por un proceso de análisis compositivo a una pintura totalmente abstracta. Me refiero a las "Sucesivas abstracciones de una vaca" cuyo resultado es una composición de rectángulos de distinto tamaño, colocados horizontal y verticalmente. Si bien la imagen de la vaca desapareció totalmente, no ocurrió lo mismo con su "sentido en acción", que permanece inalterable, expresado por la pesadez y la distribución de las masas-forma que componen su estructura. Lo que explica que del mismo modo se podría partir de una composición abstracta para llegar a un objeto real. Para ilustrar lo dicho podríamos recordar la frase de Cézanne: "Hay pintores que de un sol han hecho una mancha amarilla, yo de una mancha amarilla hago un sol". Comprobamos así que muchas pinturas abstractas son verdaderos "paisajes", a pesar de estar resueltas con líneas, puntos, barras o formas geométricas.

El corte final a esta situación iba a ser dado por el ruso Kasimir Malevitch, creador del Suprematismo, quien adopta las formas de la geometría (el cuadrado, el rectángulo, el triángulo, el círculo) como una manera de desterrar definitivamente a la naturaleza y sus objetos. Va entonces directamente a las esencias, no parte ni de la realidad para llegar a una composición abstracta, ni de una composición abstracta para llegar a una "realidad plástica". La realidad objetiva ya no cuenta en su

[23] En 1910, Kandinsky presenta por primera vez una pintura en la que la línea horizontal ha desaparecido. Todo cuadro anterior tenía un "arriba" (el cielo) y un "abajo" (la tierra). Este paso revolucionario anuncia los viajes tripulados fuera de la órbita terrestre y de la gravitación. Así es como el arte se adelanta a la ciencia y como el hombre creador se acerca al futuro antes que los hombres de ciencia.

experiencia; ahora, con su intuición, trata de llegar a la esencia de las cosas, a las verdades que encierran los absolutos. Para lograrlo empleará sólo las relaciones de tamaño, color, ritmo, posición entre las formas y el fondo. Quiere captar la inmensidad del cosmos y para ello apela a su *sensibilidad* para captar las fuerzas que subyacen en el espacio infinito. Es cuando presenta su famosos cuadro de 1913, en que se ve un cuadrado negro sobre fondo blanco. El movimiento Neoplasticista, surgido en Holanda en 1917, será luego el que realizará la gran síntesis de cuanto se vino realizando en el arte para lograr la autonomía total de la pintura. En sus enunciados proclaman que "el fin de la naturaleza es el hombre, y el fin del hombre es el estilo", y crean un movimiento que trasciende el ámbito de la pintura y la escultura y se extiende a todo el "entorno" del ser humano. Por primera vez un movimiento artístico intentaba transformar la vida del hombre. Su influencia en la arquitectura, el diseño industrial, el moblaje y la publicidad fue notoria. Su principal figura y artífice fue Piet Mondrian, quien empleó para sus realizaciones un método basado en el cruce de bandas horizontales y verticales, que van de un extremo al otro de la tela, en su afán de desplazar el espacio interno del cuadro hacia el externo de su "entorno". Por primera vez en la pintura, el espacio exterior participa del espacio interno del cuadro, y viceversa. Con su sistema de relaciones por oposición, el ritmo puro, y el empleo de los colores primarios, amarillo, rojo y azul, y el blanco y el negro, consigue el despojo total de la naturaleza y de la subjetividad, en cuanto a semejanza o comparación con la realidad. El neoplasticista trabajó pues científicamente, "empleó lo que sabía al servicio de lo que quería". Si Malevitch buscaba la *pura sensibilidad* para llegar a las esencias, Mondrian consideró *el ritmo, la relación y la pureza* los medios de expresión para llegar a interpretar el fundamento de su pintura.

Hasta aquí el proceso creador en el arte puede seguirse como un desarrollo lógico y armónico, pero, ¿cuáles fueron los pasos que siguieron a esta situación extrema? Sabemos que, luego, el Constructivismo aportó nuevas ideas al proceso pero no lo suficiente para variar esa situación límite[24]. La autonomía de la pintura, y ésta como fuente de conocimiento y desarrollo de las fuerzas mentales, ¿había acaso llegado a su fin? ¿O debía la pintura seguir el proceso creador, pero con la mirada puesta ahora en la búsqueda de otras realidades, que están mucho más allá del mundo físico, mucho más allá del juego armónico de las formas y los colores, mucho más allá de la distribución más o menos acertada de ciertos ritmos y equilibrios que si bien trataban de representar lo inefable, respondían a un deseo de construcción estética? La gran mayoría de las artistas encontraron que no era fácil continuar con el proceso creador, después del Neoplasticismo y el Constructivismo, y se llega a una crisis en el arte abstracto o no objetivo allá por 1930. Coincidente con la crisis económica mundial de 1929 en el mundo occidental, y con el cierre de la Bauhaus por Hitler en la Alemania de 1933. Pero si esto ocurría con la corriente que se dio en llamar intelectual o racionalista, que venía del "cuadro objeto" del cubismo, lo propio sucedía con la corriente irracional de Dadá y el Surrealismo y su "pintura acontecimiento". Bueno es recordar que estos movimientos surgieron en oposición al orden, a la teoría y al espíritu científico de las corrientes llamadas racionalistas (Cubismo, arte no-objetivo). También el Surrealismo (como el Neo-plasticismo en otro terreno) tenía como meta "cambiar al

[24] Los cubistas y los constructivistas emplearon el tiempo como cuarta dimensión. Pero ni los unos ni los otros escaparon a la ley de gravedad. Los cubistas emplearon el eje central de la tela, las fuerzas centrífugas, uniéndose aquí a las constructivistas, cuyas "superficies desarrollables" estaban también sujetas al eje central y los dos polos. Es decir, que, tanto en la obra de Picasso, Braque o Gris como en la de Pevsner o Gabo, el espacio-tiempo permanece adherido a la superficie del objeto, sin atravesar su "orbita". Salvo cuando se emplea el plexiglás (acrílico transparente).

hombre y a la sociedad"; esta utopía fue echada por tierra en 1939, al estallar la guerra mundial. Sus búsquedas giraron alrededor del inconsciente, el sueño, y aquí debemos una vez más señalar el aporte científico, en este caso las teorías freudianas. Sus exploraciones sobre las supuestas leyes del azar, y el automatismo, fueron positivas ya que estaban señalando otras aperturas, caminos o canales sensoriales para llegar al *absoluto*, y la búsqueda del "yo" a través de la intuición. Lo que se le objeta es que la naturaleza, con sus formas, permanece exactamente igual en sus obras, exaltando el tema: lo único que cambia es el *emplazamiento* de los objetos, que son desplazados de su lugar normal para ocupar un espacio que no les pertenece. Sólo el subconsciente puede desplazar los objetos a otros espacios, creando así la irrealidad de los sueños. Señalo aquí la importancia del Dadá y del Surrealismo porque en la hora del balance, que se hace con la finalidad de dar un contenido al arte, y a la pintura en particular, comprobamos que tanto la corriente intelectual como la irracional convergen, en última instancia, en un punto esencial: es la finalidad de salvar al arte como fuente del pensamiento puro. Hoy nos es posible comprobar, que tanto la razón como la intuición son caminos positivos para la búsqueda de ese absoluto que el hombre creador trata de manifestar en su obra; la oposición razón-intuición quedó atrás. Cuando analizamos hoy las obras de Max Ernst, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray, Masson, los objetos "ready made" y los "papiers collés" de la primer post-guerra, encontramos que existe tanta armonía, orden y equilibrio como en las propias obras racionalistas, y es precisamente debido a ese orden y a esa armonía que esas obras conservan hoy trascendencia. Deducimos, pues, que por encima de los enunciados y propósitos de cada uno de los movimientos artísticos, es la obra la que queda como testimonio concreto de cuanta inspiración irracional o concepto racional ha querido expresar su creador. Las constantes espirituales marcan la vigencia de la obra en el tiempo, y hasta 1930, en el campo del arte, tanto la razón como la intuición recibían los aportes de la ciencia y la influencia de los acontecimientos políticos, sociales, económicos y culturales de la época. Una de las preocupaciones vitales del hombre creador ha sido, en todos los tiempos, la de enriquecer el entorno en que el ser humano desenvuelve su existencia. Hacer que el hombre tome conciencia de sus facultades sensitivas y desarrolle su capacidad creadora. Los acontecimientos científicos gravitan sobre todo el cuerpo social y a veces son capaces de hacer cambiar el espíritu de una época. Lo hemos visto en la Edad Media, en el Renacimiento, en la Era Industrial, es decir, cada vez que cambia la ubicación del hombre con relación al Universo. Es aquí, entonces, donde surge la pregunta básica para entender la problemática del arte o, lo que es lo mismo, para encontrar el contenido que mantenga la vigencia de la pintura después del neoplasticismo. Todos tenemos conocimiento de que en el año 1945, a raíz del estallido de la bomba atómica, la Humanidad iniciaba una nueva era que precisamente lleva el nombre de Era Atómica. ¿El nacimiento de la Era Atómica influyó realmente sobre la humanidad? ¿No imponía ese acontecimiento un replanteo total, no sólo desde el punto de vista filosófico, sino social y cultural? ¿El hecho de vivir en una nueva era no estaba significando un cambio de conciencia? A mi juicio las respuestas a todas estas preguntas eran afirmativas, y supuse que para el hombre creador esto implicaba una apertura hacia una nueva visión del mundo y de las cosas. La desintegración del átomo y su poder destructivo o energético nos hablaba de un acontecimiento si no igual, al menos parecido al que pudieron vivir los hombres de la Edad Media cuando Copérnico declara que la Tierra no es una plataforma plana sino una esfera que gira alrededor del Sol. Pensemos por un instante en la influencia que tuvo ese anuncio científico sobre la religión, la filosofía y el arte

de entonces, y nos daremos cuenta de lo poco que significó el nacimiento de la Era Atómica en comparación, para la mayoría de los hombres que trabajan en el campo del pensamiento. Especialmente para los que trabajan en el campo del Arte. La gran mayoría de los artistas siguieron produciendo como si nada hubiera pasado. No fue así para los filósofos y los científicos, puesto que ahora el hombre tenía en sus manos el destino del género humano y se había avanzado un paso más en el dominio de la naturaleza. Jean-Paul Sartre pone sobre el tapete el destino del hombre y actualiza la filosofía del Existencialismo. Y se pregunta: "¿Frente a tanta destrucción, sangre y muerte, qué sentido tiene la existencia?" Por la misma época se reúnen en Sankt Gall, por iniciativa del Instituto de Altos Estudios Económicos, una decena de personalidades de las distintas ramas del saber, para tratar el tema "El nacimiento de una nueva era, la *Aperspectiva*". En esa conferencia internacional se trató la posición general del hombre frente al mundo, pero sobre todas las cosas, el problema de encontrar un contenido para la cultura en decadencia. Sin lugar a dudas, toda la estructura de la civilización occidental, con más de dos mil años de búsquedas en lo material y lo espiritual, parece derrumbarse. Quienes habíamos tomado conciencia del momento histórico que vivía la humanidad, sabíamos que no podíamos volvernos atrás, que existía una *verdad* y que debíamos responder con nuestro pensamiento y nuestra obra al reto que se nos presentaba, como lo habían hecho antes los hombres creadores del Renacimiento, los neo-impresionistas, los cubistas, los neoplasticistas, los surrealistas, antes y después de la primera guerra mundial. Bertrand Russell dijo: "El hombre merece consideración sólo como instrumento por medio del cual adquirimos el conocimiento del Universo", y nosotros podemos agregar *que el arte merece tenerse en cuenta mientras sirva de medio por el cual el observador descubre su identificación con el cosmos*. Ese era nuestro punto de vista, y desde entonces nuestra acción se encaminó hacia la materialización de dicho concepto. Es entonces cuando la obra y el pensamiento de Georges Vantongerloo[25] cobran su dimensión espiritual, y se ubican en el centro mismo de la problemática de nuestro tiempo. En ninguna otra obra y ningún otro movimiento artístico anterior se puso tanto énfasis en la búsqueda de ese inefable mundo de lo desconocido que es para el ser humano el Cosmos. Nadie antes que él se preocupó tanto por transmitir sensiblemente las leyes, las fuerzas y la armonía que mueven al Universo. Es precisamente en el año 1951 cuando lo conocí personalmente en su estudio de París. Por diferentes caminos, pero quizás como conclusión lógica del proceso creador en el arte, y por idéntico sentido de búsqueda, coincidíamos sobre el significado de la época que nos tocaba vivir, y sobre la responsabilidad que asumíamos como artistas de este tiempo.

"Estos *Núcleos*, decía él, son para ser arrojados al espacio; debemos separarnos de la Tierra, ir más allá de la ley de la gravedad." Sin saberlo se estaba adelantando a lo que iba a ocurrir siete años después cuando los científicos rusos envían el primer satélite artificial a girar alrededor de la Tierra, el 4 de octubre de 1957. Y como para reafirmar más sus profecías, vendrán luego otros acontecimientos, como el descenso del hombre sobre la superficie de la Luna el 20 de julio de 1969.

Todos estos acontecimientos, estas hazañas realizadas por los hombres de ciencia confirmaban la presencia de un *nuevo hombre y una nueva mentalidad* en el mundo. Mientras tanto, en el campo del arte, más bien en el "mercado del Arte", aquellos acontecimientos y hazañas pasaron sin pena ni gloria, sin que su problemática interesara a sus integrantes. Pero para Vantongerloo,

[25] Especialmente en su período final, el que se conoce como "espacio libre".

como para quien esto escribe, como considerábamos al artista un representante de su época, la *idea* era tan importante como *las formas que la representan*. Por lo tanto es conveniente analizar el momento histórico en el cual aparece la obra de Vantongerloo, y la causa de que no llegara a tener la trascendencia que merecía y merece. Hablo de la década del cincuenta, cinco años después de la terminación de la última guerra. Ya llevábamos cinco años de la Era Atómica. La mayoría de los artistas estaban entonces elaborando una obra que se sustentaba en los movimientos artísticos surgidos hasta el año 1930. Ningún cambio mental, ninguna actitud revolucionaria, y esto porque, al no comprender el momento histórico que vivía la humanidad, fueron arrastrados por fuerzas que nada tenían que ver con el arte, pero si con los momentos difíciles que vivía el mundo en el campo político, el económico y social. Es cuando nacen las organizaciones que se proponen ganar todo tipo de mercados, vender todo, desde hojas de afeitar, automóviles, heladeras, aviones, lustradoras, hasta obras de Rembrandt, Picasso, Kandinsky o Braque[26]. Desde entonces ningún esfuerzo o idea rentable escapa a este poder. Se ven organizaciones para derrocar gobiernos constitucionales o llevar candidatos a la presidencia de una república. Toda esta planificación iba a dar su fruto en la década del 60[27] en que los movimientos artísticos se suceden unos a otros con la velocidad que les imprimen las organizaciones, recreando el pasado, siempre lejos del proceso creador. Es cuando se producen las crisis económicas e irrumpen las guerrillas en los países subdesarrollados. Los hombres creadores teníamos conciencia de todo esto y sabíamos que los "éxitos" y lo "grandes premios internacionales" no eran otra cosa que productos de esas organizaciones, que trabajan al margen de la calidad y originalidad de la obra de arte. Trabajaban al margen del mundo nuevo y experimental de los creadores. Se debe a estas organizaciones el invento del "crítico creador" que trabaja para ellas dictando pautas sobre lo que debe producirse o imponerse como "un arte" para las masas o la sociedad de consumo.[28]

Después de 1950 la producción artística se convierte en una mercancía que tiene sus agentes de compra y venta, exactamente igual que los productos de la industria y el comercio. La Galería Denise René de París llegó a pagar en la década del 60 a decenas de artistas por su producción "a lo", como la Peugeot o la Fiat a sus obreros.

El hombre creador, como Vantongerloo, sabía que el pago para entrar en esas organizaciones

[26] Las grandes potencias industriales imponían sus MODELOS DE DESARROLLO INDUSTRIAL a los países que más les concernían para sus intereses económicos. Así fue como América Latina, Asia y África cayeron inmediatamente en la órbita de esas organizaciones. Estos modelos fueron creados sin tener en cuenta las consecuencias mediatas e inmediatas que podían producir en pueblos que estaban, en todos los casos, conformados: a sistemas de vida, costumbres, una economía, una cultura, una infraestructura adaptada a una producción o manufactura de tipo tradicional. El resultado fue la proliferación de conventillos, de "villas miseria", "villas de emergencia".

[27] Mientras las corrientes artísticas que recrean el arte del pasado son ampliamente divulgadas, el Proceso Creador permanece ignorado. No ocurre lo mismo con el "arte evasión", el "arte diversión", el "arte para divertirse", nacidos en la década del 60: el "Arte psicodélico", los "Happenings", el "Op-Art", la "Recherche visuelle". Aprecio el primer período de este movimiento, pero en su manifiesto se leen declaraciones increíbles como ésta: "Terminemos con la complaciente consideración del artista único, de la creación, atropellando al creador que hace de la originalidad la ley fundamental del arte". Jamás se escribió nada parecido para atacar no solamente al arte, sino a la LIBERTAD SUPREMA DEL SER HUMANO PARA PENSAR E IMAGINAR. Estos movimientos están dirigidos contra los principios fundamentales del hombre en busca de la verdad. La obsesión de divertir los aleja no sólo del público, sino de los verdaderos ACONTECIMIENTOS que se producen los campos científico, social, cultural, económico y político.

[28] Después de la última guerra aparecen críticos que, con gusto, designaría como "a quemar". Individuos que, habiendo estudiado algunos años la historia del arte y algunas nociones de estética, son conchavados por las galerías y los *marchands* para apoyar movimientos a la moda, o para imponer ciertas figuras que les convienen desde el punto de vista económico. Estos "críticos" esbozan teorías, escriben artículos, forman parte de jurados. Es así como cada movimiento ha tenido sus propios críticos y teorizadores, que han ido desapareciendo a lo largo de las modas. Son empleados, al servicio de la competencia y de la producción.

era la entrega incondicional, que otorga "fama" pero que castra para siempre la libertad de imaginar y pensar. Los hombres creadores prefirieron el anonimato, pues, para ellos el arte no es una actitud lucrativa, sino una imperiosa necesidad del espíritu.

Justo es reconocer, sin embargo, que por la década del cincuenta existían personalidades (individuos o grupos) que si bien no continúan con el proceso creador, sí llevan hasta sus últimas consecuencias las posibilidades expresivas de cada uno de los medios con los cuales trabaja el artista para realizar su obra[29]. Observamos así por ejemplo, que el movimiento CoBrA se expresa a través de la materia, y proclama en 1948 su adhesión al "instinto" y a la "vitalidad" como medios de comunicación. Karel Appel es su principal protagonista.

Los Expresionistas Abstractos, en Estados Unidos, se expresan a través del color: Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko.

El movimiento "Arte concreto-invención", fundado por Max Bill en Basilea, en 1944, relaciona el arte con las matemáticas. Cree posible substituir la imaginación por el pensamiento matemático y la estructura.

En 1949 Josef Albers comienza su serie de "el cuadrado dentro del cuadrado", tal vez inspirado por los cuadros de Vantongerloo.

Francis Bacon aparece en 1952 como una de las personalidades más sobresalientes dentro de la corriente del surrealismo psicológico.

El hombre creador en arte no desconoce la diferencia substancial que lo separa de las disciplinas que trabajan en el campo de los medios de comunicación. Es precisamente esa diferencia la que mantiene al hombre creador dentro de las artes visuales, a lo largo de la historia. Sabe perfectamente bien que el afiche, el cine, la televisión, la fotografía, complementados con los datos provenientes de la sociología, la psiquiatría, la antropología, cumplen en estos momentos cometidos que hasta ayer parecían ser propios de la pintura o del arte. Cézanne nace casi justo con la maquina de fotografía, pero no trata de crear otro aparato ni método parecido para captar más fielmente la realidad; por el contrario, crea los medios, aporta los signos y las teorías que generarán la gran revolución en el arte. La realidad objetiva, el drama del hombre inserto en una sociedad que lo considera un objeto y no un ser capaz de pensar, sentir y crear, tiene hoy otros medios, que acabamos de citar, mucho más eficaces para la denuncia que la pintura "de denuncia". La radio a transistores irrumpió con más fuerza que los antiguos ideólogos en el campo social, político y cultural de los pueblos del mundo, y el cambio revolucionario que produce la divulgación de las ideas y de los acontecimientos va dando forma a lo que podría ser una nueva civilización. Fernand Léger (pintor) dijo con relación al cine en 1924: "El cine del porvenir apunta hacia la personificación del detalle, aumentado. *La individualización del fragmento donde el drama ocurre, se sitúa, se agita*" Compárese esto con un pensamiento político de Sartre, dado en París a los intelectuales: "No se trata de pretender una sociedad justa y humanitaria desde nuestras torres de marfil, en los lugares en que pasamos una vida fácil. *Hay que hacerlo donde*

[29] Más que continuar el proceso creador, se busca la mayor exaltación de los medios de expresión. Los nombres citados no son los de todos los artistas representativos de esta síntesis, sino de los que más significan para el lector. El último de cada serie es el que llevó la síntesis al más alto grado.

la acción se desarrolla. Allí es donde está la verdadera lucha"[30]. De ahí que la actitud del hombre creador, el que tomó conciencia de la nueva visión del mundo con el nacimiento de la Era Atómica, toma otras actitudes frente a la realidad cultural; ya no es el artista prenuclear que vivía de su experiencia personal, ignorando la realidad total que lo envolvía. En la sociedad del futuro, él mismo habrá de convertirse en elemento transformador del grupo social. Así pensamos, y así pensaba Vantongerloo, de ahí que su obra haya permanecido casi ignorada en París como en Nueva York, los polos de atracción del gran mercado del Arte. No obstante, como suele ocurrir con los grandes pensadores y creadores, Vantongerloo vuelve hoy a tener, en plena Era Espacial, un lugar de privilegio, puesto que su obra y sus teorías premonitorias responden a las exigencias de nuestro tiempo, con proyección al futuro y, lo que es más valedero, se entronca independientemente con el proceso creador que, viniendo del cubismo, llega al Neoplasticismo. Para acercarnos a la obra de Vantongerloo tenemos que partir del intento cubista de *captar sobre una superficie plana la imagen de un objeto en su totalidad*. Este propósito llevaba implícito el pensamiento de *captar el universo en su totalidad*, y éste es el paso que dieron Vantongerloo y quien esto escribe. Por eso es falsa la ubicación que da Max Bill a la obra de Vantongerloo posterior a 1950, colocándola dentro del Arte Concreto. Vantongerloo ya no parte del cálculo matemático "sino de las profundidades del Cosmos". Es un arte con significado y ubicación. Por eso tomé el término "Cosmológico", en 1951, para designar este tipo de manifestación plástica. Es un arte basado en una *concepción del universo*, pero entiéndaselo bien, el arte cosmológico no se convierte en un instrumento más de la ciencia en búsqueda de realidades aún desconocidas, es un arte de espíritu y no de procedimientos. No debe, pues, buscarse en sus productos realidades que sucedan en algún lugar del Universo, porque esto es el objeto de la física y la astronomía, no del arte. Cuando digo que el Universo y los fenómenos que en él suceden son la nueva "naturaleza" para el hombre creador en arte, no quiero significar con ello que se deban reproducir mecánicamente las nuevas realidades, descubiertas por físicos o astrónomos, porque esto equivaldría a plantar el caballete frente a un paisaje. Es el contenido "espacio-tiempo-energía", es la pura relación, lo que hace posible al pintor cosmológico expresar su pensamiento en belleza. Las obras cuyo contenido es el Universo nos sitúan en una dimensión que está más allá de nuestro planeta Tierra pero son sus elementos y su "sentido en acción" los que configuran esa realidad cosmológica.

Los pintores cubistas, al introducir el tiempo como cuarta dimensión, crearon un sistema por medio del cual no sólo representaron al objeto en sus tres dimensiones sino que hicieron visibles sus partes no visibles como dando *una vuelta a su alrededor* (tiempo), captando así la *imagen del objeto en su totalidad*. Con la superposición y la yuxtaposición de los planos nos dieron esa cuadridimensionalidad. Pero no se despegaron de la mesa o del piso, es decir, de la ley de la gravedad; eso estaba reservado al arte no-objetivo.

El arte concreto quiso reemplazar la imaginación por el Pensamiento Matemático y rechazó toda referencia al mundo circundante. Su punto de partida era el cálculo, el número, la relación, la posibilidad de crear al margen de la naturaleza. Se emplearon mil argucias para eludir un principio

[30] Las palabras "La obra es un arma", de los surrealistas, fueron interpretadas por las generaciones de la década 1960 como "salir a la calle". El público las oyó primero como una novedad, pero pronto comprendió que no existía gran diferencia entre los parques de diversiones y este tipo de arte. Los más lúcidos comprendieron que la mejor arma para luchar contra la injusticia y por la libertad no era otra cosa que un arma verdadera, de ahí que se enrolaran en las filas de aquellas que dieron su vida por defender los derechos humanos.

que no podía eludirse, el de que, si no respondían a un contenido sujeto a la naturaleza, debían responder a otro que tuviera sus raíces en el Universo. La falta de sustentación de sus teorías fue la causa de su pérdida de vigencia. Después del Neoplasticismo, parecía que todo quedaba sometido al comportamiento estético de los medios puros de expresión: la forma, el espacio, la línea, el punto, el ritmo, cumplían las exigencias impuestas por las reglas de la composición o de la estructura. Así, la pintura tomó caminos que la llevaban muy lejos de la interpretación del hombre, con sus dudas y reflexiones sobre un mundo *cuyas fronteras se habían desplazado ahora más allá de su entorno, más allá de la corteza terrestre*. Así, lo que durante siglos había sido expresión sensible del drama, de la angustia, del pensamiento y de la imaginación creadora, quedaba reducido a fórmulas, maneras técnicas y recreaciones especulativas. (Los candorosos "Globos" de Víctor Vasarely son un ejemplo de la crisis a que se había llegado en ese momento). El arte geométrico[31], que se viene realizando después del neoplasticismo, nos está señalando la ausencia de un *contenido espiritual* que pueda ser compartido por el espectador y el hombre creador. Eso se debe en parte a que los pintores que irrumpen por generaciones durante el Informalismo son en su mayoría "prefabricados", es decir, impuestos por las ya aludidas "organizaciones", sin tener en cuenta el *cambio mental* que imponía el vivir en una nueva era.

El hombre común tiene conciencia, sin embargo, de que vive en un tiempo histórico, que nada tiene que ver con el de sus mayores. Sabe de las investigaciones que se llevan a cabo fuera de la órbita terrestre, con los vuelos espaciales. Está enterado de las posibilidades de vida en otros planetas diseminados por el Universo. Y el hombre creador en el arte es el primero que debe responder a esta *experiencia emocional común, porque la era espacial es una realidad universal y por lo tanto, por primera vez desde la Edad Media, existe un contenido unificador, conocido por el espectador y el artista*. El arte cosmológico cumple con esa misión. No niega su contenido, por lo tanto produce obras con significado. Si Cézanne pudo decir que "la naturaleza puede ser representada a través del cono, el cilindro y la esfera", y Apollinaire "el arte de los nuevos pintores toma como ideal el Universo infinito", nos están señalando que hoy el proceso creador debe ir más allá del entorno en donde el ser humano cumple su existencia. El observador, frente a obras de contenido cósmico, debe sentir la presencia de una concepción original del universo. Debe tomar conciencia de que éste, y no otro, es el arte que responde a un mundo nuevo. A un mundo en que miles de investigadores y creadores en todas las disciplinas buscan la ansiada perfección que haga más feliz al hombre, dando respuesta a viejos y nuevos interrogantes sobre la existencia y su significado sobre la Tierra. Estamos en los umbrales de un Arte Cosmológico, nos encontramos como los hombres primitivos, respondiendo a nuestra cosmovisión del mundo. Nos apasiona el origen del Universo. Tratamos de expresar nuestro pensamiento, sin recurrir a transformaciones ni estilizaciones. No fue fácil para Vantongerloo hablar, en el campo del arte, de otra realidad fuera de la realidad objetiva, del mundo que nos rodea.

El público siempre preferirá que se le hable de éste, aunque fuera deformándolo, estilizándolo, mistificando. El ser humano es reacio a comprender que existen otras realidades, fundamentales para

[31] Muchas veces se ha afirmado la muerte del arte, particularmente de la pintura. Con la difusión del arte a través de los medios de comunicación gráfica masiva ha nacido un tipo especial de "artista" que produce un tipo especial de "arte". Son tipos de "arte" y "artistas" que tienden a desaparecer, porque lo que tales artistas producen es resultado de lo que les llega por los medios de comunicación, y no del estudio del proceso creador. De ahí que ese "arte" se transforme en un nuevo medio de INFORMACIÓN, como la revista o el diario. Con el tiempo, esta producción se habrá generalizado de tal manera gracias a los medios de difusión, que llegará a formar parte del "arte popular" (sin las connotaciones del arte popular) y perderá por ello el valor que se les da hoy, debido al estado de crisis en que se debate la cultura.

la vida y el espíritu. Así viven en plena era espacial, como aquellos que creían que el firmamento era una "cúpula mayéstica" lamido por doradas lenguas de fuego.

Consubstanciarse con los misterios del origen, del destino y la significación del Universo no es desligarse del origen, del destino y de la significación del ser humano; es ir a sus raíces, a la esencia misma de su existencia.

El ser humano extiende su pensamiento más allá de su entorno físico y más que nunca incursiona en otros campos buscando respuesta a unos interrogantes. La ciencia y la técnica nos van acercando cada día más a esos principios; conocerlos es una necesidad de tipo no sólo intelectual sino espiritual, porque nos están dando respuesta a muchas de nuestras dudas y meditaciones.

El hombre creador en arte, por otra parte, siempre trató de materializar esas dudas y meditaciones[32]. Una transformación mental es necesaria, pues, para gozar de estos hallazgos. Queda atrás nuestro planeta Tierra, pero no todo el Universo. El hombre ha visto por primera vez la Tierra desde afuera, desde las profundidades del espacio, girando como una esfera azul de Paul Klee[33]

El hombre creador en arte, como el científico en otros campos, moviliza sus fuerzas mentales para *traducir en belleza su pensamiento y su sentimiento.* Los rutilantes astros, las nebulosas y un mundo en continua creación, nos envuelven a todos y nos comprometen a desentrañar ese insondable misterio. Para tratar de comprender, el hombre creador recurre hoy a facultades que van más allá de los cincos sentidos. Esas facultades, que también menciona Vantongerloo en sus escritos, no son otras que las percepciones extrasensoriales. Duda ya de términos como "inspiración" o "talento", pues está convencido de que el dominio de las fuerzas mentales es lo único capaz de atravesar los límites de la conciencia y de la percepción, eliminando los obstáculos que la memoria imprime a todo lo que significa *cambio revolucionario*.

No es tiempo de ingenuidades ni de simplicidades, la humanidad juega su trascendente destino. El Arte, y en particular el hombre creador, tienen el ineludible compromiso de participar en tan magna empresa al servicio de la capacidad espiritual del género humano. Yo no conozco otro destino.

Magariños D.

Pinamar, Argentina, 1977

[32] Después de un análisis de más de 300 obras, entre las cuales se encontraban las del arte japonés antiguo, persa, hindú, griego, romano, hasta nuestros días, pasando por el arte primitivo africano y de América precolombina, he comprobado que en todas, sin excepción, existe un ORDEN, una concepción armónica de las formas, espacios, relaciones, colores, que viven más allá de la representación histórica, religiosa, filosófica o mágica. Ese ORDEN correspondería, más que a un concepto estético de composición a estructura, a las constantes espirituales que están situadas más allá del mundo físico. Existe, pues, un ORDEN interno en cada obra de arte, que se entronca con el ORDEN del Universo. En cada obra de Arte se encuentran tres zonas dentro de las cuales se hallan las formas, las líneas, los colores que componen el "tema". Estas zonas van de una muy simple a una semicomplicada y una complicada. Esas zonas responderían, la primera, al principio del Universo; la segunda, al Universo en su estado actual, o sea, al "equilibrio inestable" del Universo, y la tercera, a la plena expansión del Universo.

[33] El concepto que el hombre creador ha tenido de sí mismo y del Arte estuvo siempre relacionado con la idea que se formaba del Universo. Así, observamos que en la era primitiva, cuando se creía plana la Tierra, en la obra de los pintores la "perspectiva" era plana: las figuras se superponían hacia arriba (el "cielo"). Las figuras estaban perfectamente limitadas por su contorno. Bajo el concepto de que la Tierra gira alrededor del Sol (Renacimiento) se crea la perspectiva.
En la Era Industrial, en que se conocen las leyes de la gravitación, se emplea la perspectiva hacia adelante. En la Era Atómica, el concepto de la aperspectiva desplaza a la perspectiva. Desaparecen el "arriba" y el "abajo". Las formas flotan en un espacio sin gravedad. En la Era Primitiva, el color casi uniforme llenaba la superficie de los objetos. En el Renacimiento se emplea el claroscuro. El recorrido de la luz hacia la sombra se realizaba casi sin advertirse la pincelada. En la Era Industrial, la pincelada se atomiza, apareciendo el divisionismo del color. Se emplean colores puros, sin mezcla. En la Era Atómica se emplean el soplete, el rodillo, las superficies esmaltadas y puras. El acrílico desplaza al óleo. En cuanto a la energía, en la Era Primitiva el bisonte proveía la fuerza motriz. Se domesticaban animales. En la Era Industrial se emplea la energía eléctrica. La máquina suple al buey en la labranza. En la Era Atómica, la energía nuclear produce energía eléctrica o se usa directamente.

Adolfo Nigro.
Apuntes sobre Torres-García[34]

I

La vigencia de los planteos de Torres García reside en que no cambiaron las condiciones económicas y culturales que nos hacen dependientes. Todavía padecemos la misma dependencia económica y cultural con Europa y desde hace algunas décadas con Estados Unidos.

Por lo tanto, la creación de una cultura propia, independiente, americana, continúa vigente.

II

Torres García regresa a Uruguay en 1934. Y en una pequeña ciudad americana, Montevideo, dio su batalla. ¡Qué fe en el hombre de estas tierras! Y también que obstinación y claridad para emprender semejante obra.

Torres García significa un punto de partida. Alguien a quien es posible continuar y que remitió a centrar la mirada en la tierra a la cual se pertenecía ya que para ello dedicó parte de su labor, a sentar bases de una cultura propia, o de un arte propio, constituyendo un taller desde el cual fue posible entablar un diálogo con la propia tradición.

Decíamos que Torres García significa un punto de partida, un comienzo.

Agregamos: semilla, más aún raíz, hueso, estrella, cierta luz, agua y cielo; un primitivo de la nueva América.

III

Partícipe y animador de las tendencias más avanzadas en su momento, recordemos la creación, junto con M. Seuphor, del grupo "Cercle et Carré" (París, 1930), Torres García sintetiza a través de su obra y de sus escritos, los aportes y las contradicciones del arte moderno europeo: cubismo, surrealismo, neoplasticismo.

Su actividad en Montevideo consistió fundamentalmente en difundir y entroncar estas experiencias con las culturas precolombinas por un lado; y por otro instaba a los artistas a mirar a su alrededor, a no desaprovechar todos aquellos elementos que caracterizaban un modo de ser y existir particular. Una nueva realidad: América.

IV

Su regreso antes que otra cosa fue un salto al vacío, para dejarnos solos con nuestra fe, luchas y esperanzas postergadas.

Salto oceánico y ruptura con la cultura europea, necesario para abrir al fin los ojos a nuestros vastos horizontes.

Nos legó un proyecto americano.

Vemos en Torres García una referencia sólida, cierta, duradera, como una Estela de Copal.

Y aquí reside la importancia de su regreso al Río de la Plata: fijar otro punto de referencia que no sea el europeo: "nuestro norte es el Sur". Nos legó una obra donde se expresan un espacio, un tono y una luz inéditos: espacio, tono y luz montevideanos. Y su universalidad consiste en haber realizado su obra plástica en concordancia con su medio particular.

[34] Adolfo Nigro. "Apuntes sobre Torres-García". [1981]. Dactiloescristo, 3 páginas. Archivo Adolfo Nigro.

Esta experiencia de vida y obra es la que lo reencuentra con todas las voces de todos los hombres y todos los tiempos.

V

Torres García concibe el arte como una totalidad. Este abarcaría todos los actos de la vida de un hombre. El artista debe tomar conciencia de sí y de su producto, y el diálogo entre él y su producto debe existir en forma permanente.

Arte y vida como una vida.

Esta concepción lo lleva a realizar objetos funcionales y cotidianos. Crea juguetes desarmables, con un gran conocimiento de la sicología del niño. Proyecta vitrales, tapices, joyas, etc. Realiza construcciones con materiales no tradicionales, toscas y simples maderas de cajón. Por último, realiza murales, junto con sus discípulos, con un concepto anónimo y colectivo.

VI

El primero que me habló de la obra y de la importancia de Torres García, fue el pintor argentino Víctor Magariños, en el año 1958.

A los estudiantes de pintura de aquella época se nos hablaba muy poco del arte o de artistas americanos. Sólo se difundían las tendencias plásticas dominantes en Europa o en Estados Unidos. Siempre que podía iba a ver los Torres García al Museo Nacional: constructivos y paisajes urbanos en grises y tierras.

Recién en 1966, cuando me radico en Montevideo, amplié y profundicé mis conocimientos sobre Torres García y su obra.

VII

Torres García decía en un texto de 1930 en relación con la naturaleza de lo plástico: "que no es lo descriptivo, que es algo concreto: función de elementos en relación que es lo que constituye una estructura". Es la idea de estructura la principal influencia que recibo de Torres García; lo que me posibilitó establecer un orden entre los diferentes elementos plásticos, un orden equivalente y libre en relación a la realidad exterior.

Elementos muy simples y sintéticos, signos de seres y objetos de la realidad.

Comprendí el arte como una unidad donde todo está relacionado: el hombre con el hombre, el hombre con la naturaleza, el hombre con las cosas.

Encontré mi libertad en un lenguaje plástico estructurado y coherente.

Adolfo Nigro

San Telmo, Diciembre 1981.

Alejandro Puente.
[Declaración][35]

En diversas oportunidades he sentido la necesidad de repetir casi a modo de sentencia, que es necesario desviar la mirada de los centros artísticos del hemisferio norte para advertir, por ejemplo que la abstracción y geometría del arte moderno ya estaban en las creaciones de las antiguas culturas de esta parte del continente. El hecho que conceptos de bidimensionalidad, construcción, sistemas, series, módulos, etc. existieran en el arte precolombino demostraba la presencia de estos principios cientos de años antes que fueran desarrollados en Europa.

En el año 1967 viajé a la ciudad de New York, pues había obtenido la beca Guggenheim. En ese tiempo esa ciudad se había convertido en centro de la actividad artística de Occidente, como antes lo había sido París. Instalado en ese lugar, fui descubriendo los códigos de la ciudad, también las diferencias culturales con mi país. Lo menos diferente eran los aspectos formales que caracterizaban a la vanguardia artística –minimalismo y comienzos del conceptualismo–, mis trabajos de entonces, realizados en La Plata, se enrolaban en esas tendencias. A través del artista norteamericano Sol Lewitt, a quien había conocido en Buenos Aires y se había interesado en mi obra, fui conociendo a sus amigos, artistas minimalistas y conceptualistas, para decirlo así. Estas relaciones me aclararon las diferencias de contenidos conceptuales y sensitivos en mi arte y en el de ellos. Yo no renunciaba a la marca de la sensibilidad y la emoción pintando las obras con la mano, con la premisa de dejar las huellas; ellos al contrario, mandaban a hacer sus proyectos para acentuar la tecnología, el hecho a máquina. También advertí las diferencias en los juicios de valor de la crítica de arte. Era una crítica formal, directa, chovinista. Carente de metafísica. Comprendí su sentido, producto de una tradición cultural sajona. Yo, por el contrario provenía de lo latino; se aclararon las diferencias.

Éstas y otras causas, como la distancia con mi país, marcaron la necesidad de acentuar en mis obras signos manifiestos de pertenencia a un lugar. En 1968 trabajando en un proyecto escultórico, realicé un dibujo en planta, cuando terminé de pintarlo se configuró una forma escalonada, la relación con una de las constantes del arte prehispánico fue inmediata y completé el dibujo pegando la copia de un mapa de América del Sur. Poco tiempo después ví una muestra de tejidos andinos precolombinos, que me posibilitó comprender y sentir la relación con mis pinturas que consistían en un sistema formal y cromático; líneas horizontales y verticales que conformaban una trama. Visto el resultado se podía leer que los motivos repetidos no eran arbitrarios y tenían un sentido. Eran cuadrados que al reiterarse conformaban un espacio representativo, diferente al espacio renacentista.

Se abrió un camino y calmé mis sentimientos de incorporar a mi arte un lugar de pertenencia, que me aclaró que el referente es lo geográfico, dotado del potencial para revelar las características físicas de una cultura, como también los datos de la memoria. Sentí la necesidad de saber de ese arte prehispánico que se revelaba con una dimensión enorme.

Busqué, leí, ví, todo aquello que era posible acerca de ese arte, también reflexioné acerca de la selección necesaria para resignificar en mi obra. Mi vínculo amoroso se intensificó y tomé la decisión de volver a mi país a transmitir mis sentimientos e ideas.

[35]Alejandro Puente. [Declaración]. Buenos Aires, 1973. Dactiloscrito inédito, 2 páginas. Archivo Alejandro Puente.

Volví y me convertí en difusor de ese arte que de alguna manera nos correspondía. Algunos se burlaban, diciéndome que éramos hijos de los barcos, yo respondía, nací aquí en América, soy americano.

Se acentuaron en mi obra las diferencias lumínicas que hacen visualizar las formas y los espacios reticulados. La greca escalonada apareció manifiesta. Signo del movimiento la greca escalonada es la escalera a la pirámide y la pirámide es tiempo vuelto geometría. Esta constante del signo escalonado, es una de las formas simbólicas primordiales de la cultura precolombina y de poca relevancia en otras culturas. El hecho de hacer posible el ascenso y descenso entre niveles de diferente altura, ha hecho olvidar su significado primigenio en la cultura prehispánica.

Alejandro Puente
Buenos Aires, 1973.

César Paternosto.
Escultura lítica inca[36]

Frente a la opulencia tecnológica de la sociedad actual y al ruido visual de los medios de comunicación, el artista César Paternosto apela a la humildad del pincel y a una geometría demarcadora del territorio del espíritu. Luego de una profunda investigación, nos propone hoy una nueva contemplación y reflexión acerca de la arquitectura incaica, en un texto inédito que anticipa su libro próximo a aparecer en U.S.A.

El templo del Sol en Ollantaytambo y la Intihuatana de Machu Picchu fueron dos de los sitios ceremoniales más significativos del orbe Inca. Hoy, hacia finales del siglo XX, la vigorosa articulación de formas tectónicas, resultado de una específica concepción escultórica, no pueden pasar desapercibidas. No obstante, los estudiosos del arte pre-colombino, quizás desconcertados por la ausencia de formas naturales –ya sean explícitas o geometrizadas– han venido sosteniendo que la escultura Inca en gran escala no ha sobrevivido y que, como sostiene Bushnell, "ciertamente, puede no haber existido"[37(1)]

En esta oportunidad limitaré el análisis a los ejemplos citados[38(2)]. Sin embargo, éstos no constituían expresiones aisladas: en el valle de Cuzco –en el área de Saxahuaiman, en Kenkko– se encuentran más trabajos no-figurativos, muchos de ellos esculpidos directamente en cuevas o formaciones rocosas, donde "la naturaleza era la gran escala", como lo expresara Lucy Lippard[39(3)]. Ciertamente, toda esta proliferación de formas tectónicas era manifiestamente atípica en el contexto de la América antigua; no obstante, se verá que respondía a una concepción cultural profundamente arraigada en el valle de Cuzco, región nuclear del imperio Inca –el "Tawantinsuyo"–.

La abundante literatura sobre este tema, me obviará entrar en detalles. He de puntualizar solamente la asombrosa capacidad constructiva de los Incas porque los testimonios más espectaculares

[36] César Paternosto. "Escultura lítica inca". *Artinf*, Buenos Aires, mayo, 1981, a. 5, p. 15-17

[37] (1) G.H.S. Bushnell. "Ancient Art of the Americas", Praeger, 1967, p. 215.

[38] (2) Está en preparación mi libro sobre toda la producción escultórica de los Incas.

[39] (3) En carta al autor, mayo 12 de 1978.

–las ruinas de Machu Picchu, Ollantaytambo, P'isaq, Saxahuaiman–, exhiben la inigualada calidad de la albañilería en piedra, de crucial importancia para el estudio de la escultura.

El rasgo que define la singularidad de la albañilería Incaica, es que el ensamblado de los bloques de piedra –algunos de tamaños descomunales, como en las murallas de Saxahuaiman– se realizaba sin cemento o argamasa alguna. Dichos bloques, labrados rigurosamente en formas poligonales o rectangulares, eran ensamblados con una precisión tal, que resulta imposible hacer penetrar siquiera una hoja de papel en las junturas.

Para los recintos ordinarios o la arquitectura doméstica se empleaba, en cambio, piedra rústica ligada con arcilla o barro, pues los Incas reservaban las técnicas más refinadas y arduas para la construcción de templos y palacios. Decisión ésta de carácter simbólico, que no se debe perder de vista.

Como lo sugiere la magnitud de los trabajos que se venían desarrollando, el centro ceremonial de Ollantaytambo estaba destinado a rivalizar con el Coricancha –"Recinto áureo"–, el principal templo del culto al sol sito en Cuzco, la capital del Imperio. Pero la invasión del ejército español, en 1537, interrumpió para siempre su construcción.

La majestuosa escala de los seis monolitos que componen el Templo del Sol –12 m. de frente por aproximadamente 3,60 m. de altura promedio– indica sin lugar a dudas que se trataba del monumento principal de dicha área ceremonial. Por otra parte, su configuración trapezoidal define una forma altamente simbólica dentro de la arquitectura Inca.

No se trata de escultura "en redondo", pues las series de protuberancias que activan las superficies de los monolitos, afirman la naturaleza del Templo como escultura frontal, de relieve. Precisamente, en el cuarto monolito se aprecia un relieve escalonado. Ubbelohde-Doering lo considera un 'ornamento' y afirma que "es un símbolo muy frecuente en el arte Peruano antiguo, que debe haber tenido referencias al ascenso y descenso, al cielo y a la tierra"[40](4). Hoy es imposible decir si existieron otros relieves similares. No obstante pienso que fue diseñado no sólo por su significación simbólica, sino destinado a permanecer sin contrapartida entre los otros monolitos, pues la estructuración asimétrica es uno de los caracteres definitorios de la escultura monumental Incaica.

Completando el sector frontal del monumento, junto al sexto monolito aparece un trono que, como todo el Templo, se orienta hacia el este: el Inca reconocía como direcciones ceremoniales el este y el oeste –naciente y poniente del sol, dios principal de la religión estatal–[41](5).

Dos muros laterales, de diseño similar, completan el Templo. En ellos, se aprecian enormes lajas con enfáticos relieves rectangulares, insertadas en los muros de retención, cuya rusticidad sirve, a su vez, para destacar la severa limpidez de los relieves. Por otra parte, la definición de estos relieves sugiere que, de no haber sido interrumpidos los trabajos, las protuberancias de los monolitos deberían haber tenido un grado semejante de terminación.

Es en la pared de la cuarta terraza –muro de retención del montículo donde se yergue el templo– donde aparecen las secuencias de protuberancias más pequeñas. Las observamos primero al ascender los escalones que llevan hacia dicha terraza; luego, sucesivamente, flanqueando el pasaje

[40] (4) Heinrich Ubbelohde-Doering. "On the Royal Highways of the Inca", Praeger, 1967, p. 252.

[41] (5) John Howland Rowe, "Inca Culture at the time of the Spanish Conquest", Handbook of South American Indians, Vol. 2, Cooper Sq. Publishers, N.Y. 1963.

–santuario, en mi opinión–, puntuando el "muro de las hornacinas" –de sacra importancia– y alrededor del portal de egreso, al abandonar la terraza en camino hacia el Templo.

Generalmente se especula que estas protuberancias o bien son el residuo de un incompleto desbastado de la piedra o que cumplían funciones prácticas, ya sea para apoyar palancas o asegurar las sogas para el transporte de los bloques. No obstante, esta interpretación utilitaria olvida que los Incas empleaban precisamente las técnicas más refinadas para la construcción de templos y palacios. Y que, por lo tanto, sería inadmisible que en estas áreas hubieran dejado tan indeseables huellas del trabajo. El Dr. José González Corrales me señaló, en Cuzco[42(6)], que al pie de algunos de estos muros se encontraron restos del desbastado de la piedra, circunstancia que sugiere que los bloques eran pulidos una vez montados. Evidentemente, si las protuberancias no fueron eliminadas en esa instancia, considero que han sido diseñadas intencionalmente y que, de hecho, están marcando la importancia de las áreas donde aparecen, así como "anunciando" la proximidad del Templo. En otras palabras, es el *contexto* de ubicación que comienza a definir las protuberancias como signos visuales. Como ya señalara Roland Barthes, "el signo también deriva su valor del entorno"[43(7)]

Al enfrentarse con el Templo del Sol, más allá de la imponente presencia de su masa trapezoidal, se percibe que la lectura de las protuberancias adquiere la compleja densidad de una enunciación simbólica que, aunque su significado literal nos elude, parece alcanzar aquí su momento culminante: hay indicios para creer que allí se enterraban las entrañas de los emperadores, seres semi-divinos[44(8)].

Por otra parte, los seis monolitos pueden ser considerados como si los bloques del muro y sus protuberancias, hubieran sido abultados para magnificar su capacidad significante.

Las secuencias de protuberancias en el muro sugieren, a su vez, la estructura del discurso, ya que no existe recurrencia simétrica alguna, rasgo que, en mi opinión, parece definir a los símbolos semánticos, sean éstos pictográficos, ideográficos o alfabéticos. Por lo tanto, se puede afirmar que la capacidad significante de las protuberancias reside tanto en el contexto de ubicación, como en su *estructuración asimétrica.*

El sistema se apoya en una relación sintáctica básica: 'protuberancia superficie' la cual, a su vez, se presta a ser considerada como un código binario, articulado por la alternativa "marca/no marca"[45(9)].

Aunque hoy es imposible saber si existió entre los Incas una convención que hiciera funcionar el sistema, se puede aseverar que, dado el *contexto* de emplazamiento, así como la *estructuración asimétrica* de las protuberancias, éstas configuran un sistema visual de significación para, al menos, *denotar* áreas altamente significativas y que, ocasionalmente, pueden alcanzar la intensidad de una enunciación simbólica, como en el Templo del Sol.

Más aún, la sintaxis 'protuberancia/superficie' es del mismo orden de la de 'nudo/cuerda', articulada por el *quipu*, como lo atestigua, en primer lugar, la similitud morfológica de ambos sistemas.

42 (6) Debo expresar mi gratitud por toda la información que tan generosamente me brindara. También tuve oportunidad de leer su tesis doctoral sobre lítica y cantería Inca, de 1971, en la cual ya había discernido el carácter escultórico de estos trabajos en piedra, así como sugerido la naturaleza simbólica de las protuberancias en los muros.

43 (7) "Elements of Semiology", Hill and Wang, N.Y., 1977, p. 44.

44 (8) Luis E. Valcárcel, "Machu Picchu", Eudeba, Buenos Aires, 1973, p. 36, cita una referencia del Inca Garcilaso de la Vega a un lugar "llamado Tampu (el nombre antiguo de Ollantaytambo) donde se enterraban los intestinos para embalsamar los cuerpos (de los reyes de Cuzco)".

45 (9) R. Barthes, op. cit., p. 80.

Recordemos que el *quipu* consistía en una serie de cuerdas de lana –a menudo teñidas de colores codificados– con nudos espaciados regularmente y aseguradas, a su vez, a un ramal principal. Como el sistema decimal reconocía el valor de la posición de los nudos que representaban las cifras y se leía también de izquierda a derecha. Pero la función de interpretarlo estaba reservada a un cuerpo de funcionarios especializados, los *quipucamayoc*, porque era, primordialmente, un dispositivo mnemotécnico usado por los Incas para preservar la información estadística, de importancia fundamental para la vida del estado.

Sabemos también que los mensajeros imperiales –los chasquis– llevaban a menudo el *quipu* como mensaje, acompañado de una cuerda roja –color de la realeza– o un palo con ciertas marcas, que conferían autenticidad al mensaje verbal. Cabello Balboa también ha referido que los Incas registraban su última voluntad por medio de marcas de colores en cetros o tablas, aunque no ha sobrevivido ningún ejemplo. Esta enumeración conduce a una conclusión coherente: en una sociedad que, como la Inca, no había desarrollado un lenguaje alfabético escrito, todos estos factores se articulaban en un vasto sistema semiótico visual.

La Intihuatana se yergue en la cúspide de una de las áreas sagradas de Machu Picchu, cercana al templo abierto. El nombre significa en quechua "poste donde se amarra al sol" y, según la hipótesis más probable era un monumento de culto: el 21 de junio –solsticio de invierno– se "amarraba" allí al sol para impedir que se alejara más al norte, propiciando así su retorno.

La evidencia visual reafirma la interpretación simbólica: los planos y concavidades semejan un gradual ascenso hacia el punto culminante, el pilar donde se "ataba" al sol.

Tenemos aquí todos los caracteres recurrentes en la escultórica Incaica: estructuración asimétrica, incisiones en forma de escalones –sin funcionalidad alguna– y, al menos, una protuberancia cúbica. Los escalones pueden ser contemplados, precisamente, como una versión tridimensional del relieve escalonado que aparece en el Templo del Sol. Tema reiterativo por lo demás, en los textiles y la alfarería peruana y pre-colombina en general. Hébert-Stevens ha señalado al respecto que "el simbolismo sugerido por un tramo de escalones es vasto. Ascender por ellos juega un importante rol en los ritos de iniciación, entronizaciones o ceremonias matrimoniales. A través de sus ramificaciones analógicas, su coherencia simbólica reside en la asociación/oposición de lo "alto" y lo "bajo"[46(10)]. Lo que concuerda con la evaluación que hiciera Ubbelohde-Doering del relieve escalonado del Templo, ya citada.

A medida que avanza el análisis, se hace más evidente el carácter constructivista –en el sentido literal del término– de la concepción escultórica incaica. Las condiciones materiales estaban innegablemente dadas por el vasto programa de edificaciones y obras públicas, así como por la capacidad técnica de la cantería. Dentro de este contexto, como dictada por una ley tectónica, la escultura parecía fluir naturalmente en términos geométricos.

No obstante, suscribir esta interpretación implicaría aceptar un determinismo materialista que no agota la complejidad de todas las motivaciones y que, si bien discierne acertadamente la formación de un vocabulario escultórico, deja de lado impulsos primordiales que provenían del sustrato mítico-religioso de la cultura Inca.

Es precisamente en el seno de las concepciones mitológicas donde se entiende la significación que la piedra, como tal, tenía en las antiguas culturas andinas. En general, rocas y cuevas juegan un

[46] (10) François Hébert-Stevens, "L'Art Ancien de l'Amérique du Sud", B. Arthaud, París, 1972, p. 116.

rol fundamental en los mitos: los primeros seres humanos, por ejemplo, son creados en piedra. O emergen de cuevas. O, porque han disgustado al Creador, son petrificados. En un momento crítico de la historia Inca, cuando la tribu rival de los Chancas asalta la sagrada ciudad de Cuzco, la heroica defensa, encabezada por el Inca Pachacuti, es decisivamente auxiliada por piedras que se transforman en hombres. Después de la victoria final, las rocas son recogidas para ser veneradas en Cuzco.

Estas imágenes reiteradas frecuentemente aun en los mitos andinos post-hispánicos, indica a las claras el hechizo que ejercía la piedra. Luis E. Valcárcel, el eminente etnohistoriador peruano, escribía: "El agua, la piedra, los árboles, la montaña, son recipientes de lo sagrado, hierofanías… integran el ambiente numinoso, dentro del cual se va a manifestar la acción mediante los ritos religiosos y los procedimientos mágicos, y sobre él recaerá el pensamiento mítico con sus imágenes y sus símbolos"[47(11)]. Por su parte, Mircea Eliade establece que "una roca se revela como sagrada porque su misma existencia es una hierofanía: incomprimible, invulnerable, es lo que el hombre no es. Resiste el tiempo, su realidad está equiparada con lo perenne"[48(12)].

Podemos concluir entonces que en la cultura Inca, el material escultórico en sí mismo –la piedra– estaba cargado de una significación intrínseca. Y que, en último análisis, al escultor le bastaba un simple vocabulario formal –cortes planos, formas cúbicas o relieves geométricos– para exaltar, o liberar, más bien, el potencial simbólico inmerso en ella.

Que el medio escultórico en sí mismo tenga un significado trascendente es, sin duda alguna, una concepción ajena a la tradición occidental, tan extraña como nuestra concepción del arte –una actividad cuyos productos pueden ser apreciados como formas puras– le hubiera resultado al habitante de la América pre-hispánica. Es que en esas antiguas culturas, el arte se integraba dentro de un amplio espectro de signos, en los que el simbolismo mítico o religioso, las necesidades de comunicación, los factores materiales, eran prácticamente inextricables y como tales, espontáneamente asimilados en la vida de la sociedad.

C. Paternosto.
New York, 1981.

Manuel Álvarez *et al*.
A partir de la geometría[49]

Manuel Álvarez

Mi obra está dentro de la historia del arte, que es la historia del Espacio y del Hombre y de su pequeñez ante la naturaleza y ante la grandiosidad de Dios.

47 (11) op. cit., p. 53.

48 (12) Mircea Eliade, "Cosmos and History, the Myth of the Eternal Return", Harper and Row, N.Y., p. 4.

49 Manuel Álvarez *et al*. En: *A partir de la geometría*. Buenos Aires, Arte Nuevo Galería de Arte, del 6 al 28 de agosto de 1976 Participaron en esta exposición: Manuel Álvarez, Ary Brizzy, Nicolás Jiménez, Ricardo Laham, Gabriel Messil, Raúl Mazzoni, María Martorell, Rogelio Polesello, Alejandro Puente, Enrique Torroja, Carlos Silva y Miguel Ángel Vidal.

Ary Brizzy

La pintura: Hecho único provocado por la utilización de un medio único.

Su riqueza e intensidad: La solución del hecho plástico sin apoyos en otra realidad que no sea la que le corresponde.

Su fin: Sensibilizar la percepción humana y su visión interior.

Nicolás Jiménez

Entiendo lo geométrico como un medio que me permite organizar la materia, en las operaciones discursivas de mis obras.

Lo entiendo como un sistema de conceptualización y representación del espacio, como una sintaxis de lo visual.

No constituye para mi un fin en sí misma, sino un medio del cual me valgo para formalizar mis ideas; soporte de lo semántico, semántica de lo multiespacial.

Esta forma de operar para que el espacio adquiera significación, se articula con elementos no-geométricos, que remiten a un mundo analógico, para lograr con esta combinación, una nueva dimensión de la realidad.

Ricardo Laham

La imagen, como creación pura del espíritu, surge del encuentro de dos realidades –Cuanto más intenso sea ese encuentro, más poder emotivo tendrá la forma–. En ese estado de aproximación, la forma con toda su energía invade el plano y crea un nuevo espacio.

Después, ya no le pertenece; la imagen expresa su emoción y deja lugar a un nuevo proceso.

Gabriel Messil

No hago teoría sobre mi pintura.

Raúl Mazzoni

¿Es posible definir una corriente pictórica como geométrica? Decididamente no. El término geométrico o geometría nada nos dicen acerca de una propuesta plástica.

¿Podríamos definir a Mondrian, Albers y Vasarely como geométricos? ¿Qué nos aclararía acerca de sus respectivas problemáticas pictóricas?; solamente algo referido al tipo de formas por ellos utilizadas, pero nada sobre la función visual que en cada uno de ellos adquirieron. En Mondrian el planismo absoluto, Albers la fluctuación espacial y la relatividad del color, Vasarely el movimiento virtual.

Hoy como ayer, emplear formas geométricas en la pintura seguirá teniendo vigencia en la medida que alguien sea capaz de proponer algo diferente y con sentido plástico. A partir de ellas.

Alejandro Puente

La puesta del color, en una primera instancia es elegida y elaborada conceptualmente. El color para mí tiene una sintaxis propia: tono – valor – matiz, son componentes del lenguaje del color, con esto, más la trama formal, yo estructuro un esquema cuyo producto final es una pintura. Agrego

a todo esto, algo que considero fundamental, que es, la puesta de la materia, el hecho artesanal, el trabajo manual.

Es conocido que el color tiene connotaciones psicológicas: sensual, cálido, frío, etc. En general los pintores no eligen o seleccionan previamente esto. Son hechos más subjetivos, más inconscientes. Yo siento placer al poner la materia-color sobre la tela, y esto es el complemento del aspecto anterior de mi trabajo.

Carlos Silva

Mis pinturas tendieron siempre a sistematizar algunos fenómenos (de la forma y del color) que utilizo con cierta regularidad, y parecería forman parte de un repertorio de entrenamiento en que los elementos formales del cuadro entran, en interacción y en contrapunto, convirtiéndose en una unidad de creación. Para esa situación, confluyen elementos motores, llámense intuición, inteligencia, sagacidad o imaginación, para llegar a una coincidencia crítica.

La resolución de esta situación con los elementos de la realidad interior y exterior, y a la que se suma la realidad social, y la facticidad del artista. Esta es mi pintura.

Anselmo Piccoli. Entrevista de Roberto Alifano. La geometría apasionada de Anselmo Piccoli[50]

UNA PROPUESTA VITAL

Yo empecé a interesarme por la pintura cuando tenía quince o dieciséis años. Por aquellos días, Antonio Berni, que acababa de regresar de Europa, se trasladó a la ciudad de Rosario. Corría el año 1934 y un grupo de muchachos que estudiábamos en una academia particular, decidimos seguirlo. Al poco tiempo creamos la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos, una institución organizada por el propio Berni, que tuvo un peso muy grande en la formación de muchos jóvenes de la zona del litoral y especialmente de Rosario. Además de artistas plásticos, había escritores que como Roger Plá, se integraron al grupo. El mayor de todos, recuerdo, era Leónidas Gambartes, que apenas pasaba los veinte años, los otros no llegábamos a los dieciocho.

– La propuesta de Antonio Berni, que venía de realizar una profunda experiencia en Europa, seguramente les abría posibilidades de renovación en el terreno plástico, ¿verdad?

– Sí. Por supuesto. Berni proponía otra cosa para la formación del pintor. En cuanto a la academia, a la que yo había concurrido solamente un año y medio, era muy poco lo que aportaba. Berni, en cambio, era un artista de su tiempo, atento a todo lo que estaba pasando en el mundo. Su propuesta, por consiguiente, tenía un sentido de esclarecimiento. Yo creo que la sola mención de algunos nombres que salieron de ese

[50] Anselmo Piccoli. Entrevista de Roberto Alifano. "La geometría apasionada de Anselmo Piccoli". *Mundo Perfumista*, Buenos Aires, a. 3, n. 18, enero de 1970, p. 28-32.

grupo, convalida lo que estoy diciendo: Juan Grela, Leo Gambartes, Berlingieri, Garrone, Pantoja…

– ¿Me imagino cómo se lo atacaría al maestro Berni por esos años, y a ustedes que eran sus seguidores?
– Ah, sí. Todo creador que propone algo nuevo es siempre atacado. Y con Berni, que vino a quebrar la modorra provinciana de esos años, sucedió algo de eso en un medio convencional y hostil a todo lo que intentaba una transformación.

– ¿Cuántos años duró la experiencia de la Mutual con Berni a la cabeza?
– Lamentablemente sólo dos años, de 1934 a 1936. Después Antonio se trasladó a Buenos Aires y nosotros quedamos un poco desbandados; pero la semilla que él plantó ya había dado sus frutos.

– ¿En qué año te venís a Buenos Aires?
– En 1944. En Rosario ya me habían otorgado algunos premios y había realizado varias muestras individuales.

– ¿Cuáles fueron las causas que motivaron esa decisión?
– Mirá, no lo sé muy bien. Pero en determinado momento consideré que era fundamental abrirme otras posibilidades que me permitieran seguir ahondando en la problemática plástica. Esa quizá fue la razón. Me trasladé a Buenos Aires y no sé si hice bien o hice mal, porque fijate vos que los compañeros que se quedaron allá también hicieron lo suyo; estoy pensando en Grela y en Gambartes.

– ¿Qué hiciste apenas llegado a Buenos Aires?
– Me puse a trabajar en lo mío: la pintura y tomé contacto con Berni, con quien me une un gran afecto. En el año 1947 me trasladé a Burzaco. Eso me sirvió para proseguir con lo que ya había iniciado en Rosario; es decir, continuar en contacto con el paisaje.

UN OBJETIVO ESTÉTICO

– ¿El trabajo metódico, concentrado, te lleva en esos años a pesquisar en la problemática del color y del espacio. Y, paulatinamente, la pintura figurativa va quedando atrás para dejar paso al planteo abstractizante con sentido geométrico?
– Sí. Y como vos decís, en esa etapa de concentración yo me propongo alcanzar metas estéticas que me brinden soluciones más afines a mi propia interioridad. Se produce en mí una decantación que me lleva a la síntesis: comienzo a suprimir elementos y a trabajar con otro espacio. Un espacio estructurado en base a formas geométricas.

– La figuración, que ya no te aportaba suficientes cosas como para seguirte desarrollando, va quedando atrás…

– Sí, va quedando atrás, pero la ruptura no es abrupta. Yo comienzo a transitar por otro camino. Ese camino era la concepción geométrica de la realidad. Sin embargo, en una primera etapa, esa geometría se integra a las formas figurativas, las investiga, las modifica, las amplía… Hasta que, en una segunda etapa, las deja atrás, las abandona y comienza a formar parte de la abstracción. El problema no se limitaba sólo a lo puramente plástico. Se había incorporado otro elemento, y ese elemento tan importante como el mismo problema plástico era el del concepto que el pintor se va formando de las cosas que lo rodean. En definitiva yo pienso que el arte es también una manera de manifestarse o de expresarse a través del afecto; el afecto a un ritmo, a una forma, a una realidad determinada…

– Inclusive, yo pienso que el afecto es anterior al concepto. ¿No te parece?
– Sin duda. Yo también pienso lo mismo. Hay que partir del principio que se tiene un afecto hacia cierta cosa concreta que aparece casi siempre de una manera sorpresiva. Uno ve un objeto y se detiene, aunque todavía no tenga un concepto formado sobre ese objeto; pero a partir de ese momento se comienza a formar el concepto. El artista no es más que el resultado de la acumulación de vivencias.

– ¿Eso es también lo que hace que artistas que son contemporáneos se diferencien entre sí?
–Por supuesto. Y también que sus concepciones se contrapongan. Repará por ejemplo, en Vasarely y en Bacon: son la antítesis. Pero los dos pertenecen a la misma época y conviven en la misma sociedad tecnológica y de consumo. Y en el orden nacional fijate en Berni y en Pettoruti: han sido las antípodas; el primero es un pintor temático; en tanto que el otro trabajaba con elementos plásticos puros. No obstante yo creo que las dos actitudes son válidas.

– Volvamos a Anselmo Piccoli. ¿Ese proceso de decantación en el cual comenzás a estructurar formas y a desdoblar el plano del prisma, se establece a partir de un concepto cubista?
– No. No fue a través del cubismo. Responde a otra necesidad que aún no me puedo explicar. Porque lo correcto, lo lógico hubiera sido que apareciera a partir del cubismo, pero no es así. Yo salgo, como te dije antes, de una figuración estricta, y esa figuración después se va estructurando, mediante formas que van anulando lo anterior; es decir, el concepto puramente figurativo que yo realizaba. En cuanto a lo anterior, lo académico, me dio un manejo del dibujo que es muy válido. Por eso yo creo que la Academia en ese sentido es importante. Y si no basta con ver en el museo de Barcelona todos los trabajos de Picasso en la época de su formación. Allí uno ve la validez que tiene el dominio de la academia. Personalmente estoy satisfecho del proceso plástico que hice y que desembocó en lo actual.

LA SENSIBILIDAD INTELIGENTE Y RACIONAL

– Tu transición hacia el arte abstracto se produce sin una gran ruptura; podríamos decir como una consecuencia lógica y natural. Así, poco a poco te comenzás a volcar hacia planteos más abstractos; es decir más afines con tu temperamento plástico. Sin embargo, acabás de decir que el cubismo nada tuvo que ver con ese cambio. ¿Qué elementos son los que inciden concretamente en esa actitud?

– Mirá, yo llego por un proceso, diría, casi de descubrimiento de la pólvora. Yo trato de interpretar el sentido de la frontalidad de la tela, tratando de suprimir la tridimensión; es decir, la perspectiva con todas sus consecuencias, entrando en la planimetrización de las formas. Hay otras connotaciones, por supuesto, que también son fundamentales: las de ir tratando de interpretar o descifrar, la claridad de nuestro tiempo que encierra un carácter eminentemente tecnológico. Y que, personalmente, considero que el hombre no tiene mucha opción para elegir: está inmerso en este mundo y debe vivir en él, le guste o no.

– ¿Esa toma de conciencia te hace concebir las formas con absoluta libertad y enfocar de otra manera la problemática del color y del espacio?

– En efecto. Esto sucede entre los años 1950 y 1960. La visión se empieza a aclarar, y se adentrar en el problema del objeto en función de la pintura. Esa toma de conciencia que vos señalás, me permite además llegar a la simple verdad de que "la pintura es dar vida con el color a un plano" y a concebir a "la forma como acción" aun respetando al objeto como tal. En cuanto a la libertad de las formas, las concibo condicionadas a la realidad concreta que genera sus propias leyes, donde los elementos se ordenan estrictamente condicionando el espacio. Como podés ver el cubismo nada tiene que ver en esto. Por eso me sonrío cuando algún crítico de arte ubica todo ese período dentro del poscubismo.

–Mencionaste otras connotaciones como la de interpretar el sentido de nuestro tiempo, eminentemente tecnológico. ¿O sea que sin tener un sentido testimonial, tu pintura busca tener también un sentido humanista de la realidad?

– Sí, claro. Y estoy seguro que mi pintura lo tiene. Podemos de pronto trabajar en un rescate de la naturaleza, pero con una dimensión distinta a la que utilizaban los artistas de otros períodos de la historia del arte. La dimensión que ocupa la pintura en este momento, difiere de la que ocupaba en otras épocas. La pintura constructivista y geométrica se da en este siglo porque no se podía dar en otros, ya que las condiciones no estaban dadas.

– ¿Ese concepto tuyo invalidaría a la pintura con sentido testimonial?

– No. Yo creo que los dos criterios son válidos. De ninguna manera niego el arte testimonial, porque todo arte es, en última instancia, testimonial. Lo que si pienso, es que la sociedad de hoy nos da elementos para que se pueda enfocar el aspecto de la creación artística de dos maneras bien diferenciadas.

– ¿Bajo que aspectos se establece esa diferencia?
– Está la imagen testimonial, que refleja con sentido figurativo toda la realidad circundante y la imagen de equivalencia. En el segundo caso se parte de un concepto tan real como en el primero; sólo que éste testimonio de la realidad ambiente se adentra en el espíritu de la sociedad o de la naturaleza, no conformándose con lo que brindan los ojos, sino partiendo de conceptos de ahondamientos de esa realidad para ir descubriendo las leyes que la dominan.

– Al obtener el dominio de esas leyes el artista trabajaría paralelamente a la ciencia. ¿Pensás que la creación artística se puede resolver en el plano de la racionalidad pura?
– No. Yo estoy muy lejos de creer eso. Pienso que hay un problema emotivo de por medio. Tanto para el individuo que está haciendo la experiencia de la creación, trabajando en una tela en blanco, como para el espectador. Entonces no es todo número. Aunque la ciencia y la tecnología se incorporen al arte. Pero sí considero que para poder pronunciar la palabra "arte", indiscutiblemente hay que hablar de equilibrio. Y si hablamos de equilibrio, tenemos que hablar de relaciones matemáticas, aunque un artista no haya hecho en su vida una ecuación aritmética. La creación artística no se puede resolver en el plano de la pura racionalidad; pero la inteligencia y la racionalidad se pueden unir a la sensibilidad de una manera muy saludable. -Roberto Alifado

César Paternosto.
Sobre Mondrian (1972)[51]

En "Mondrian en New York" (*Artforum*, Diciembre de 1971), Barbara Rose señala, ciertamente con gran énfasis, que el uso que hacía Mondrian del formato horizontal en la serie de las *plus-minus* no era tan crucial "como el grado de dispersión de energía que hacía desde el centro del plano pictórico hacia los bordes, llegando casi a llenar el campo, más aun que Braque o Picasso". Si bien esta aseveración es inobjetable, queda, a mi entender, a mitad de camino sin alcanzar a describir la manera en que en el estilo maduro de Mondrian, tal dispersión de energía se hace mucho más evidente y radical.

Lo que en las obras *plus-minus* era una distribución desjerarquizada y uniforme de los elementos pictóricos en toda la superficie, en el período maduro de Mondrian – entre 1920-1940— encontramos una estructuración del plano pictórico que se aparta decididamente de lo que había hecho hasta ese momento. Con gran frecuencia las barras negras dejan un espacio abierto, vacío, hacia el centro del plano, en tanto que las áreas de color aparecen "adheridas" a la periferia de la tela, creando una atracción perceptual –una tensión dinámica-- que se aleja del centro. En el mismo número de *Artfo-*

[51] César Paternosto. "Sobre Mondrian", 1972. Dactiloscrito, 2 páginas. Archivo César Paternosto.

rum, John Elderfield (en "Mondrian, Newman, Noland, Notes on Changes of Style", p.50) dice que esa decisión compositiva de Mondrian "[…] permitía "respirar" a la superficie en el centro […]."

Particularmente ilustrativas de esta concepción del plano pictórico son *Composition with Red, Blue, Black, Yellow and Gray*, 1921 (Haague Gemeentemuseum); *Composition with Blue, Black, Yellow and Red*, 1922 (Col privada)*: Composition with Yellow, Black, Blue, Red and Gray*, 1922; *Composition with Red, Blue, Yellow and Black,* 1929 (éstas dos últimas, col.Guggenheim Museum, NY.), y también *Composition with Red and Black*, 1929, (Basilea).

Desde mi punto de vista, esta decisión representa una inversión radical del ordenamiento de los componentes pictóricos, es decir, una ruptura con la pintura del pasado, (incluyendo al cubismo). Porque no debemos olvidar que en la pintura occidental todos los elementos de la imagen han tendido a converger hacia el centro del plano pictórico, conformando el núcleo del acto perceptivo (el "tema"). Al desviar la energía hacia el perímetro de la tela, Mondrian alteró sustancialmente esa tradición, *decentralizando la percepción*. Y que es, precisamente, lo que yo he llevado hasta sus últimas consecuencias. En otras palabras, mi trabajo actual implica una reducción lógica de la estructuración del espacio pictórico de Mondrian, porque siguiendo la dirección hacia el perímetro del plano, hallé perfectamente válido dejarlo en blanco, vacío de toda notación, y solamente pintar en los costados, una superficie provista por un bastidor más ancho que el tradicional.

En más de una de las obras que se exhibieron en la exposición *Centenario de Mondrian* (Guggenheim Museum, 1971-72), podía observarse que el artista prolongaba las áreas de color (y a veces incluso las barras negras) alrededor del soporte, aunque éste, teniendo la delgadez del bastidor tradicional, aparecía, además, parcialmente oculto por el marco . La obra *Composition*, 1935-42 (antiguamente en la colección Burton Tremaine), es particularmente indicativa en este sentido: en ella las barras verticales que recorren el campo "norte a sur", desplazan la atención hacia los costados "este-oeste". Esta es una estructura que se repite, en sus rasgos principales, en otras obras de este período, como *Composition Blue-White*, 1935 (Wadsworth Atheneum) o *Composition White, Red and Yellow*, 1936 (LA County Museum).

El hecho de que Mondrian efectivamente extendiera las formas alrededor del soporte se relacionaba con su énfasis en el enmarcado de sus obras. Como se sabe, usaba una delgada varilla que no cubría el espesor del bastidor, sino que recedía, evidenciando asi los límites de la pintura como objeto. La decisión de Mondrian de prolongar (aunque no siempre) de esa manera las áreas de color, era manifiesta y, además, coherente con su preocupación de tratar al cuadro en relación a la arquitectura, y en la cual el marco hacía de elemento de transición/conexión.

Pintar exclusivamente en los costados provistos por el bastidor va más alla: implica una revaluación del sentido de la pintura de caballete como medio. Al desafiar la frontalidad de lectura, mi interés se concentra, quizás, más en el *como*, que en el *que*.

Claudio Girola.
[Presentación][52]

La escultura es un arte decepcionante. ¿Cómo no va a ser decepcionante un arte que se manifiesta reproduciendo tal cual objetos, animales o formas humanas?

La pintura antes que nada muestra siempre la maravilla de una invención, la abstracción de las dos dimensiones. En cambio la escultura se juega intrínsecamente en la tridimensionalidad común de todas las cosas físicas que nos circundan. Pareciera ser que desde lo medular de ella misma se conspira en pro de la decepción.

La arquitectura no sufre este fenómeno. Sus formas no imitan formas preexistentes. Es necesario afirmar que la escultura se juega en la reproducción de la imagen que rechaza la semejanza para que quede fijado lo que siempre se oculta.

Lo maravilloso sólo comparece por epifanías y luego se oculta.

Comparece para el hombre, desde el azar de la naturaleza, para asombrarlo…

Y aunque parezca paradójico, no es lo maravilloso lo que se oculta, sino el hombre, que no soporta esa insoportable presencia. Sin embargo esa actitud lo deja sin alternativas.

Del mismo modo que nos vuelve y envuelve una melodía oída, nos crece la impostergable necesidad de rehacer el modelo que nos asombró.

Así como no podemos soportar sino un instante la presencia de lo maravilloso, tampoco podemos soportar quedarnos en la actitud de un espectador incrédulo.

Rehacer lo entrevisto es FINIQUITAR, tomando primero como modelo aquella semejanza ambigua. FINIQUITAR es QUITAR HASTA EL FIN lo que no es.

Quitando lo que no es se produce un nuevo fenómeno. El material que se tiene entre manos se presta dócilmente a reproducir la semejanza primera siempre y cuando se respete su estructura intrínseca; fibrosa en unos casos, cristalina o molecular en otros; con lo cual subrepticiamente la docilidad se ha transformado en indocilidad que nos obliga a volver a entrever la cosa desde y en esa materia elaborable y NO en la del modelo, puesto que si bien el «modelo» está escondido en el vegetal o mineral que tenemos entre manos, lo está según las leyes propias del material en que decide aposentar.

Nunca se esculpe lo que uno quiere sino lo que la COSA quiere y hay que ser muy sumiso para poder quitar poseyendo, para poder precisar lo ambiguo sólo hasta fijar los rastros de aquella fugacidad que continuamente nos borra su apariencia.

Fijar lo inestable es hacer de la cosa, signo. Alcanzar a realizar un signo equivale a poseer el asombro de los que se nos aparecen y ocultan. Poseerlos es conjurarlos.

La escultura no es sino un modo de conjurar, de hacer conocido algo desconocido, y cuando alcanza ese grado deja de ser decepción, aunque no deja de ser difícil de poderla ver así ya que desde su propio gobierno se ejercita la disciplina de una prudencia constante para que ningún golpe de cincel haga desvanecer el fantasma del modelo y aparezca ocupando el lugar del fantasma la semejanza que no rechaza la semejanza, con lo cual no podrá superar el estado de decepción.

[52] Claudio Girola. [Presentación]. En: *Claudio Girola: esculturas 1967-1968*. Valparaíso, Exposición presentada por el Instituto de Arte Moderno, Universidad Católica de Valparaíso, 25 al 30 de noviembre, 1968.

Enio Iommi.
El arte moderno se convirtió en una explosión decorativa[53]

Escribe Enio Iommi.

Cuando el sentimiento recubre con certeza las ideas es cuando se comienza a crecer y a percibirse a uno mismo. Mi deseo es dar a conocer mis sentimientos de lo que he visto y estoy viendo en el campo artístico.

En nuestro país el arte es como un producto: cuanto más diseño tiene el envase, menos profundidad de contenido observaremos. Es que, actualmente, lo que importa en el arte es el sello de la técnica. Y cuanto más se desarrolle la idea del diseño, menos libertad habrá para el artista. Esto porque la actual estructura obedece al gusto, predica un arte sin problemas.

No hay duda de que los verdaderos artistas se mantendrán y seguirán fieles en su aventura hacia la creación y lo desconocido. Por este motivo y por tener los sentimientos que el arte necesita, muchos pasarán frente a esta civilizada sociedad como los "*locos*". Felizmente, gracias a esas locuras, de vez en cuando correrá un poco de aire limpio y penetración.

Pero insisto: en general, actualmente el artista es pequeño, diminuto en su concepción. Sólo desarrolla una obra de "gusto". Y lo gustoso es precisamente para gustar y no para pensar. Y lo que es gustoso, por lógica, es para ser vendido sin problemas. Si es posible que se asemeje a una barra de chocolate.

"*Si pudiera producir nubes artificiales en el espacio para luego proyectar reflectores de colores en esas nubes, habré dejado la pintura de caballete*", decía Moholy Nagy que no ocultaba su deseo de componer una enorme campana de cristal y por medio de imanes mover elementos interiores para obtener un sentido del espacio. Y bien: esto refleja una actitud. No sé si acertada. Tampoco estoy contra la pintura de caballete. Pero sí sé que estoy a favor de esos sentimientos de grandeza que hoy faltan en el arte. Y faltan, es sabido, porque muchos artistas viven de sus obras, otros se desesperan por hacerlo y otros se arrodillan frente al jurado para obtener la limosna del premio (un jurado que decide si tal o cual artista entra a funcionar en la moda del arte).

Pero la realidad es que el arte está allí y sólo es necesario comprenderlo y desarrollarlo. Como pago recibiremos la alegría de la libertad para crear y del poder para intervenir en nuestro entorno. Lo contrario, quedarse en el entorno y sólo en él, sería como ver *"cosas"*. Y resulta insoportable ver cosas: ¡es tan tonto!

Comparto plenamente el pensamiento del escultor Nicolás Schöffer cuando dice que "*el artista está desapareciendo en el mundo contemporáneo a consecuencia de la incomprensión o de la explotación sistemática que se hace de sus obras para conformar el mercado internacional*". Este es el trabajo de hormiga que realizan los *marchands* en los grandes centros de arte. Aquí es bueno llamarlos simplemente "*galeristas*".

El año pasado puse fin a una etapa artística; hoy comienza otra. Sé que será difícil, mucho más que la primera, porque pienso que es ahora cuando la aventura artística se hace formidable y humana. Mi intención era terminar esta nota aquí, pero lo dicho hasta ahora me obliga a proseguir para abordar otro problema: el del momento en que el artista entra a participar en la cultura.

[53] Enio Iommi. "El arte moderno se convirtió en una explosión decorativa". *Horizontes. Revista de Arte*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, septiembre 1978, p. 15.

Es sabido que ningún artista nuestro pudo aportar un interés intelectual comparable al de Torres García. Desde el Uruguay, desde un pequeño país, Torres García pudo ser reconocido internacionalmente debido a su capacidad para percibir un nuevo arte y para jugarse por ese nuevo sentido. Los artistas de Buenos Aires de la misma generación, se conformaron con un arte gustoso y conservador. Sirve la reflexión: para ser reconocido en el mundo del arte se debe entregar casi la propia vida. Y las emociones no se entregan como café instantáneo.

La actitud de Torres García no tiene muchos seguidores. Especialmente en la escultura donde la nueva generación es prácticamente nula. Para poder apreciar la escultura moderna hay que recurrir, todavía, a los artistas ya maduros y convencidos de ser revolucionarios. Es como ese lema de que "*Gardel canta cada día mejor*", vigente como tradición popular pero negativo para la creación.

Una última palabra para la falta de respeto por la creación evidenciada en muestras con obras que anteriormente realizaron otros y que demuestran que, en nuestro país, el verdadero creador siempre ha trabajado como fantasma. Pero la culpa no es toda del artista. Hay también un problema de ausencia de documentación que deberían elaborar historiadores, críticos y museos. Pero si hoy nada ocurre con el arte es, también por la falta de críticos que se han transformado en meros cronistas en lugar de asumir sus papeles de creadores, de reales artistas como lo son un excelente zapatero, un buen maestro o un buen panadero.

En lo que va del año la sensación obtenida de recorrer galerías es penosa. El arte moderno se convirtió en una explosión decorativa. De aquí la gran necesidad de luchar contra lo establecido en el arte actual.

María Juana Heras Velasco.
Del diseño o respuesta a un colega[54]

Escribe María Juana Heras Velasco.

Dice Tomás Maldonado en su estudio sobre Max Bill, publicado por Nueva Visión en 1955: *"… Ante la disyuntiva hoy ineludible de expresar la crisis o la construcción, Bill, espíritu vitalmente constructivo, ha preferido el segundo camino. Sin ignorar por cierto, ninguna de las penurias de la hora toma partido por "el arte que sirve a las fuerzas constructivas" y se aparta del que solo refleja la actual situación caótica… De ahí que a la* dispersión individualista *(el subrayado es mío) hoy dominante en casi todas las manifestaciones del arte contemporáneo, a la fragmentación irresponsable de la cultura, Bill oponga la voluntad de coherencia, esto es, el anhelo de promover un nuevo método integral para la interpretación y creación de los acontecimientos visuales de nuestro tiempo, lo que él con particular acierto llama la "buena forma"*.

Y Josef Albers nos dice: "*Todas las cosas tienen forma y toda forma su significado*" Por lo tanto "la profundidad de contenido" no depende del lenguaje, sino de la actitud que tenemos ante la imagen que percibimos del mundo. Al hecho de ejercitar una poética coherente con nuestro momento,

[54] María Juana Heras Velasco. "Del diseño o respuesta a un colega". *Horizontes. Revista de Arte*, Buenos Aires, a. 2, n. 4, mayo-junio 1979, p. 23.

empleando un *lenguaje vivo*, no transformado en manera. Esa manera en la que se transforma un estilo cuando no es la sincera expresión del artista.

Por eso respetamos todos los lenguajes sinceros, aunque adherimos al legado de libertad de todos los creadores que clarificaron la expresión del pensamiento visual, dándole autonomía. Sin pretender imponernos esquemas preestablecidos, sino mostrándonos, aún en sus contradicciones, la coherencia con su época y la absoluta libertad de sus creaciones.

Quienes tratan de seguirlos, repitiendo como fórmula alguno de esos lenguajes individuales, restándole en la adopción potencia de significación, están tan equivocados como quienes dicen: *"cuanto más se desarrolle la idea de diseño, menos libertad habrá para el artista*"…

La libertad el artista la adquiere, en la medida que conoce en profundidad la sintaxis del lenguaje visual. Tanto como para poder transgredirla concientemente y sin desmedro de su obra, cuando tiene talento para ello.

Justificar la ignorancia del más elemental conocimiento de ese lenguaje con argumentos del campo de la ética es lo mismo que pretender con una pantalla estética eludir los compromisos éticos.

Todas estas reflexiones surgen de la lectura de un artículo de un colega y amigo en el número 1 de *Horizontes.*

La palabra cobra mayor significancia escrita que dicha en una mesa de café. Y el error es más nocivo (aun dicho sin mala intención) cuando lo comete alguien con relevancia y que goza, como artista, de merecido respeto. Es peligroso, porque son muchos los jóvenes que buscan un camino en la expresión plástica y no deberíamos añadir más confusión a la ya existente. Y ya que mi colega considera que "…*ningún artista nuestro pudo aportar un interés intelectual comparable al de Torres García*" demos por terminada esta amable réplica recordando palabras del maestro: *"Dos cosas tenemos que considerar… no sólo por ser fundamental, sino porque deben de estar como base en la composición de no importa qué forma de arte que se adopte: son el dibujo y la proporción. Toda invención está en el dibujo así como todo ordenamiento está en la proporción. Por esto puede subsistir, sin apoyo de ninguna otra modalidad de arte un grafismo geométrico ordenado. Es el sabio dibujo de los primitivos, de los egipcios, de los incas y aztecas y también de los griegos".*

Hernán Miranda *et al*.
Escultura y escultores de la Argentina en el siglo XX[55]

La producción de esta nota estuvo a cargo de Hernán Miranda, Nilda Durante, Silvia Rodríguez Herlein y Susana Martelli.

La escultura argentina ha ocupado el primer plano de actualidad en las últimas semanas a través de una muestra memorable acogida por el Teatro Municipal San Martín. Doce artistas, que representan sin duda buena parte de lo más significativo y avanzado de esta expresión plástica en las últimas

[55] Hernán Miranda *et al*. "Escultura y escultores de la Argentina en el siglo XX". *La actualidad en el arte*, Buenos Aires, a. 3, n. 15, septiembre 1979, p. 16-23. Respondieron los siguientes artistas: Gyula Kosice, Antonio Pujía, Leo Vinci, Jacques Bedel, Martín Blaszko, Enrique Gaimari, Emilio Renart, Naum Knop, Alejandro Puente, María Juana Heras Velasco, Enio Iommi y Alberto Heredia.

décadas, mostraron allí sus obras que tienen de común denominador el no dejar indiferentes a los espectadores. De ahí que la muestra haya estado rodeada de acalorados debates, de mesas redondas y, en general, de un ambiente estimulante que no siempre se presenta en nuestro medio artístico.

Y en tanto culmina la exposición del San Martín, se aproxima la entrega en octubre del Premio Perel para esculturas en metales, otro hito significativo para nuestros escultores.

LA ACTUALIDAD EN EL ARTE ha querido dar en esta edición una amplia visión de lo que es la escultura actual en nuestro país, completando este panorama con una mirada retrospectiva a los orígenes y el desarrollo de este arte que no siempre recibe toda la debida difusión. Como elementos polémicos, los expositores del San Martín responden una encuesta sobre el sentido de su obra, mientras otras notas encaran la demolición, si no física, lo menos verbal de algunos mitos que no por estar construidos de mármol o de bronce son menos discutibles.

LA ACTUALIDAD EN EL ARTE formuló a los escultores consultados estas dos preguntas:

¿En qué corrientes estéticas se origina su obra?

¿Qué proyección tiene su obra, intimista o ciudadana?

Gyula Kosice

Me siento hidroescultor, porque yo esculpo con agua. Lógicamente, como no hay nadie más en el mundo que lo haya hecho, no puedo hablar de influencias. El único antecedente sería las fuentes de las plazas, pero estos son juegos de agua y yo hago esculturas con agua, por eso me dicen "el maestro del agua".

Ya no me interesa lo intimista. Estoy pensando en conceptos de espacio-tiempo. Estoy pensando en el "habitante hidroespacial". En la vivienda hidroespacial que he concebido no necesito las expresiones sobre superficies planas (pintura, grabado). Es un arte multitudinario. El arquitecto encierra espacios; yo en cambio ocupo el espacio. Este se caracteriza por el color obtenido por proyección holográfica, además de proveer lugares diferenciados para vivir. Es una escultura habitable, que iría suspendida a unos 1500 metros de altura, con movimiento proporcionado también por el agua.

Aunque muchos no lo reconozcan soy, uno de los tres más importantes escultores argentinos.

Antonio Pujia

Yo me ubico en la corriente de Marino Marini, Henry Moore, Giacomo Manzu, pero no estoy cerrado a las otras. En los años de formación recibí influencias de Troyano Troiani, Alfredo Bigatti y Fioravanti.

En primer lugar, hay un planteo intimista, a través de la alhaja y de la miniescultura. El destino de estas es –obviamente– el ser humano y la vivienda.

Otro aspecto de mi obra es la escultura de mediano tamaño, que generalmente realizo en bronce. En ellas planteo inclusive la integración del movimiento y el sonido en la obra.

El otro aspecto, que me interesa muchísimo, es el más frustrante, porque se depende del encargo para las obras de gran tamaño, destinadas en general a lugares públicos.

Leo Vinci

No me identifico con ninguna corriente en particular, a pesar de haber sido ubicado por algunos

críticos en varias corrientes que van desde el expresionismo abstracto hasta el simbolismo, encasillamientos que enfocan fragmentariamente algunos aspectos de mi obra. Pienso que una obra será inevitablemente estética si está sostenida por un pensamiento o contenido que trascienda el mero hecho formal.

Sí, como creo, toda obra plástica está motivada por un pensamiento-sentimiento que, a la vez y a pesar de uno mismo, es un testimonio del tiempo histórico que le toca vivir, lo íntimo y lo ciudadano no son dos conceptos opuestos, sino más bien complementarios. Además, lo íntimo y lo ciudadano no lo dan las proporciones de una obra, sino su proyección hacia los demás.

Jacques Bedel

Pudiera decirse que está dentro de lo conceptual, pero el término ha llegado a ser una enorme bola de nieve.

Me fascina la sabiduría humana, el poder de la mente humana. Me interesa que quede, que se sepa. Para ello estoy preparando "libros", que van a documentar la civilización en su estado actual, hechos de acero de alto contenido de níquel y con una resina fenólica que resiste temperaturas muy altas. Serán prácticamente indestructibles… quiero que duren de tres a cinco mil años y vayan grabados en profundidad. Incluyen los "Documentos de arqueología prospectiva", "Documentos por disciplina" (física, medicina, filosofía, etc.) y, de mayor tamaño, obeliscos y estelas con igual calidad de materiales. Se necesita perdurabilidad y universalidad en la comunicación cuando se pretende destinarla a otras civilizaciones y otros tiempos.

Martín Blaszko

A los 17 años fui influido por Cezanne y Van Gogh. Posteriormente, creo en la resultante de una cultura determinada que está en el espíritu del siglo XX, en el cual no hay fronteras.

Milito dentro de la corriente concreta, pero soy enemigo de las definiciones absolutas. En cuanto a temática, ella es la bipolaridad, tomada de Demócrito. Pero la esencia de mi modo de expresión (dibujo, pintura o escultura) es la estructura.

Mis obras se proyectan en el ámbito público, con una función social. Para ello es necesario que la obra tenga calidad estética.

Enrique Gaimari

No me encuentro ni me encierro dentro de ningún movimiento plástico. Me inspiro en la Naturaleza, la interpreto, no la imito. Me siento humanista. Trato de transmitir la energía que tienen el espacio y la materia. Uno elementos realistas y figurativos, para conseguir una forma de expresión universal, yendo del realismo a la abstracción.

Si intimista es expresar los pensamientos más íntimos con formas y espacios que se desarrollan en el tiempo, junto con todos los acontecimientos científicos, filosóficos y sociológicos de nuestra civilización contemporánea, que lucha por la elevación, más que por el confort, yo me siento intimista.

Emilio Renart

Sintetizo las dos preguntas en la siguiente respuesta:

–"Nunca me había detenido a pensar en estos temas. Sinceramente no me hago problemas por

pensar en eso, no me interesa hacerme ese tipo de problemas. Eso sí, lo único que me interesa es el problema de la creatividad en el arte".

Naum Knop

Hacia 1955, dejo de lado la escuela rodiniana y me embarco en la línea de Henry Moore, período que se prolonga por diez años hasta penetrar en una etapa de realizaciones de carácter espacial, aéreas, transparentes. En una etapa posterior trabajo la madera, en forma de ensamblamientos, para proseguir con una pequeña influencia del arte negro africano, la del medio Oriente, la hindú y terminar en una serie de obras en madera, policromadas.

En general, mis obras tienen un carácter ciudadano, desde una que está en el Teatro San Martín hasta las diseminadas en halles de entrada. Las obras del escultor son para ser expuestas en lugares públicos y eso les da un carácter ciudadano, aunque esto no siempre se puede realizar por factores económicos.

Alejandro Puente

Se origina en el llamado arte constructivo y se mantiene dentro de lo que era mi pintura a partir de 1966, en la cual trabajaba con tintas planas sobre bastidores "soportes". Esto me lleva a investigar las posibilidades de invadir el espacio real "Físico", con lo cual surgen objetos que se podían ver desde distintos ángulos.

Son proyectos escultóricos para hacerlos al aire libre, en grandes proporciones. Desde el punto de vista plástico mis obras tienen los componentes contemporáneos y trata de graficar formas referidas a regiones, lo que no implica características provincianas. Son obras que empiezan a tener una vida propia y un sentido en la sociedad.

María Juana Heras Velasco

Me formé con Lucio Fontana y en el taller de Pettoruti. Estaría dentro de la corriente abstracta. Luego seguí trabajando con un criterio personal hacia un lenguaje que creo que, además de cumplir una necesidad expresiva, se implanta en una expresión de la época actual.

Pienso que lo que hago se convierte en una expresión mía en función de la sociedad. Aunque existan pautas internas e internacionales, trato de reflejar el momento social que vivo, no en el sentido temático sino en una lectura de signos implicados en un lugar determinado, aprehensibles por la mayor cantidad de gozadores. No deseo hacer un arte de minorías.

Enio Iommi

Mi obra se origina en la esquina de Corrientes y Paraná, donde se encuentra el café "Politeama". Allí prácticamente se fundó el "Grupo de Arte Concreto Invención". Eso ocurría en 1945.

Mi obra se origina con mis maestros espirituales Max Bill y Vantongerloo.

En el baño soy intimista; con la ciudadanía me doy, porque me gusta la vida.

En cuanto al arte intimista o ciudadano, no entra en mis cálculos, porque simplemente trato de que mis obras o simplemente mis ideas queden finas en mi problemática. Es decir, sólo sé hacer esculturas.

Alberto Heredia

Yo estoy dentro de la escultura actual. Mi obra partió de la escultura clásica, pasó por lo abstracto puro y ahora ha llegado a un realismo fantástico. Actualmente hago esculturas-muebles, en que asumo absolutamente lo "literario". Me interesa desacralizar las formas de vida antinatural buscando una forma de comunicación actual. No creo en la eternidad.

No creo en un arte intimista. Lo que hago tiene un carácter universal, que es lo único que me interesa. El hombre tiene que entenderse en un lenguaje universal. El arte está muy viejo.

Obra múltiple

Antonio Berni, *Juanito Laguna*, tapiz. Detalle.

Obra múltiple

Desde principios de los años sesenta, la obra gráfica de un extenso conjunto de artistas argentinos fue cobrando una notoria visibilidad en el campo artístico; hacia mediados de la década, esta producción comenzó a vincularse con otras propuestas que, desde distintos enfoques estéticos e ideológicos, también sostenían una noción de producción plural. Tapices, estampas, múltiples y fotografías eran objeto de revisión y experimentación, tanto expresiva como técnicamente. Obras situadas entre la escala restringida y lo masivo, entre la realización manual y la seriación industrial, entre la tradición y la experimentación, estas producciones se vieron sujetas durante este período a una indagación respecto de sus posibilidades y sus genealogías.

La apuesta en común de estas producciones partía de una desfetichización del objeto único, aunque se encontraban, por cierto, bien alejadas de lo proyectado por Paul Valéry sobre los alcances de la moderna industria cultural.[1] Entonces, si bien este heterogéneo conjunto de obras múltiples tuvo en este período una presencia creciente en museos, instituciones y también en galerías de arte, no se trató de una "conquista de la ubicuidad", como presagiara el poeta francés, sino de una ampliación de la oferta artístico-cultural.

En este sentido, dentro del proceso de modernización que signó las políticas desarrollistas y del progresivo auge de la sociedad de consumo, muchos artistas argentinos postularon propuestas estéticas y técnicas que apuntaron a un nuevo público de clase media consumidor de bienes culturales; de ese modo, las estrategias de producción y difusión apuntaron a hacer accesibles objetos que hasta hacía poco tiempo eran patrimonio de las elites.[2]

De las obras múltiples de ese momento, el grabado resultó una producción privilegiada tanto en lo que respecta a su práctica extendida entre los artistas –jóvenes y maestros, consagrados y recién iniciados, experimentadores circunstanciales y grabadores "esenciales"–[3] como por su inserción en el sistema artístico. En el marco de los replanteos que conmovieron al campo local, se exploraron distintas variables gráficas en obras que configuran un conjunto relevante para la comprensión de la producción cultural del período.

Los alcances del *nuevo grabado* se perfilaban en las declaraciones de los jóvenes Eduardo Audivert, Mabel Rubli y Daniel Zelaya, quienes celebraban la liberación del "lastre" de la técnica y la ruptura con el canon ortodoxo; también en las palabras de los maestros reunidos en la *Mesa de grabadores* –como Alfredo de Vincenzo o Aída Carballo– cuando daban cuenta de la nueva "militancia

[1] Paul Valéry. "La conquête de l'ubicuité". Texto publicado originalmente en *De la musique avant toute chose*, Editions du Támbourinaire, 1928 y reproducido en *Nouvelles Littéraires* el 28 de marzo de 1931. Incluido como "La conquista de la ubicuidad" en: *Piezas sobre arte*. Madrid, Visor, 1999, p. 131-133. Recordemos que este escritor francés fue una de las "voces de autoridad" en el célebre ensayo de Walter Benjamin "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica".

[2] Oscar Terán. *Nuestros años sesentas: la formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966*. Buenos Aires, Puntosur, 1991, p. 87.

[3] Denominación empleada en el campo cultural brasileño para dar cuenta de los artistas que se dedican específicamente al grabado.

estética" en franca disgresión respecto de la función documental o de difusión de imaginarios sociopolíticos que históricamente había signado la tradición gráfica. La exploración de nuevas variables en las técnicas y los materiales –con la obra de Antonio Berni como uno de los casos más conocidos–[4] devino en modalidades expresivas que se desligaban de los condicionamientos del "fundamentalismo técnico"[5] como rasgo de validación unívoca.

Uno de los escenarios en donde se gestó esta revisión de enfoques sobre la disciplina fue el canónico espacio de las Escuelas de Bellas Artes. Con la renovación de los planes de estudio a partir de 1957, se incorporaron materias y enfoques *aggiornados*; el plantel docente incluyó a Fernando López Anaya y Aída Carballo entre otras figuras que, desde distintos planteos estéticos y didácticos, propugnaron criterios de modernización que impactó en los jóvenes estudiantes de arte. Liliana Porter, reciente graduada de esta renovada institución, realizaba en 1961 su primera exposición en Argentina prologada justamente por López Anaya. El maestro destacaba su manejo de los elementos expresivos en un cuidadoso balance con el uso de las técnicas, apuntando a que en su obra se intuía "una realidad muy superior a la puramente visual". Esta temprana línea se desarrollaría a partir de su experiencia neoyorkina en el taller conformado junto a Luis Camnitzer y José Guillermo Castillo. En 1969, mientras se realizaba la exposición del New York Graphic Workshop en Caracas, Porter sostenía en el catálogo de su muestra individual que su interés en la idea, en la representación y la acción gráfica era el eje principal de sus indagaciones de esos años: no importaba tanto la imagen del grabado como la acción o idea que se le "sobreimprime".

La Escuela de Bellas Artes no fue la única vía institucional por la que transitó el grabado por aquellos años. La creación de un Museo del Grabado, iniciativa de Oscar Pécora, era celebrada en 1963 por Edgardo Antonio Vigo cuando alentaba a la participación en este emprendimiento que en esos momentos estaba "en formación". Vigo señalaba que era fundamental para una "capital indiscutible del arte americano" contar con una institución de este tipo, a la vez que sostenía una aspiración: "que el grabado gane la calle". Vigo era un destacado "militante" del grabado en madera, tanto con su actividad editorial como en su propia praxis artística; su indagación en las vertientes experimentales de la xilografía era reseñada por Luis Pazos cuando destacaba su trabajo sobre una de esas "viejas técnicas [que] cambian adaptándose a los nuevos conceptos". A fines de 1968, la tensión entre lo institucional y "la calle" se manifestaba en las palabras de Vigo cuando presentaba el Museo de la Xilografía de La Plata.[6] El artista era consciente de lo contradictorio de su propuesta en tiempos en que el arte "clama la calle, la cotidianidad, la comunicación directa": es decir, en un momento de manifiesta anti-institucionalidad en el seno del campo artístico; sin embargo, podemos entender esta propuesta -contemporánea, por ejemplo, del señalamiento urbano *Manojo de semáforos*- como parte

[4] Varios de los textos y declaraciones de Antonio Berni respecto de su obra gráfica sobre Juanito Laguna y Ramona Montiel se encuentran en Marcelo E. Pacheco (ed). *Berni: escritos y papeles privados*. Op. cit.

[5] Luis Camnitzer. "Grabado, una colonia de las artes plásticas". En: *Studio Camnitzer*, Buenos Aires, Museo Nacional del Grabado, 1997.

[6] Sobre el Museo de la Xilografía, cf. Fernando Davis. *El Museo de la Xilografía de La Plata y la poética de un "arte a realizar" en Edgardo Antonio Vigo*. La Plata, Museo de la Xilografía-CAEV, 2002.

de su programa de salida a la calle y de promoción de un acercamiento popular a la obra de arte. En este sentido, aspiraba a que su institución captara la "dinámica de acción contemporánea" vinculando la obra con la comunidad.[7]

Junto a estas iniciativas de "institucionalización" del grabado, se desarrolló otro proyecto cuyo objetivo específico fue su difusión. A fines de 1965 Albino Fernández dio a conocer el *Club de la Estampa de Buenos Aires*,[8] una agrupación de grabadores que llevó adelante un programa de edición de estampas xilográficas o litográficas de costo reducido que se distribuían entre sus centenares de asociados; paralelamente, desarrolló un plan de exhibiciones que alternó nombres de jóvenes artistas con el de viejos maestros como Guillermo Facio Hebequer, Adolfo Bellocq, José Arato o Sergio Sergi. Precisamente, en su presentación para la exposición de este último, Américo Balán suscribía una significativa semblanza de la histórica situación del grabado en el campo artístico: un "apartado esotérico de la plástica" o un "reducto misterioso" que, para mediados de los sesenta, ya no resultaba tan oscuro ni desconocido: para ese entonces había una "euforia del grabado".

Por esos años también se afianzaba un circuito de galerías de arte que puso énfasis en las particularidades artístico-comerciales de la estampa múltiple a partir de su inherente pluralidad y su menor costo económico: Bonino, la Galería Plástica de Oscar Pécora -que entre 1960 y 1967 coexistió con el Museo del Grabado- y la más efímera Galería del Triángulo de Julia Lublin, entre otras.[9] En este panorama se incluyó Art Gallery International; sede de las dos Bienales Internacionales de Grabado organizadas por el Club de la Estampa en 1968 y 1970, esta galería realizó ediciones de serigrafías y exposiciones colectivas tituladas "Arte para todos".

En esta galería expuso el Grupo Grabas en julio de 1974. Con una producción centrada en las variables de la obra seriada –especialmente serigrafías, pero también objetos y múltiples, tapices y alfombras- sus imágenes de sujetos insertos en el "paisaje de la comunicación" contemporánea eran frecuentemente exhibidas en el circuito de galerías de arte argentinas y latinoamericanas. Contemporáneamente a su exposición en Art Gallery, los integrantes de la agrupación revisaban su historia, definían su "ideología plástica" y remarcaban su posición como grupo en *Crisis*, una de las publicaciones culturales paradigmáticas de este período.[10]

[7] Entre 1977 y 1983, Vigo desarrolló una obra conjunta con Graciela Gutiérrez Marx bajo la firma G.E. MarxVigo. Sobre la dimensión múltiple de la obra de Vigo, cf. María José Herrera. "Vigo en (con) texto". En: *Edgardo-Antonio Vigo,* Buenos Aires, Fundación Telefónica, 2004.

[8] Su primera Comisión Directiva estuvo integrada por Albino Fernández, Eduardo Audivert, Abel Bruno Versacci, Oscar Pécora, Luis Seoane, el crítico Sigwart Blum, Daniel Zelaya, Mabel Rubli, Alfredo de Vincenzo, Norberto Onofrio y el ingeniero Pablo Nagy. Sobre esta agrupación, cf. Silvia Dolinko. *"Arte para todos": la difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. Buenos Aires, FIAAR, 2003.

[9] Muchos de los materiales incluidos en el Archivo Aída Carballo de Fundación Espigas resultan una fuente referencial en relación con la circulación comercial del grabado de mediados de los años sesenta, ya que la artista conservó distintos documentos, recibos y contratos con las galerías Proar, Riobóo nueva, Perla Figari, Ismos y la por esos años incipiente Ruth Benzacar.

[10] Cf. María Sondereguer. "Los años setenta: ideas, letras, artes en *Crisis*". En: Saúl Sosnowski (ed.). *La cultura de un siglo: América latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999, p. 453-459; María Fernanda Pampín y Romina Colussi. "La cultura en tiempo de *Crisis*". *Revistas argentinas del siglo XX. El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*, Buenos Aires, segunda época, n. 4, Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Facultad de Filosofía y Letras, UBA – Ediciones Corregidor, 2006, p. 261-286.

Grupo Grabas, Buenos Aires, Art Gallery International, 1 al 31 de Julio de 1974.

Desde mediados de los años sesenta se produjo una progresiva presencia de los tapices como otra producción que, revisando sus tradiciones de realización y reposicionándose en el circuito artístico, también resultaba indicadora de la expansión de bienes simbólicos propia de ese período de "euforia y 'milagros' del desarrollismo".[11] En Buenos Aires se establecieron algunos espacios especializados como El Sol , galería y taller dirigido por Gracia Cutuli y Jack Mergherian que encargaba a los artistas "cartones" que luego eran realizados en tapiz; en esta actividad participaron, por ejemplo,

[11] Jesús Martín Barbero. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México, Gustavo Gili, 1987, p. 194.

Carlos Alonso, Héctor Basaldúa, Edgardo Giménez, Pérez Celis, Rogelio Polesello, Luis Seoane y Clorindo Testa.[12] También en esos años Berni presentaba su proyecto de la Tejeduría del Río de la Plata. En 1969 se organizó en el Ministerio de Obras Públicas de la Nación un taller de tejeduría, desmantelado en 1979;[13] paralelamente, la empresa Dándolo y Primi produjo una serie de alfombras y tapices a partir de bocetos de Josefina Robirosa, Polesello, Alberto Churba, Carlos Cañás, Aníbal Carreño, Pérez Celis y el Grupo Grabas.

Los tapices –al igual que los grabados- eran obras múltiples a medias entre la serialidad y la artesanalidad que, en esos momentos de expansión de la industria cultural, se inclinaban hacia su polo de artisticidad, afirmando su inserción en la esfera de la "alta cultura" que ampliaba sus canales de circulación. Desde el punto de vista institucional, la continua presencia de exposiciones colectivas de tapices y alfombras que se sucedieron desde fines de los años sesenta daba cuenta de la nueva "legitimidad" de una producción avalada por una larga historia y que, como señalaba Gracia Cutuli, gozaba en esos momentos de una "mayor libertad de expresión", similar a la que celebraban los jóvenes grabadores. Su proyección hacia renovadas exploraciones devino, por ejemplo, en el *tapiz-escultura* que en los años setenta desarrolló Nora Correas.[14]

Las búsquedas experimentales también se extendían a principios de los setenta hacia la fotografía. Enfrentados con los criterios tradicionalistas que regían dentro del campo fotoclubista, algunos grupos de fotógrafos discutían sobre el sentido de la imagen, sobre su pertinencia dentro de la esfera de las artes visuales, sobre el documentalismo como traba creativa. Mientras sostenían que "la fotografía es arte", reclamaban "la integración de la fotografía dentro del programa de las diversas actividades artísticas". Los noveles grupos de fotógrafos experimentales cuyos manifiestos se reproducen en este apartado, eran contemporáneos de "profesionales" como Sara Facio, Alicia D'Amico, Pedro Luis Raota o Pedro Roth. Formuladas en un momento de cuestionamientos al sistema artístico, sus declaraciones transmiten algunas de las inquietudes sobre el impreciso lugar de la fotografía que pareció consolidarse recién a principios de los ochenta.

También resultaba imprecisa por aquellos años la noción de *múltiple*, objeto seriado que Julio Le Parc definía como una "proposición artística concebida para ser multiplicada gracias a las posibilidades industriales". Le Parc era consciente de los límites, contradicciones y ambigüedades del múltiple "todavía ligado a la tradición, pero que por otra parte contribuye a desconsagrar la obra única, a quitarle su carácter de objeto fetiche y de pretexto para especular."[15] En el "Manifiesto del múltiple" aquí reproducido, Le Parc remontaba su genealogía hasta Mondrian, el arte geométrico

[12] Como dato significativo sobre su inserción activa en el campo artístico del período, se puede consignar que la galería El Sol participó en la Semana del Arte Avanzado organizada por Jorge Romero Brest, del 25 al 30 de setiembre de 1967. Un abordaje contemporáneo sobre el tema de los tapices en el campo argentino en la reseña de S. G. "El arte de los tapices". *Lyra*, Buenos Aires, a. XXVIII, n. 216-18, 1 de setiembre de 1971, s/p.

[13] "Taller de tapices". *Anuario 7*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1979, p. 47.

[14] Cf. "Nora Correas o el arte no es solo un deporte viril". *Correo de Arte*, Buenos Aires, a. 1, n. 1, diciembre de 1976, p. 30-31.

[15] Julio Le Parc. "Múltiples", octubre de 1966. Reproducido en Marta Dujovne y Marta Gil Solá (eds.). *Julio Le Parc*. Entrevista grabada, documentación y textos reunidos por Marta Dujovne y Marta Gil Solá, Buenos Aires, Editorial Estuario, 1967.

y las más cercanas experiencias ópticas y cinéticas, descartando de modo taxativo el control del tiraje y el registro de la firma del artista. En Argentina no sólo se conocieron por aquellos años las propuestas de Le Parc en torno al múltiple, sino que también hubo otros intentos de inscripción en la escena local, como las experiencias llevadas a cabo por Germaine Derbecq; en sus comentarios se podía percibir el cruce de roles de la artista que analiza su producción con la galerista –al frente de la dirección artística de Lirolay– que simultáneamente brinda detalles sobre cotizaciones y cuestiones de mercado. También Luis Seoane, a instancias de un emprendimiento empresarial, exploraba las posibilidades del múltiple como una nueva vía "para llegar a un mayor número de gente".

A lo largo de su carrera, Seoane había realizado distintas producciones con las que apuntó a la difusión del arte y la cultura en forma amplia a nivel social. En este sentido, junto a su trabajo gráfico y su renovación de la xilografía, desarrolló su obra en pintura, diseño gráfico, ilustración, como así también como muralista, ensayista, poeta, dramaturgo, editor de libros y revistas; particularmente, a lo largo de los años sesenta y setenta, sus imágenes se multiplicaron en estampas, libros, tapices y cerámicas, distintas vías a través de las cuales intentó trascender las fronteras del campo intelectual y de la elite coleccionista.[16] De su copiosa producción escrita también se reproduce en esta selección su significativa reflexión -o, más bien, su invitación a futuras indagaciones historiográficas- sobre los alcances de ese *nuevo grabado* sobre el cual en 1969 ya se podía realizar un balance.

Pero ese grabado sesentista, del cual Seoane había sido uno de los principales referentes, tuvo un repliegue tanto en los modos de realización como en la circulación social hacia mediados de los años setenta, como tantas otras producciones culturales del país en esos tiempos. El taller se convirtió entonces en un espacio que albergó prácticas gráficas pero también conversaciones y angustias colectivas. El taller que Alfredo de Vincenzo iniciara a principios de la década, o el espacio de Aída Carballo paralelo a su actividad docente en las Escuelas de Bellas Artes, funcionaron como ámbitos de creación alternativos para algunos de los grabadores que, con el retorno a la democracia, plantearían nuevas formas de la gráfica experimental.

Silvia Dolinko

[16] *Luis Seoane Pinturas, dibujos y grabados (1932-1979)*. Buenos Aires, Mamba-Centro Galego de Arte Contemporáneo, 2000; Silvia Dolinko y Emilio Ellena. *Luis Seoane: xilografías*. Santiago de Chile, Centro Cultural de España, 2006.

Aída Carballo en su casa-taller de la calle Velasco. Fotógrafo: González, Taller Fotográfico de *La Nación*, 1 de setiembre de 1966. Fototeca Fundación Espigas.

Fernando López Anaya.
[Presentación][1]

Existen tres etapas en el desarrollo de la personalidad artística.

La primera es la de la edad infantil o encerrada en sí misma, etapa de tanteos y de auto-identificación. La segunda es la etapa social o adolescente, cuando se tiende a la comunicación, en un esfuerzo de crear algo digno de ser aprobado. Y por último la etapa tercera, personal o madura, en la que el artista, trascendiendo las necesidades inmediatas, propias o de la comunidad, es capaz de engendrar formas frescas de vida, cuando la obra de arte se convierte en una fuerza activa e independiente.

¿En cuál de ellas –de ser esto cierto– se hallaría esta pequeña-gran grabadora?

Que la hora actual es la hora de los jóvenes lo sentimos a cada paso –la presente muestra lo confirma– pero su colocación dentro de la referida escala crea el primer problema. Por fortuna, la real ubicación de Liliana Porter como creadora está justificada por la consciente selección que ella realiza de sus elementos expresivos.

Pocos artistas llevan con tanta dignidad y sentido la representación –sin caricaturas– de nuestro tiempo. Muy pocos, a su edad, muestran una tan íntima coherencia e identificación con las dificultades –muchas veces insalvables– del perfecto equilibrio entre el arte y la técnica.

Arte y técnica representan por igual aspectos formativos del buen grabador.

El arte representa el lado interior y subjetivo, el idioma mediante el cual puede llegar a proyectar sus estados interiores, y particularmente, dar forma concreta a sus emociones.

La técnica se desarrolla a partir de la necesidad de afrontar las condiciones externas de la vida, de la urgencia por controlar las fuerzas de la naturaleza y ampliar la eficiencia mecánica de la organización física del hombre, considerado en un aspecto práctico y operativo.

Liliana descubre en el cobre una de las fuentes más ricas para la invención de sus grabados; encuentra allí innúmeras sugestiones para sus formas, fecundas y optimistas, traducidas siempre en sistemas de planos y líneas vibrantes, nunca en volúmenes plásticos, base de la calcografía decadente.

La artista elabora su mundo extraordinario con procedimientos técnicos –que mucho conoce– pero sobre todo con poética intuición; y lo realiza por medio de un trastorno –no de desfiguración, sí de transfiguración– lo mágico asoma en todas sus composiciones, mezcla de verdad y fantasía.

El espectador podrá captar de sus bellas estampas una realidad muy superior a la puramente visual, física u objetiva.

La realidad que la joven artista aquí presenta, supone la existencia de algo más allá del plano inmediato.

Deberá, pues, aprender a "ver" en el recinto profundo donde se montan –fuera del tiempo y del espacio– los grandes sueños.

Buenos Aires, Julio 1° de 1961

[1] Fernando López Anaya. [Presentación]. En: *Liliana Porter.* Buenos Aires, Galatea, 7 al 19 de agosto de 1961.

[Alfredo de Vincenzo?].
[Editorial][2]

El grabado está ligado a la historia de la humanidad desde sus albores en todos los hechos trascendentes del hombre. En nuestro país también está firmemente vinculado a sus costumbres, su tradición, su cultura y evolución artística.

Nadie mejor que los grabadores del siglo pasado han registrado nuestra idiosincrasia, aquello que nos distingue de otros pueblos del mundo. A través de cuidadas estampas tenemos hoy versiones de aquel tiempo epopéyico, donde el gauchaje escribiera páginas inolvidables de nuestra historia en su gran lucha de liberación e independencia.

La historia corta de nuestro país, grande, generoso y rico, encuentra en medio de su transformación en gran nación, a grabadores que registran en valientes estampas una época de dolorosas luchas sociales, continuando así con la antigua raíz del grabado: su carácter popular.

Ese contenido popular, se transforma en nuestros días, para entroncarse decididamente, en las corrientes estéticas que inquietan a las nuevas generaciones, deja de ser documental, para dar cauce a la imagen personal del artista; no deja de ser punzante, irónico y combativo como en otras épocas, sino que simplemente enriquece su forma, usa un lenguaje contemporáneo, e incorpora además a su quehacer, una nueva militancia: la estética.

En esa militancia nos encontramos hoy, haciendo del grabado un verdadero sacerdocio, con la misma disciplina que las generaciones anteriores, esa disciplina que hace que la tenaz lucha con la materia, para arrancarle expresión, haga que el artista extraiga de ese drama resonancias espirituales; a veces, más auténticas y más profundas, que otras manifestaciones que no ofrecen tal resistencia.

El grabado, igual que el hombre actual, tiene muchos motivos de lucha; el principal: su proyección como expresión plástica del artista contemporáneo. Por ese motivo y muchas otras inquietudes, un grupo de grabadores, se lanzó nostálgico a las calles de la ciudad, en busca de un lugar donde acrisolar tantas ganas de cosas; ese lugar, no podía ser otro que un café; así nació una tertulia que bautizamos como "La mesa de grabadores". Paseando por Corrientes nos dejamos acariciar por el triste romanticismo tanguero que llevamos en las venas, a punto de salir del buril, con recuerdos de Gardel y Discépolo, como reprochándonos un poco de nuestro olvido de ese porteño contemporáneo, angustiado y con muchos problemas, que igual que nosotros nostálgicamente se pasea por Buenos Aires.

Así también, caminando por Corrientes, nació EL GATO NEGRO, que se sumará a las inquietudes de "la mesa de grabadores" para sacar desde la intimidad del taller de las nuevas generaciones de grabadores, no sólo la fuerza que respaldará plásticamente al grabado como poderosa corriente de manifestación artística, sino también su posición clara y valiente en todo lo que acontezca en el quehacer de tan noble arte.

[2] [Alfredo de Vincenzo?]. [Editorial]. *El gato negro: boletín de la mesa de grabadores*. Buenos Aires, n. 1, octubre de 1963, s/p.

Edgardo Antonio Vigo.
Creación del Museo del Grabado en Buenos Aires[3]

El artista ha cimentado la creencia del público, cuando este piensa que la práctica del grabado y del dibujo llenan un mero formulismo. Quita importancia jerárquica al definir estas disciplinas como ejercicios de práctica. Ejercicios que bien pueden ser llamados croquis, o en el caso del grabado estudios o ensayos, realizados a los fines de su posterior pase a un resultado final: el óleo o la escultura. La Historia del Arte, sin embargo, nos enseña que muchos de esos croquis o estudios han pasado a codearse por su voltaje expresivo o creativo, con esos pretendidos trabajos terminados. Es que, al poner en práctica el juego de otra técnica, el escultor o el pintor, dinamiza otras estructuras concepcionales que, podrán ser base para un trabajo posterior, pero… nunca deteniendo en su importancia lo salido entre sus manos por más diferente técnica que utilice. Así, se liberaron las técnicas y se ha llegado hoy a un panorama claro y preciso, donde todas estas disciplinas de expresión plástica tienen su propio enfoque y punto de mira.

Sin embargo, el común del público sigue atando estas dos disciplinas a los prejuicios anteriormente citados. La reacción debe provenir inmediatamente, a los efectos de que no se ahogue una partida en sí misma que, por el equívoco, se pretende subordinar a otras. En el caso más específico del grabado, es donde notamos una tendencia a jerarquizarlo. Proviene ello, posiblemente, a que la práctica del mismo, tiene una serie de exigencias técnicas y composicional que exigen la especialización del artista. El dibujo, por el contrario, sostiene una dura batalla, por representar una técnica común a todos los artistas plásticos. La práctica del dibujo, es evidente, una necesidad pues, al revés del grabado no ha sido jerarquizado por dibujantes únicos y esa "constante" en su práctica notoria en el campo plástico, ha terminado por subordinarlo. No creemos que este sea el camino indicado, más el panorama actual nos da esa observación.

El grabado exige una determinada vocación y dedicación desde sus aspectos artesanales, manuales y técnicos. No negamos que muchos artistas confunden (característica fundamental de nuestro tiempo), la claridad que deberá tener la práctica y sus resultados. Así, nos encontramos muchas veces ante el testimonio de artistas practicantes del grabado, que nos dicen "…es mucho más fácil que un cliente, al visitar el taller, seleccione para su compra un grabado, a una escultura o una pintura. Se basa para ello en problemas de precios, tamaño y facilidad de transporte". Esto, no nos arredra, por el contrario encontramos legítimo ese grado de aspiración para solventar gastos. Los que no se justifican, son aquellos que basados en las palabras transcriptas, buscan una solución postergando la seriedad del grabado, que lo practican por el solo hecho de ser material más colocable.

La importancia del grabado ha sido entendida en su real merecimiento en el mundo entero. Y vaya la cita de una serie de museos dedicados pura y exclusivamente a la guarda del acervo de la técnica. Caso excepcional y claro ejemplo para este tipo de organizaciones lo representa el Museo de la Academia Albertina, en Viena (Austria), que cuenta con un millón de grabados y cuarenta mil dibujos. Grandes carpetas colocadas en tarimas espaciadas y mesas-atriles, permiten al visitante, cómodamente instalado, pasear su vista regocijada por estas obras de arte. Suiza y Alemania son otros de los países que han dedicado especial interés a este aspecto del arte.

[3] Edgardo A. Vigo. "Creación del Museo del Grabado en Buenos Aires". *El Día*, La Plata, 9 de julio de 1963. Archivo Irene de Pécora.

Un centro de real interés artístico, capital indiscutible del arte americano, centro de polémicas, sosteniendo entre sus entrañas nacimientos de movimientos plásticos contemporáneos, no puede estar a la zaga de este tipo de organizaciones. Buenos Aires hoy está en esa tarea. Quiere su propio Museo del Grabado. Un rótulo: "en formación" todavía frena nuestro entusiasmo. Dentro de muy corto tiempo esa entrelínea deberá desaparecer. Historiemos un poco esta conquista que se avecina. Oscar Pécora es un nombre familiar. Un nombre que tendrá su lugar dentro de la Historia del Arte Plástica Argentino. Además su bandera más hermosa: concretar. Muchas tareas ha desarrollado en su fructífera vida. Contamos, entre otras, la publicación del *Anuario Plástica* (1939-1948), que presentó la recopilación del quehacer artístico anual, tanto de la Capital, como de las provincias. La publicación fue merecedora de premios otorgados en la Argentina, Estados Unidos y Cuba. Además, un antecedente muy importante, organiza una exposición de grabados de artistas argentinos (1930) en la Biblioteca Sarmiento de Ushuaia (Tierra del Fuego). Desde ese momento, son sus propias manifestaciones, nace su entusiasmo y amor por el grabado.

Allá quedó una semilla, la semilla, pese a su transplante, siguió germinando. Los años fueron pasando, la idea nunca se vio abandonada. A lo sumo postergada. Un trajinar intenso jalona el quehacer del señor Pécora por la pintura argentina. Detenciones temporales nos lo muestran de retorno a su gran cariño: el grabado. En 1943, publica *65 grabados en madera – La xilografía en el Río de La Plata* que fue impreso en base a tacos originales. 1960 lo vuelve a enfrentar con la disciplina. En su Galería Plástica sita en calle Florida, se realiza el Primer Certamen Latinoamericano de Xilografía. Lleváronse los honores, Fayga Ostrower (Gran Premio "Plástica" – Galería de Arte), Nelia Licenziato (Gran Premio Ignacio Acquarone) y Lotte Schultz (Gran Premio Nacional de las Artes). En ese mismo certamen fueron entregados a los expositores recompensas donadas por órganos periodísticos, embajadas, editoriales, museos, de orden personal y firmas comerciales.

El éxito del mismo, las posibilidades calibradas por el hecho concreto de la exposición en sí, el espaldarazo público, volvieron a golpetear aquel intento adormecido, pero jamás abandonado. Buenos Aires, centro mundial del arte, plenamente reconocido como tal, debía contar con un Museo de Grabado que albergara, difundiera, educara en base a las colecciones de los mejores grabados nacionales y extranjeros.

1963. El Museo todavía no es realidad. El título del artículo delata el intento. Por ahora ahogado, se mantiene en la "hermosa iniciativa". Más, estamos seguros de su cercana concreción. No existen promesas de organismos nacionales, sino directamente un compromiso de apoyo real y concreto, y no existe una idea nacida de una mente calenturienta, que puede a veces, quemado el entusiasmo inicial, rendirse en la consecución del fin, sino por el contrario, se cuenta esta vez con alguien cuya norma es: "conseguir lo soñado". Poniendo límites al sueño, a los efectos de que al amanecer el sueño [no] se desvanezca. Hay una constante. Y esa constante es la que hoy ha permitido tener un dinámico programa de promociones.

Así, están planificadas la organización de exposiciones y conferencias. Versarán sobre el grabado en el país, sin desechar los contactos con el resto del mundo y se desarrollarán como temas principales: los métodos, su historia con un criterio pedagógico. Ello llevará a la colocación verdadera y a un juego libre y competitivo con las otras disciplinas de las artes plásticas. Instituciones oficiales y particulares, por medio de todas las ramas de la difusión se abocarán en el mes de octubre del corriente año a la tarea de albergar estas exposiciones y cursillos. Se cuenta para ello con el inestimable aporte y cooperación de la Dirección General de Cultura de la Nación. Por ahora, cualquier pedido de informes deberá ser

dirigido al señor Pécora, en la dirección dada precedentemente de la Galería de Arte "Plástica". Y damos una sensación de cosa actual, con el "por ahora" porque pensamos en un futuro local guardador del acervo. Mientras tanto, la sede funciona en el local de la galería que dio este impulso. Los depósitos abarrotados hablan de la generosidad con que el artista ha respondido al llamado.

Si hacemos el análisis de lo que se cuenta para cristalizar la idea, no puede más que invadirnos el optimismo. El artista respondió, existe un hombre preñado de entusiasmo, las instituciones privadas y estatales prestan su apoyo. ¿El lector cómo puede brindar el suyo? Muy sencillo, adhiriéndose con su estructura social al nivel que le pertenece. Si se posee un comercio, brindar las vidrieras para poder exhibir grabados argentinos. Si se es público, prestando su aporte humano e inquieto de aprendizaje en tales exposiciones o pequeñas disertaciones. El artista donando su trabajo. Cuando el grabado gane la calle, ganará a su vez el derecho de tener su propia casa. Además, ilustrando se habrá roto aquel primigenio prejuicio que hablábamos al comienzo de la nota. A esta serie de conferencias y exposiciones se agrega la institución de los siguientes premios "Estímulo año 1963" para: la mejor exposición individual de un grabador argentino o extranjero residente en el país; a la más importante edición argentina con grabados originales; y a la mejor nota crítica o periodística sobre grabado.

[Albino Fernández].
[Presentación del Club de la Estampa de Buenos Aires][4]

EL CLUB DE LA ESTAMPA DE BUENOS AIRES es una entidad constituida para promover la difusión del grabado y la creación de colecciones especializadas.

Mensualmente editará una estampa xilográfica o litográfica con taco o plancha original, cuya tirada será de 500 ejemplares firmados y numerados por el autor; se propone publicar también libros, en especial una Historia del Grabado Argentino; y un boletín. Ofrecerá conferencias, films sobre grabados, auspiciará muestras en el interior y exterior. Tendrá una sala de exposiciones y mantendrá relaciones con entidades similares del país y extranjeras.

Los socios serán admitidos como tales previa presentación de la solicitud de ingreso; deberán abonar, del 1° al 10 de cada mes, al retirar la estampa editada por el CLUB, una cuota de 300 pesos; en caso de no cumplir con ese requisito perderán su condición de socios.

Cada socio recibirá mensualmente una estampa en negro; cada cuatro meses en dos o tres colores. También tiene derecho a una carpeta para agrupar la colección, y a recibir el boletín de la Institución.

Las obras de artistas miembros del CLUB podrán ser adquiridas por los socios al 75 por ciento de su precio en plaza, y los libros que editen al 60 por ciento de su precio de tapa.

[4] [Albino Fernández]. [Presentación del *Club de la Estampa de Buenos Aires*]. Buenos Aires, PROAR/Sala de Exposición, 4 al 23 de octubre de 1965. Exposición integrada por obras de Alda María Armagni, Eduardo Audivert, Pompeyo Audivert, Américo A. Balán, Adolfo Bellocq, Antonio Berni, Juan Bordalejo, Laico Bou, Juan José Cartasso, Mario Cecconi, Horacio Deangelis, Albino Fernández, Enrique Fernández Chelo, Clara Ferrari, Lilian Gómez Molina, Jorge González Mir, Juan Grela, Alfredo Guido, Bernardo Lasansky, Nelia Licenziato, Jorge Luna Ercilla, Oscar Esteban Luna, Alberto Molina, Julio Muñeza, Norberto Onofrio, Alicia Orlandi, Roberto Páez, María Sara Piñeiro, Víctor L. Rebuffo, Miguel Ángel Ríos, Luciano Rolón, Osvaldo Romberg, Juan Carlos Romero, Mabel Rubli, Carlos Scannapieco, Luis Seoane, Bruno Versacci, Velia Zavattaro y Daniel Zelaya.

Américo A. Balán.
[Presentación][5]

Los que fuimos a desembocar en el grabado a través del dibujo y la pintura, recordamos con cierto misterio las secciones de grabado en las exposiciones de arte plástico. Aquellas secciones nos parecían un reducto, tenazmente defendido, de los cultores del apartado esotérico de la plástica. Éramos un grupo de pintores y dibujantes, que en los recintos de grabado, parados en medio de la sala, cuchicheábamos frases de interés y exclamábamos –a la sordina– algunos descubrimientos. ¡Y hablábamos en voz baja y a veces atragantados! Tal era nuestra emoción y tal el olor a misterio que nos parecía respirar. Éramos muchos los pintores –o dibujantes– a quienes nos pasaba eso. Nos precedía una generación de grabadores muy reducida, casi todos venidos de otros países. Luego fuimos muchos los grabadores, y nos aprestábamos a purificar nuestro temperamento personal para salir a la palestra incontaminados. ¿Por qué? Porque queríamos a toda costa ser personales. ¿Y por qué eso? Porque veíamos en todo el grabado argentino una tónica única, entre lírica, semiacadémica y folklorista, que estragaba la emoción de que nos embargaba el arte del grabado en sí. Impregnados de la mística del grabado, en aquel tiempo muchos pintores, ya llevando el germen de las nuevas expresiones, buscando inconscientemente fuerza expresiva, artesanía más libre, lenguaje incisivo, se detenían de pronto ante un Sergio Sergi como ante un tope. "¡Qué bueno este Sergio Sergi! ¿Cómo se habla tan poco de él?" Eso nos extrañaba –y nos extraña–. Aún hoy, todos respetan a Sergio Sergi y son pocas las voces que aclaman su gloria. Nadie lo niega, pero pocos le cantan. Quizá porque su calidad sea auténtica, no fruto del coreo de camarillas o ambientes especiales. Pasa con él lo que con algunos solitarios de cuya calidad nadie duda, pero a quienes no se les abren fácilmente las puertas. En mi época de formación, muchos principiantes o no tan principiantes elogiábamos a algún grabador pelucón, pero en la intimidad de nuestros talleres estudiábamos a Sergio Sergi. Hoy me complazco en declarar eso, como homenaje a uno de mis maestros –no el único, por supuesto–, y a quien nunca he visto personalmente; y este homenaje puede ser –y lo es– el de muchos que han transitado los mismos caminos que yo. Hoy somos distintos; muchos nos hemos desviado –y lo peor, abjurado– de nuestras primeras enseñanzas recogidas. Hoy indagamos, polemizamos, nos apoyamos y nos agredimos. Somos muchos más. Hay una euforia del grabado, y el hervidero vital hace olvidar algunas normas y confundir algunas jerarquías. Pero la presente y sorpresiva exposición que realiza el Club de la Estampa, evidencia tranquilizadoramente que sabemos reconocer, en la multitud, a nuestros maestros. Parece que ya, desde hace algún tiempo, los hacedores somos nosotros. La juventud nos observa y nos sigue. No sabemos si hemos destruido o construido, pero por suerte no demolemos monumentos. ¡Maestro Sergio Sergi, nuestros respetos!

[5] Américo A. Balán. [Presentación]. En: *Sergio Sergi Grabados*, Club de la Estampa de Buenos Aires, Buenos Aires, PROAR/Sala Facio Hebequer, 5 al 17 de setiembre de 1966.

Eduardo Audivert, Mabel Rubli, Daniel Zelaya.
Grabadores: a nosotros la libertad[6]

El Club de la Estampa de Buenos Aires cumple un año de vida. Nacido para "promover la difusión del grabado", deja atrás en esta etapa una importante labor que incluye 15 exposiciones individuales y colectivas, entre ellas algunas de memorable precursores.

¿Es que era necesario difundir el grabado? Sobre esta duda cavilan Mabel Rubli, Eduardo Audivert y Daniel Zelaya, grabadores jóvenes, miembros del Club. Representantes de una corriente que comienza, entre nosotros, hace unos diez años, tímidamente, con la incorporación de elementos tan sacrílegos para la ortodoxia del grabado como excitantes para las nuevas búsquedas y que termina por convertirse en el "nuevo grabado" de hoy.

Claro que no es fácil determinar cuánto y por qué se origina una corriente artística. A la distancia, los críticos podrán examinar las circunstancias y rescatar a los precursores, aclarar los factores determinantes. Rubli, Audivert y Zelaya tratan de explicarse el fenómeno del resurgimiento del grabado en nuestro país, que para Zelaya apunta hacia 1955, con la incorporación de la disciplina a los ciclos básicos de las escuelas de bellas artes. Hasta entonces, después de tres años del preparatorio, el alumno se encontraba con la alternativa de poder elegir, además de lo ya transitado, (dibujo, pintura y escultura) también el grabado. Naturalmente, la decisión no se arriesgaba en lo desconocido.

Una gran tradición

Sin embargo, Mabel Rubli duda que ese sea el motivo de la extraordinaria irrupción de grabadores que se produce en los últimos años. La Argentina tiene –recuerda– una gran tradición de grabado que se remonta muy lejos. Luego fue decayendo ("desvastado prácticamente por la pintura") y, finalmente, resurge con un vigor que lo lleva a este primer plano actual. Creo que hay que entroncar el hoy con su tradición.

Para Audivert, lo que ocurrió, quizás, fue que el creador volvió a sentir la necesidad de expresarse a través de un vehículo noble. Por eso se inclinó otra vez por el grabado, pero sin despreciar los elementos de un lenguaje plástico que convulsionaba otras manifestaciones. E insinúa –con Miró– otro motivo aparte de las razones individuales que siempre, en última instancia deciden la elección de un artista: la oportunidad que ofrece el grabado, lo mismo que la cerámica, de difundir más ampliamente una obra a través de la multiplicidad. Es un factor que para Zelaya no puede tomarse en cuenta, porque el creador, dice, no especula con las posibilidades de uno u otro género.

Mabel Rubli y Audivert insisten: el agigantamiento de la "producción" devuelve al hombre a la artesanía. Lo mismo ocurre con el tapiz. La industria elabora telas estupendas, pero en una tela de telar están vivos otros contenidos. El grabado impone una suerte de lucha contra los materiales. No es un trabajo superficial sino profundo y uno termina por enamorarse de la madera o el metal, del rastro que va dejando la herramienta. Es una manifestación muy sensual, que tampoco termina con el grabado sino que se sigue a través de todo el proceso de impresión. Es decir, tiene atracción de un mecanismo artesanal.

[6] Eduardo Audivert, Mabel Rubli, Daniel Zelaya. Declaraciones en "Grabadores: a nosotros la libertad", *La Nación,* Buenos Aires, 23 de octubre de 1966, p. 8.

Jóvenes: la pasión por el grabado

El debate sobre el actual fenómeno del grabado, del cual estos tres artistas son protagonistas no arroja demasiada luz. El hecho existe. Más allá de los valores tradicionales, que deslumbraron una vasta época, hoy en la Argentina –y en todo el mundo, según Mabel Rubli– la juventud siente una auténtica pasión por el grabado; ha surgido una valiosa generación en un género que en algún momento, los jóvenes parecieron dejar de lado; el grabado aporta ahora con frecuencia su lenguaje a la pintura. Pero, sin embargo, es difícil determinar el porqué. Todo parece darle la razón a Zelaya. El tiempo extraerá las conclusiones.

Así como resulta arduo dar con los nombres precursores del "nuevo grabado", no se silencian los de los maestros que dieron las bases del movimiento: Guido, Bellocq, Rebuffo, Pompeyo Audivert, Balán, Lasansky, Seoane –uno de los pocos pintores, dicen, que no ve en el grabado un subsidiario de la pintura– y López Anaya, un nombre clave, según Mabel Rubli, que abrió camino a los nuevos grabadores.

Nuevo grabado, viejo grabado

¿Qué es lo que caracteriza al "nuevo grabado"? No hay mucho que ahondar para encontrar una respuesta unánime: una mayor libertad. Porque el grabado, como cualquier otra expresión, dicen, es libertad. Se ha logrado –explica Zelaya– que el espectador no vea en el grabado solamente una técnica (el mayor lastre que arrastra el grabado). Actualmente, el grabador se regodea en una suerte de liberación de las técnicas, un tabú que dominaba hasta no hace mucho toda su vida porque nadie se hubiera atrevido a mezclar, por ejemplo, una xilografía con una aguafuerte o una punta seca. Es curioso que ante la pintura nadie se pregunte como está hecha, y que frente a los nuevos grabados, en cambio, todo el mundo investigue y se arrime para saber cómo están elaborados.

Para los nuevos grabadores todas las técnicas son válidas, concluye Zelaya. Lo que importa es el resultado de la imagen. Porque, de todos modos, si una obra no es auténtica salta a la vista que toda mezcla es un recurso meramente decorativo, utilizado únicamente para sorprender.

Claro que romper con las técnicas no quiere decir ignorarlas. Todo lo contrario, apunta Mabel Rubli. Aunque, en general, los grabadores ortodoxos –que también tienen una imagen ortodoxa, ataca Zelaya– nos ven casi como falsificadores del verdadero grabado, como traidores de su destino. Dicen que el espectador no recibe lo que el grabado es, sino otra cosa. El público tiene que recibir la imagen del artista, su obra, machaca Zelaya. Cómo está hecha es otra cosa. De todos modos, advierte Audivert, lo más significativo de este nuevo movimiento es, sin duda, que el grabado se acepte como un medio de expresión tan natural como la pintura o la escultura, con las mismas libertades, sin dejar de ser grabado.

¿Viven los grabadores de sus obras? Rotundamente, no. Mabel Rubli, reconocida internacionalmente; Eduardo Audivert, tercer premio del Salón Nacional, y Daniel Zelaya, con el espaldarazo de un premio en la Bienal Blanco y Negro de Suiza, no pueden alardear de vivir de sus creaciones. La ilustración y el libro tampoco son campos muy fructíferos.

¿Contradice este hecho el extraordinario interés que se advierte por el grabado? De ningún modo. Lo que ocurre es que tras la etapa de acercamiento, sólo ahora, paulatinamente, empieza a manifestarse la necesidad de "tener" el grabado, es decir, de comprar. Una corriente que arrastra hoy a los jóvenes.

Aprender y enseñar

Es notable –reflexiona Mabel Rubli–, llegan casi siempre por curiosidad, atraídos por ese auténtico sortilegio del grabado. Y después se deciden a trabajar y estudiar. Pero los jóvenes que se deciden a empuñar gubias y buriles no encuentran muchas fuentes de aprendizaje fuera de las escuelas de bellas artes. Una media docena de maestros apenas si puede atender a una mínima parte de esa creciente avalancha.

Es por esto que uno de los fines más inmediatos e intrépidos del Club de la Estampa es crear un taller para la enseñanza. Pero no es el único proyecto que hierve en la carpeta de iniciativas del club. Primero había que contar con la primera sala de exposición permanente y exclusiva de grabado en "plena calle Florida". Ese paso fue dado. El segundo consistía en iniciar al coleccionismo. También esto se concretó con la edición mensual de láminas, tiradas directamente del taco original, numeradas y firmadas por el autor, que se venden a precios ínfimos. Ahora se trata de derribar otras vallas: llevar exposiciones al interior y traer a Buenos Aires las provincianas, intercambiar muestras y grabados con entidades similares del exterior e inaugurar un ciclo de disertaciones. No parecen vallas demasiado altas para quienes cada día asumen la aventura de arrancar a los materiales de siempre una imagen perdurable de hoy.

Luis Pazos.
Vigo: la rebelión sin esperanza[7]

Una vez más la Biblioteca Benito Lynch nos muestra obras de Edgardo Vigo. Doce grabados donde se aúnan la calidad artesanal, la búsqueda de nuevas técnicas y una temática que replantea dos temas característicos de Vigo: el amor y la libertad.

La renovación en las artes plásticas adquiere en la actualidad un doble sentido. Por un lado aparecen nuevas formas de expresión y por otro viejas técnicas cambian adaptándose a los nuevos conceptos. El segundo es el caso de los grabados expuestos. Vigo utiliza la tinta de imprenta, una prensa copiativa diseñada por él mismo, tacos de madera y trata a los grabados con un proceso especial de resina plastificando las figuras. Este último método le corresponde originalmente. Los doce grabados comprenden tres series: Intimidades Domésticas, Los Pájaros y El Amor. En Intimidades Domésticas, Vigo continúa una serie de grabados que le editara la Galería Siglo XX en el transcurso de este año. Nos encontramos con tazas, una pava, un mate, es decir los más comunes objetos hogareños. Es lo que él mismo llama "paisajes interiores". Una visión del hogar en el que se aúnan la pasión de las cosas simples y una actitud mágica hacia los objetos. Vigo los arranca de su contorno natural y los transforma en signos de una realidad que solemos mirar sin ver. Es el misterio de lo cotidiano.

Los pájaros es una serie de tres grabados que representan el tema central de la obra de Vigo, como objetista, grabador y poeta de vanguardia. En los dos primeros grabados los colores se aclaran, aparece la luz, las formas son mas sueltas, casi abstractas. Son pájaros en vuelo que representan un deseo vehemente de libertad. Pero en la tercera obra el problema se resuelve negativamente: un pájaro

[7] Luis Pazos. "Vigo: la rebelión sin esperanza". *El Día*, La Plata, viernes 28 de octubre de 1966.

contempla una jaula abierta y leemos el título "Vuelve a tu jaula iluso…" Deseo de libertad sí, pero de una libertad que nunca alcanza su realización. Esta es tal vez la frustración ideológica que dramatiza toda la obra de Vigo. En lo que respecta a la técnica usada este último grabado insinúa la posibilidad de utilizar la tercera dimensión plegándose a las últimas innovaciones de la pintura de caballete.

El amor es encarado en tres aspectos: el nacimiento, el amor compartido y la soledad del narcisista que se ama a sí mismo en el otro. Si se observa con atención todo lo que Vigo ha representado y escrito sobre el amor, llegamos a la conclusión que en su pensamiento es la forma máxima de comunicación. Pero también, y lo dicen las formas agresivas, el predominio del negro, lo significativo de algunos títulos, es el medio de comunicación más complejo. Es como si Vigo depositara en el amor toda la capacidad de autorrealización que puede tener un ser Humano. Tan importante como la libertad, mucho más posible, pero también de una extrema precariedad. No se puede vivir sin amor, pero el amor muere.

Lo realmente novedoso de la muestra, es la exposición de un Poema Matemático, obra que escapa al concepto de grabado y se inserta directamente en las búsquedas de la poesía de vanguardia. La renovación del lenguaje, ha sido siempre la guía estética de Vigo. Lo hemos visto en sus objetos, en su pintura con luz eléctrica y elementos ensamblados y ahora lo vemos en el campo de la literatura. Las letras desaparecen para dar lugar a los números, los que cobran por sí mismos, y a través de su posición en el espacio, una nueva significación semántica. Esto se une al aspecto menos conocido de la poesía contemporánea. Hoy nos encontramos con poesía fonética, semiótica, concreta y espacial; objetos y móviles poéticos, etc. Las palabras son reemplazadas por sonidos, formas, colores, que suplantan el lenguaje usual y nos intentan dar una visión distinta. Tzara, uno de los viejos vanguardistas, solía decir que la poesía estaba en cualquier parte, menos en el poema. Hoy, casi medio siglo después, estamos vivenciando estas teorías.

Si desde el punto de vista estético, la obra de Vigo encarna la belleza de lo experimental, el supuesto ideológico que la guía puede cifrarse en un concepto: la rebelión sin esperanza. De allí la imposibilidad de la libertad, la necesidad del amor y la búsqueda infatigable de nuevos conocimientos.

[Edgardo Antonio Vigo].
[Presentación del Museo de la Xilografía de La Plata][8]

Fundar un Museo en nuestros días es contradictorio.

Cuando el arte en su eterna rebusca clama la calle, la cotidianidad, la comunicación directa, es una acción gratuita hablar del "encierro" característico que el "MUSEO-Muselina" nos da.

Pero cobijar para no permitir las disgregaciones de obras, cuidar un "acervo" siempre será constante tarea.

[8] [Edgardo Antonio Vigo]. [Presentación del Museo de la Xilografía de La Plata]. En: *Acervo del Museo de la Xilografía de La Plata*, La Plata, Galería de arte Ópera, con el auspicio de la Biblioteca Max Nordau, 30 de noviembre al 15 de diciembre de 1968. Exposición integrada por obras de Pompeyo Audivert, Carlos Pacheco, Víctor Rebuffo, José Rueda, Abel Bruno Versacci, Edgardo Antonio Vigo (Argentina); Unhandeijara Lisboa, Francisco Stockinger (Brasil); Osvaldo Silva Castellón, Guillermo Deisler, Juan León (Chile); Miguel Kolher-Jan (Francia); Olga Binder (Paraguay); Jacques Minala (Suiza); Raúl Cattelani, Isabel Easton, Yamandú Sánchez, Velázquez (Uruguay).

La realidad que nos marca una línea, los acontecimientos que nos ubican, y las acciones que nos exigen, han hecho variar el concepto Museo. Si éste abarca la suficiente dinámica, captará esa "NUEVA FORMA ESTRUCTURAL" y seguirá cumpliendo la tarea fundamental de mostrar y acercar por medio del arte a distintas personalidades acuñadas por distintas posiciones estéticas.

EL MUSEO DE LA XILOGRAFÍA de LA PLATA, pretende captar esa DINÁMICA DE ACCIÓN CONTEMPORÁNEA y bregará como Institución actual, ser la cabeza de una nueva toma de posición para el enfrentamiento OBRA COMUNIDAD.

Liliana Porter.
[Presentación][9]

La exposición comienza con grabados sobre el tema de la Duquesa de Alba, hechos en el año 1964 en Nueva York. En esa época me preocupaba llevar a un extremo las posibilidades técnicas del grabado tradicional. Por otro lado, temáticamente, me gustaba la idea de ubicar a la Duquesa de Alba en lugares como el subterráneo neoyorkino o la calle Mc. Dougal. El medio ambiente, la experiencia de vivir en Nueva York influye en la literatura de la obra.

En 1965 toma forma definitiva el New York Graphic Workshop. Es un taller de grabado creado por José Guillermo Castillo, Luis Camnitzer y yo. Aunque los tres estábamos trabajando en problemáticas distintas, nos unía una inquietud común; hacer un taller experimental, tanto en planteos de técnicas como en planteos de imagen.

De los comienzos del taller nacen grabados como los "Retratos de Nadie", donde exploro las posibilidades de la impresión sobre plástico y del grabado tridimensional. Pero sobre todo, llego a una necesidad de revisar totalmente mis actitudes anteriores. El intercambio ideológico en el grupo, la polémica constante, y la experiencia de enseñanza sobre bases no tradicionales, cambiaron no solamente mi visión del grabado, sino también mi situación frente al problema creacional en general.

Cada vez me interesa menos el virtuosismo técnico, aunque el proceso de desbrozamiento es lento y penoso. Quiero entonces que la imagen se simplifique. Llegar, a lo que José Guillermo Castillo llama el "je ne sais pas quoi". Un acercamiento a la esencia.

Un problema que comienza a interesarme es la superposición de la realidad a la representación de esa misma realidad. El ángulo de la habitación es una línea negra en aguafuerte. Este, de pronto cobra dimensión al convertirse en un alambre que, espacialmente, continúa el dibujo. En el mismo problema están los ejercicios con esquinas dobladas, representadas y existentes. Igualmente la incorporación de elementos que cambian el contexto como el bordado en punto cruz, agregando dimensiones nuevas. En ese momento, aparece tímidamente, también, la intención de hacer participar al público como en los grabados para tachar. Se hace nítido que ya no importa tanto la "imagen" del grabado, como el verbo sobreimpuesto: tachar, doblar, cortar, bordar, arrugar.

[9] Liliana Porter. [Presentación]. En: *Liliana Porter,* Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 24 de enero al 9 de febrero de 1969.

Arrugar: la acción que por medios gráficos puede llegar a invadir un ambiente. Esto está llevado a cabo en el espacio expuesto paralelamente a esta muestra, en el Museo de Bellas Artes.

Cuando uno, sin querer, mancha una hoja de papel y la tira, mentalmente, en el momento que se mancha la hoja, deja de existir. El acto de tirarla al canasto, no lo vivimos, sucede. Pero, al cambiar el contexto con la exposición, le quito el motivo funcional, la experiencia se convierte en otra. Pasa algo así, como el fenómeno que sucede con la realidad fotografiada. La realidad, en la fotografía, tiene un elemento más: es un instante que al detenerse se agranda y cambia de escala.

Ya no importa la imagen, ni siquiera la imagen final del ambiente. Importa la transmisión del verbo. La libertad del público para arrugar el mundo a su capricho. Como quien vive, no como quien destruye.

Caracas, enero, 1969.

Luis Seoane.
Nuevos aportes al grabado argentino[10]

Habría que estudiar ahora, no dejarlo para eruditos e historiadores futuros, el aporte de los grabadores argentinos a las nuevas técnicas de grabar. Preocupados como parecemos estar, de lo que se hace fuera de nuestro país, –por modas circunstanciales; por el trabajo de grabadores que alcanzaron prestigio internacional, a veces no muy justo y debido a la capacidad de expansión cultural de las ciudades donde viven– no vemos, o parece que no vemos, lo que se viene haciendo en nuestro medio. Aquí, donde existe un muy importante núcleo de grabadores, en Buenos Aires y en las ciudades del interior, se incorporaron nuevos modos de grabar, aportes procedentes de otros géneros, determinados medios técnicos, aprovechamiento de nuevos materiales, nuevos útiles para grabar, otros procedimientos de impresión o aprovechamiento distinto de alguno que parecía caduco, etc. Pensamos que sería oportuno hacer un balance de lo que vino haciéndose en los últimos años en grabado. Que en este arte, como en todo lo que afecta al país, debemos hacer verdad el verso de María Elena Walsh de que "estamos mirándonos por dentro". No es posible por ejemplo, que, en concursos internacionales, dentro o fuera de aquí, no se sepa cuál es la importancia del grabado en la Argentina, la labor efectuada por determinados grabadores de este país ni tampoco cual es el aporte que realizan al mundo.

[10] Luis Seoane. "Nuevos aportes al grabado argentino". En: *Nuevos aportes al grabado argentino*. Buenos Aires, Sociedad Hebraica Argentina, 27 de agosto al 10 de septiembre de 1969. Exposición integrada por obras de Antonio Berni, Américo Balán, Liliana Porter, Osvaldo Romberg, Mabel Rubli, Antonio Seguí y Luis Seoane.

Julio Le Parc.
Manifeste du Multiple[11]

A l'heure où l'habituelle nuée des suiveurs tente de confisquer à son profit un concept qu'elle n'a pas élaboré et s'efforce d'envelopper dans un emballage moderne de très vieilles marchandises tachistes et néo-dada, nous voulons préciser ici, avec clarté, ce que nous entendons par le terme de Multiple.

L'existence des Multiples a été rendue possible par les recherches de l'art géométrique, optique et cinétique qui n'ont cessé de mettre l'accent sur l'importance très secondaire de la main, du geste, de la touche dans l'élaboration de la proposition artistique. Dès 1919, Mondrian préconisait "comme en architecture la collaboration de techniciens spécialisés et de machines" pour prolonger dans la matière la pensée de l'artiste. Ces propositions ont été reprises après la guerre par de nombreux tenants de l'abstraction froide puis par les cinétiques dont certains quelquefois regroupés en équipes, ont organisé depuis 1959 des ateliers de travail où l'œuvre était fabriquée –faute de mieux– à l'échelle artisanale.

C'est à travers ces expériences que s'est peu à peu précisée la définition suivante :

1 – Un Multiple est une proposition artistique conçue pour être multipliée à l'infini, grâce aux possibilités industrielles. Tous les exemplaires d'un Multiple sont identiques et interchangeables. Chacun exprime dans sa totalité la proposition première de l'artiste.

2 – Corollaire: une œuvre conçue comme Multiple élimine la notion matérielle d'original (maquette, etc…) lequel se confond avec les autres exemplaires diffusés.

3 – A l'idée de multiplication des produits vient s'ajouter la notion de métamorphose interne de chacun des exemplaires fabriqués. Chaque Multiple contient en soi-même un principe de diversité limitée (par permutation) ou illimitée (œuvre cinétique "ouverte"). Rigoureusement identiques sur le plan matériel, les Multiples présentent – sous l'action du temps, du mouvement, de la lumière, etc. un aspect toujours changeant et donc toujours différent pour chaque spectateur.

4 – Un Multiple peut n'avoir pour commencer qu'un tirage limité. Sa multiplication peut s'effectuer par paliers, selon les possibilités du marché de l'art. Il est néanmoins considéré comme tel s'il contient dès le départ un principe d'illimitation.

5 – Parce qu'il est dans son projet illimité, le Multiple, qui marque le triomphe de la pensée de l'artiste sur l'ancienne conception fétichiste de l'objet d'art, exclut à terme l'idée de signature.

En conséquence, sont exclus de la notion de Multiple:

– tous les procédés qui postulent, à brève ou longue échéance, une limitation ou une usure du médium technique: gravures sur bois ou sur métal, bronze, etc.

– tous les procédés qui engendrent des variantes (diversité des encrages, résistance du matériau, etc.)

– toutes les œuvres qui ont été pensées comme uniques (ce qui élimine la Kamagraphie et autres procédés de reproduction).

[11] Julio Le Parc. « Manifeste du Multiple ». [ca. 1966], dactiloscrito, 1 página. Archivo Julio Le Parc.

Le Multiple se situe au carrefour de la création artistique et de la production industrielle. Il sauvegarde la totalité de celle-là tout en bénéficiant des possibilités illimitées de celle-ci. Il est un des points de rencontre de l'art avec les moyens techniques de notre époque.

Germaine Derbecq. Entrevista con Carlos Claiman. Fragmento de una conversación mantenida entre Germaine Derbecq y Carlos Claiman el 20 de abril[12]

CC: **Aparentemente, la estructura interna de sus múltiples es similar. ¿Cuál es su funcionamiento?**
GD: A veces, la estructura es la misma, pero la mutación interna suele dar resultados interesantes y entonces (como todos los artistas) cada nuevo resultado me propone una dirección nueva. La diferencia fundamental entre estos múltiples y la pintura reside en el hecho de que el pintor efectúa una cantidad de experiencias previas que culminan en el cuadro cuando piensa que ha llegado a un resultado. En cambio, yo no me preocupo. Pienso que el cuadro no es lo más interesante. No creo que el hombre sea más importante que los pasos previos. Matisse ya lo había visto, pero no en sus instancias finales. De todos modos, ya le otorgaba un gran valor a la experiencia. El mismo Picasso, en una conversación con Kahnweiler, renegaba del cuadro como tal.

CC: **¿Qué circunstancias se oponen, según Ud., a que ese cambio de concepto se produzca?**
GD: En otra época, cuando la idea de dinero no estaba tan ligada a la obra, la competencia entre los artistas no era tan violenta. Y no hablemos sólo de dinero, sino también de gloria. Eso conspira contra la formación de grupos de artistas que podrían orientarse hacia la producción de múltiples. No hay humildad; humildad del placer de la vida, de las cosas simples.

CC: **¿El precio de cada múltiple va a estar inscripto en el catálogo?**
GD: Sí, eso es fundamental. Si no todo esto pierde sentido.

CC: **Claro, porque, generalmente, los catálogos de las exposiciones no catalogan nada, dan una serie de informaciones marginales acerca de la exposición, pero se me ocurre que los catálogos deberían parecerse más a los prospectos de maquinarias, donde las referencias al objeto en cuestión son más directas.**
GD: Creo que la obra es una mercadería como cualquier otra. La gente debería comprender la necesidad de incluir en su presupuesto la compra de alguna obra de arte, como lo hace con relación a los libros y a los discos.

[12] Germain Derbecq. Entrevista con Carlos Claiman. "Fragmento de una conversación mantenida entre Germaine Derbecq y Carlos Claiman el 20 de abril". Recogido en *Germaine Derbecq: múltiples*, Buenos Aires, Arte Nuevo Galería de Arte, 12 al 26 de mayo de 1970.

CC: **Claro, pero todavía llevará un tiempo antes que la gente acepte que una obra de arte puede ser barata y no necesariamente un objeto único.**
GD: Hay que insistir en la idea de que aun en la Edad Media y en todas las épocas se hallan ejemplos de obras múltiples.
Pero todos somos víctimas de esos prejuicios.
Yo misma solía hacer cientos de bocetos previos, antes de darle forma definitiva a una obra. En cambio, ahora, me siento libre. Y sentirse liberado lo es todo en la vida. Un buen día –estábamos en Francia con Pablo, durante la ocupación– me dije: voy a tratar de ser tan libre como un niño; voy a hacer cosas simples, geométricas, y por allí comenzó mi proceso hasta hoy.

CC: **Creo que en sus últimas series se aprecia un gran avance en lo que se refiere al concepto de múltiple. Conceptualmente, estas últimas son mucho más rigurosas. Porque, desde su punto de vista, son aún menos pictóricas y porque la idea de multiplicación no radica exclusivamente en la posibilidad de repetir la misma unidad, sino que esa unidad ofrezca posibilidades combinatorias que permitan, a su vez, crear una nueva estructura cuyas modalidades de crecimiento estén determinadas por el módulo.**
GD: Lo que pasa es que estudiar todas las posibilidades combinatorias supone una gran pérdida de tiempo y, además, yo no soy matemática. Hice el bachillerato de ciencias matemáticas porque mi padre no quería que yo aprendiera latín, pero olvidé todo. Con procedimientos matemáticos se podría hacer rápidamente, pero repito que no soy matemática. Las posibilidades de mutación son muchas, pero eso tampoco se puede lograr en cuadros de 5.000 pesos. Yo tampoco he encarado aun todas las posibilidades del color. Simplemente, yo me sorprendo con lo que sucede, es como una revelación. Además, siempre somos un poco prestidigitadores. A veces, hago un dibujo con desarrollo previo y, sin embargo, el resultado es sorprendente. Eso es lindísimo. Pero para ello hay que estar libre de los clientes, de la gloria, del éxito, de todo.

CC: **Me interesa saber cómo realiza Ud. sus pinturas múltiples. Porque considero que uno de los factores fundamentales para que el múltiple sea considerado como tal, radica en la posibilidad de producirlo en series mediante técnicas afines, como el uso de plantillas, de matrices, de troqueles, sistemas de impresión, etc.**
GD: Por el momento, debo hacer yo misma los prototipos, pero si se vendieran series, ya me las ingeniaría para montar un pequeño taller de producción, con la colaboración de dos o tres ayudantes. En consecuencia, el precio de cada múltiple estaría determinado también por el costo de producción. En cuanto a la terminación, no soy demasiado fanática con respecto al oficio.

CC: **Claro, pero aun las pequeñas irregularidades que pueden quedar en la superficie como consecuencia de las operaciones que fueron necesarias para producir la**

obra son cualidades expresivas del proceso. Ahora, una pregunta, Germaine: si un visitante de su exposición le dijera: "A mí me gusta la estructura del múltiple N° 30, pero quisiera que cambiara el color de base por este otro". Ud., ¿qué haría?
GD: Si yo veo que funciona con la estructura, hago el cambio. Por otra parte, ya lo he hecho, no sólo con respecto al color sino también al tamaño.

CC: **Creo que ese es un paso más en el camino de alejamiento de las pautas tradicionales hasta ahora aceptadas como inamovibles.**

Grupo Fotográfico Experimental.
Manifiesto. La fotografía es arte[13]

En una era industrial como la nuestra, la diferencia entre el arte y lo que no lo es, entre la artesanía manual y la tecnología mecánica ya no es absoluta. La pintura, la fotografía, la cinematografía y los efectos de luces ya no pueden ser celosamente separados unos de los otros.

L. Moholy-Nagy (1929)

En 1970, estamos obligados a actualizar estas palabras, que en su momento revolucionaron la concepción fotográfica en el mundo, y que lamentablemente en nuestro país no fueron oídas. Es así que la fotografía aquí, no solo sigue estancada con respecto a las demás artes, sino que lo está también con respecto a sí misma.

Los responsables no hicieron nada para que la fotografía fuera reconocida como arte por las instituciones oficiales. Las escuelas, institutos, centros y/o clubes pretenden cubrir la enseñanza faltante, no reúnen las mínimas condiciones necesarias para ese fin, unos por falta de capacidad y otros por su finalidad puramente lucrativa.

Por estas causas es que la fotografía no puede ingresar a los salones tradicionales de arte, quedando relegada a los concursos "domingueros" de fotoclubes.

El grupo Fotográfico Experimental se propone a través de su integración:

1) Realizar –en fotografía- por primera vez en el país, el trabajo en grupo, facilitando con esta nueva forma, una amplia experimentación de los medios que permita el origen de otros estilos y tendencias fotográficas.

2) Intentar con esta forma de trabajo la participación del espectador tratando de que la fotografía deje de ser un objeto recordatorio para ser un sujeto artístico.

3) Provocar el nacimiento de nuevas expresiones que pongan a la fotografía al nivel de las experimentaciones en las demás artes.

Con esto nos proponemos mostrar un nuevo camino que nos permita asegurar que aquí también: LA FOTOGRAFÍA ES ARTE.

[13] Grupo Fotográfico Experimental [L. C. Guala, José Luis Méndez, Guillermo Pérez Curto]. *La fotografía es arte*. Buenos Aires, Galería Lirolay, 15 al 31 de diciembre de 1969.

Movimiento de Grupos Fotográficos.
Declaración de principios[14]

Ante el carácter de las actividades fotográficas que en [el] presente se desarrollan en la Argentina, que limitan la creación artística a un campo competitivo, entendemos como inmediata la creación de un movimiento destinado a formalizar actitudes artísticas.

Es por ello que la necesidad de expresión de distintos grupos de artistas, en forma individual o colectiva, llevan a la formación y apertura del MOVIMIENTO DE GRUPOS FOTOGRÁFICOS, cuyos objetivos son los que a continuación se detallan:

1) Exigir y promover la integración de la fotografía dentro del programa de las diversas actividades artísticas, con participación de la misma en las exposiciones nacionales, provinciales y municipales, salones, programas culturales, etc.
2) Asumir una actitud experimental dentro del arte fotográfico como único medio de búsqueda permanente.
3) Provocar una actitud de participación del público ante la obra fotográfica creando nuevos medios de relaciones entre el espectador y la obra.
4) Constituir una tendencia que agrupe a todos aquellos con criterios y metas coincidentes a las declaradas anteriormente, dejando por consiguiente libre el ingreso a todos aquellos que manifiesten querer integrarla.
5) Crear a partir de la fecha y con los grupos participantes en la redacción de estos objetivos el MOVIMIENTO DE GRUPOS FOTOGRÁFICOS, independiente de todas las instituciones fotográficas nacionales e internacionales.

Buenos Aires, febrero 1970

Grupo Beta
Gustavo Hugo Gez, Andrés Giménez, César R. Monsalve
Crear una imagen visual, una nueva visión de la realidad que tenga unidad sensorial, emocional y racional en coherencia con el mundo que nos rodea.

Grupo Centro de Experimentación Visual
Jorge Pereira, Ramón Pereira, Roberto Rollie, Juan Carlos Romero
La fotografía experimental ocupa un lugar importante dentro del marco de los problemas visuales, desarrollándose como un área particular, abierta, con problemática y técnicas propias, que presenta una tendencia dominante.

Grupo Experimental Buenos Aires
Leonor Greve, Juan Eduardo Leonetti, Carmen Marini, Juan Carlos Martínez

[14] Movimiento de Grupos Fotográficos. "Declaración de principios". En: *Fotografía Nueva Imagen: Movimiento de Grupos Fotográficos*, Buenos Aires, Galería Lirolay, 18 al 30 de agosto de 1970.

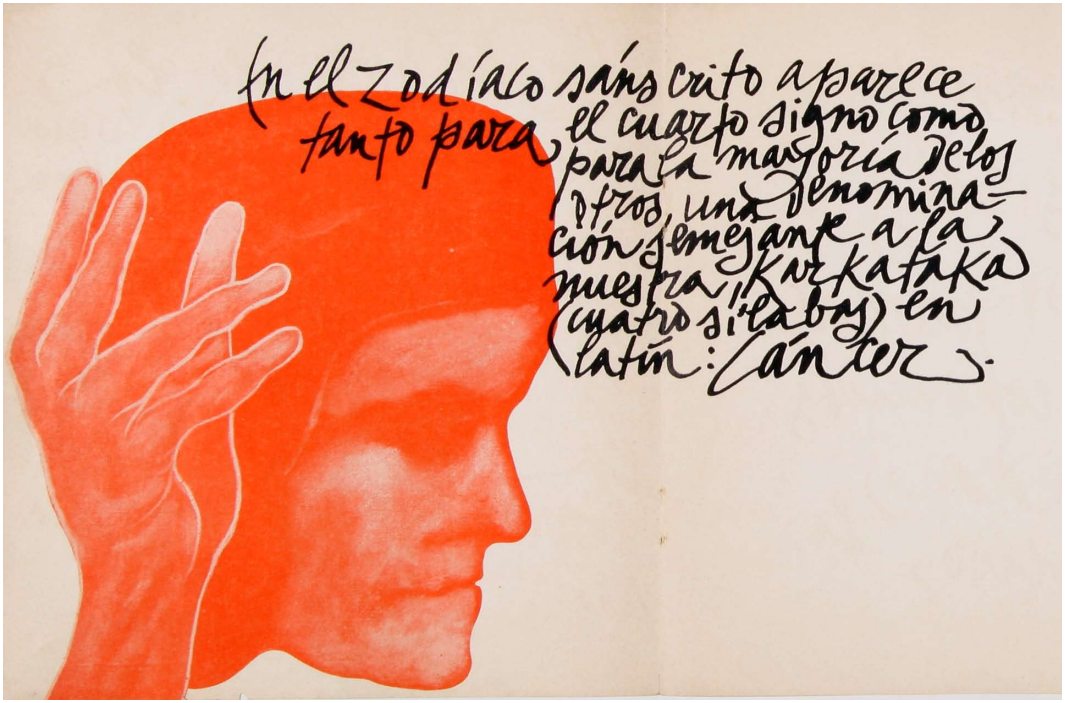
Intentar la rebeldía de las formas para superar su apariencia cotidiana, eliminando el elemento narrativo convencional para su comprensión, logrando así una visión desprejuiciada y revitalizada de la realidad.

Grupo Fotográfico Experimental
José Luis Méndez, Guillermo Pérez Curto
La experimentación total, no sólo la referida a los métodos técnicos fotográficos, sino también la que hace a la relación sujeto-artista, es el único camino para ser fotógrafo. De otro modo, las perspectivas de las formas contemporáneas del arte se pierden.

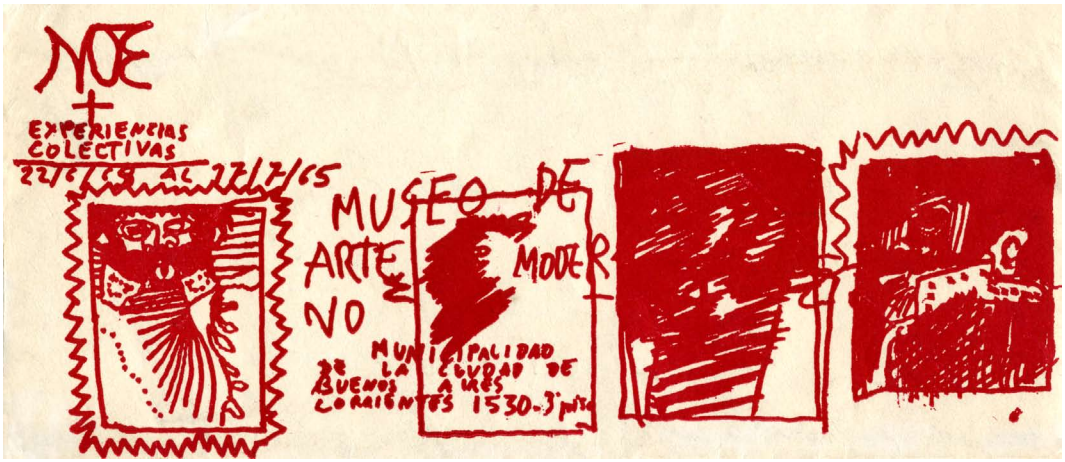
Grupo Imago
Pablo Blache, Andrés Díaz Mendoza, Yolanda González, César Sondereguer
Con medios fotográficos pretendemos la transmutación hacia una realidad.

Grupo Imagen
Héctor Perazzo, Horacio Schevelof
Utilizando medios fundamentalmente fotográficos, aunque sin excluir otras técnicas complementarias, proponemos una concepción dinámica que concluya en el necesario diálogo artista-obra-espectador.

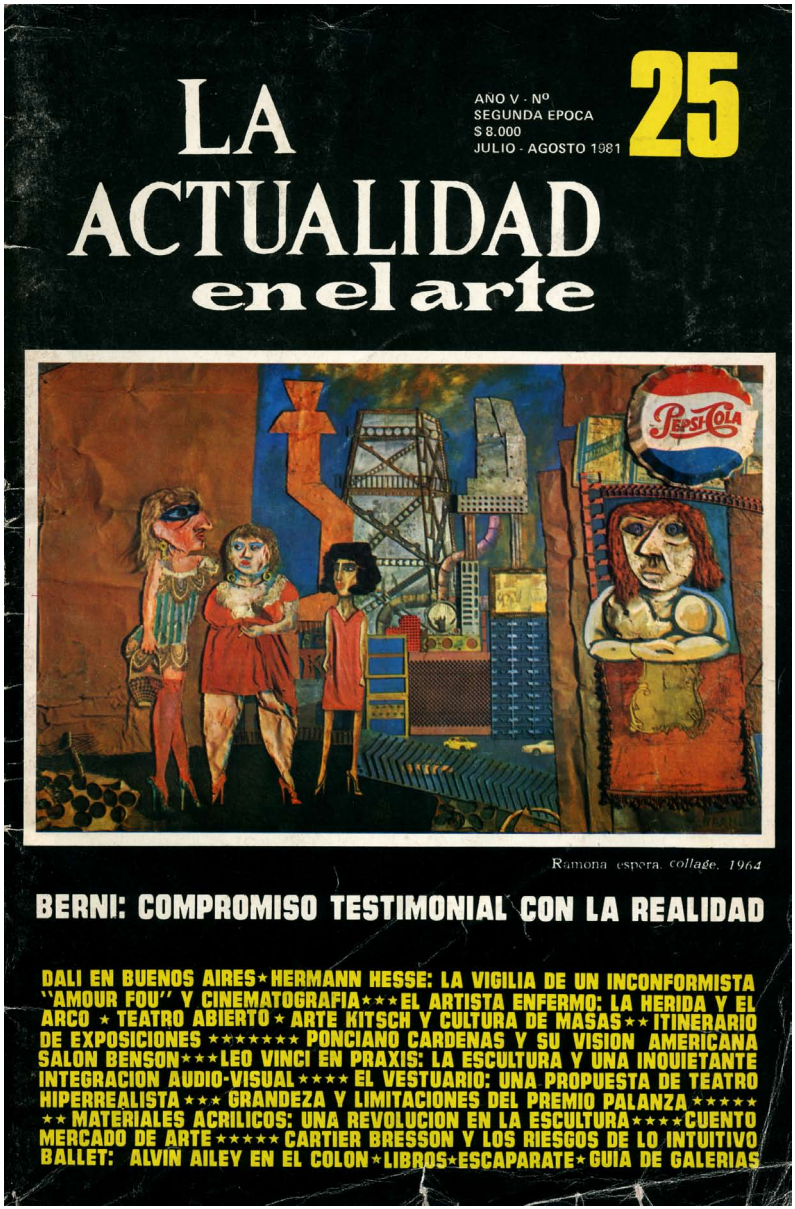
Grupo Uno
Esteban Marco, Martín Marco
Provocar el nacimiento de nuevas expresiones que pongan a la fotografía al nivel de las demás artes y procurar con esta forma de trabajo que la fotografía deje de ser un objeto reproductivo para convertirse en un sujeto artístico.



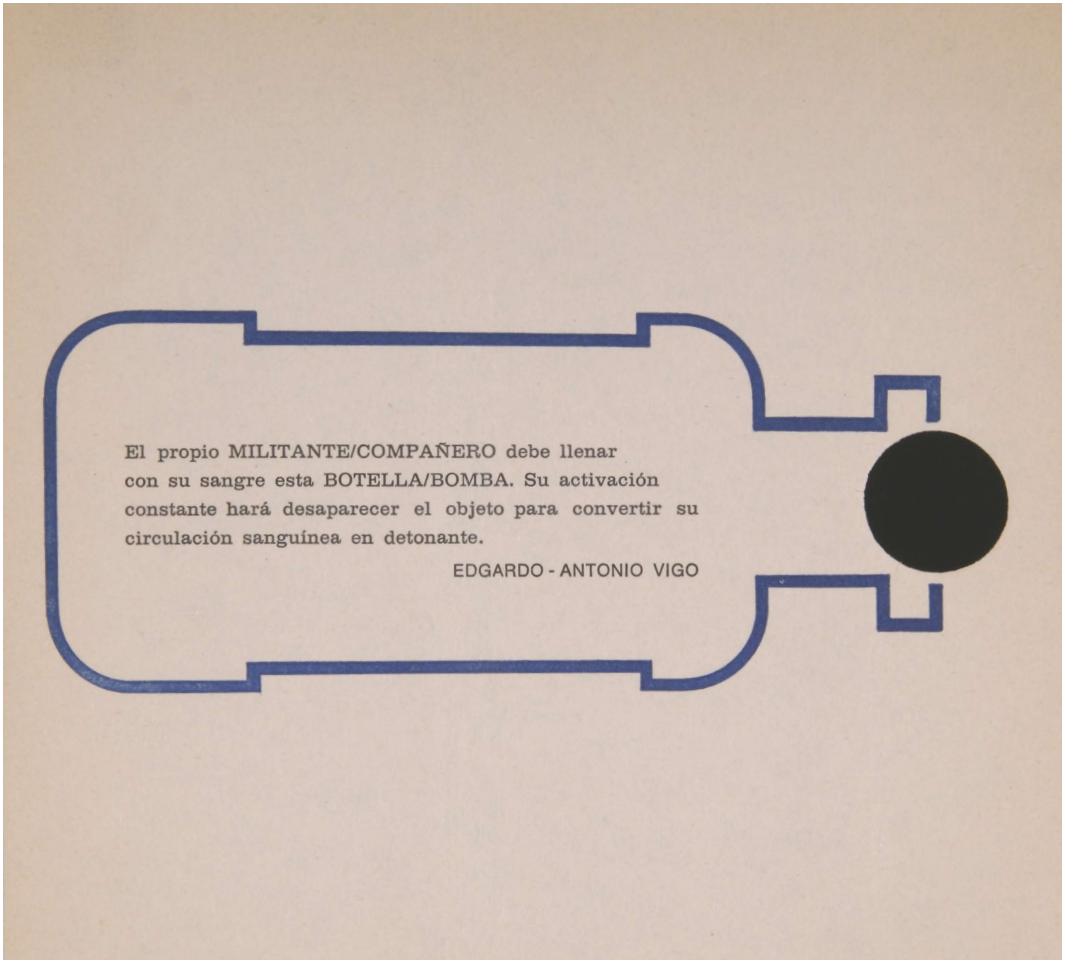
Ernesto Deira, Art gallery Intenational, 1969. Detalle de catálogo de exposición. Diseño gráfico: Pablo Obelar.



Noé + Experiencias colectivas, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1965.

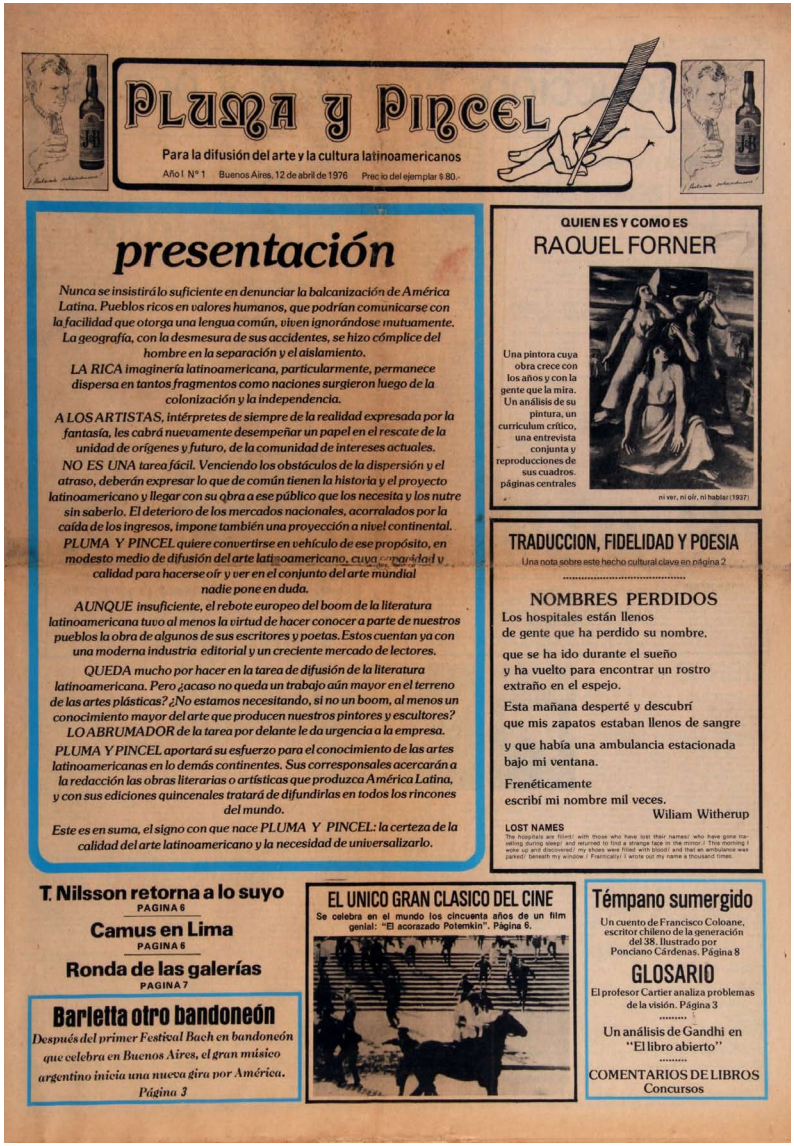


La Actualidad en el arte. a. 5, n. 25, segunda época, julio-agosto de 1981. Portada con obra de Antonio Berni, *Ramona espera,* collage, 1964.



Edgardo Antonio Vigo, sin título. En: *Investigación de la realidad nacional*, Arte Nuevo, 1973.

Edgardo Antonio Vigo, *Hexágono '71*, s/n. 1973. Portada.



PLUMA Y PINCEL

Para la difusión del arte y la cultura latinoamericanos

Año I N° 1 Buenos Aires, 12 de abril de 1976 Precio del ejemplar $ 80.-

presentación

Nunca se insistirá lo suficiente en denunciar la balcanización de América Latina. Pueblos ricos en valores humanos, que podrían comunicarse con la facilidad que otorga una lengua común, viven ignorándose mutuamente. La geografía, con la desmesura de sus accidentes, se hizo cómplice del hombre en la separación y el aislamiento.

LA RICA imaginería latinoamericana, particularmente, permanece dispersa en tantos fragmentos como naciones surgieron luego de la colonización y la independencia.

A LOS ARTISTAS, intérpretes de siempre de la realidad expresada por la fantasía, les cabrá nuevamente desempeñar un papel en el rescate de la unidad de orígenes y futuro, de la comunidad de intereses actuales.

NO ES UNA tarea fácil. Venciendo los obstáculos de la dispersión y el atraso, deberán expresar lo que de común tienen la historia y el proyecto latinoamericano y llegar con su obra a ese público que los necesita y los nutre sin saberlo. El deterioro de los mercados nacionales, acorralados por la caída de los ingresos, impone también una proyección a nivel continental.

PLUMA Y PINCEL quiere convertirse en vehículo de ese propósito, en modesto medio de difusión del arte latinoamericano, cuya originalidad y calidad para hacerse oír y ver en el conjunto del arte mundial nadie pone en duda.

AUNQUE insuficiente, el rebote europeo del boom de la literatura latinoamericana tuvo al menos la virtud de hacer conocer a parte de nuestros pueblos la obra de algunos de sus escritores y poetas. Estos cuentan ya con una moderna industria editorial y un creciente mercado de lectores.

QUEDA mucho por hacer en la tarea de difusión de la literatura latinoamericana. Pero ¿acaso no queda un trabajo aún mayor en el terreno de las artes plásticas? ¿No estamos necesitando, si no un boom, al menos un conocimiento mayor del arte que producen nuestros pintores y escultores?

LO ABRUMADOR de la tarea por delante le da urgencia a la empresa.

PLUMA Y PINCEL aportará su esfuerzo para el conocimiento de las artes latinoamericanas en lo demás continentes. Sus corresponsales acercarán a la redacción las obras literarias o artísticas que produzca América Latina, y con sus ediciones quincenales tratará de difundirlas en todos los rincones del mundo.

Este es en suma, el signo con que nace PLUMA Y PINCEL: la certeza de la calidad del arte latinoamericano y la necesidad de universalizarlo.

QUIEN ES Y COMO ES

RAQUEL FORNER

Una pintora cuya obra crece con los años y con la gente que la mira. Un análisis de su pintura, un curriculum crítico, una entrevista conjunta y reproducciones de sus cuadros. páginas centrales

ni ver, ni oír, ni hablar (1937)

TRADUCCION, FIDELIDAD Y POESIA

Una nota sobre este hecho cultural clave en página 2

NOMBRES PERDIDOS

Los hospitales están llenos
de gente que ha perdido su nombre,

que se ha ido durante el sueño
y ha vuelto para encontrar un rostro
extraño en el espejo.

Esta mañana desperté y descubrí
que mis zapatos estaban llenos de sangre

y que había una ambulancia estacionada
bajo mi ventana.

Frenéticamente
escribí mi nombre mil veces.

Wiliam Witherup

LOST NAMES

The hospitals are filled/ with those who have lost their names/ who have gone traveling during sleep/ and returned to find a strange face in the mirror./ This morning I woke up and discovered/ my shoes were filled with blood/ and that an ambulance was parked/ beneath my window./ Frantically/ I wrote out my name a thousand times.

T. Nilsson retorna a lo suyo

PAGINA 6

Camus en Lima

PAGINA 6

Ronda de las galerías

PAGINA 7

Barletta otro bandoneón

Después del primer Festival Bach en bandoneón que celebra en Buenos Aires, el gran músico argentino inicia una nueva gira por América.

Página 3

EL UNICO GRAN CLASICO DEL CINE

Se celebra en el mundo los cincuenta años de un film genial: "El acorazado Potemkin". Página 6.

Témpano sumergido

Un cuento de Francisco Coloane, escritor chileno de la generación del 38. Ilustrado por Ponciano Cárdenas. Página 8

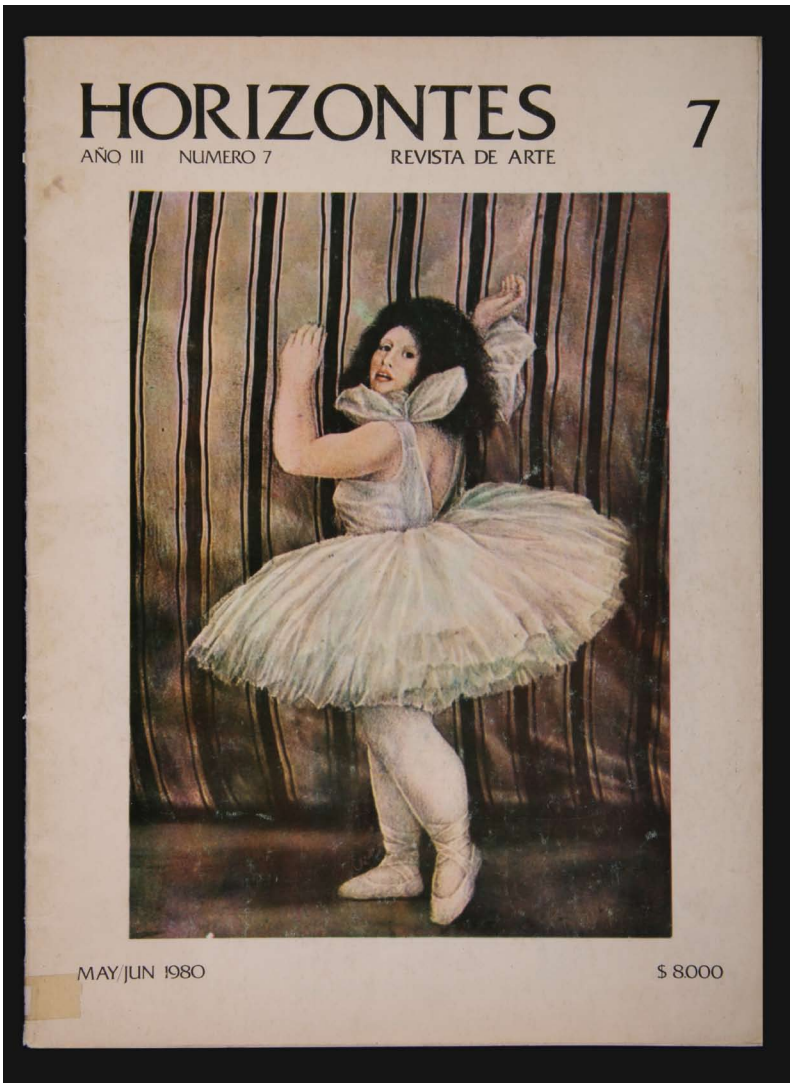
GLOSARIO

El profesor Cartier analiza problemas de la visión. Página 3

Un análisis de Gandhi en "El libro abierto"

COMENTARIOS DE LIBROS
Concursos

Pluma y pincel, a. 1, n. 1, abril de 1976. Portada.



Horizontes, a. 3, n. 7, mayo-junio de 1980. Portada con obra de Jorge Álvaro.

Juan Pablo Renzi expone pintur as del 5 al 23 de octubre de 1976 en Galería Balmaceda/Callao 784/Buenos Aires/Argentina

Juan Pablo Renzi

Nació en Casilda (Prov. de Santa Fe) en 1940. Cursó estudios de dibujo y pintura con Gustavo Cochet y Juan Grela. Expone desde 1963 y durante años dió charlas y participó en mesas redondas sobre temas relacionados con la pintura. También escribió textos teóricos y presentaciones de catálogos de otros pintores. Es diseñador gráfico (fue miembro de la comisión fundadora de la Asociación Argentina de Diseñadores de Comunicación Visual); ha realizado audiovisuales y otros espectáculos.

EXPOSICIONES: En Argentina: Entre 1963 y 1967 expuso en Rosario (Galerías Carrillo; Planeta Hall, La Raja y Museo J. B. Castagnino), Santa Fe (Galería El Galpón y Museo Rosa Galisteo de Rodríguez), Paraná, Córdoba (1º Festival de Formas contemporáneas), Tucumán y Buenos Aires – Premio de honor "Ver y estimar" 1967, Museo de Arte Moderno, Bs. As./"Pintura actual Rosario" 1967, Museo Municipal de Rosario y Museo Provincial de Santa Fe / "Rosario 67", Museo de Arte Moderno, Bs. As. 1967 / "Estructuras primarias II", Sociedad Hebraica, Bs. As. 1967/ "El Arte por el Aire", organizado por el Museo de Arte Moderno en el Hotel Provincial de Mar del Plata 1967 / Premio "Ver y estimar", Museo de Arte Moderno, Bs. As. 1968 / "Arte de sistemas" Museo de Arte Moderno, Bs. As., 1971.

EN EL EXTRANJERO: "Rosario 67", Museo de Arte Moderno, Montevideo 1967/ "From Figuration to systems art", Camden Art Centre, Londres 1971 / "3a. Bienal de arte Coltejer" Medellín, Colombia, 1972 / "Arte de sistemas", International Culturel Centrum, Amberes, Bélgica, 1974 (igual participó en la mesa redonda "Art and Culture in the Third World".)

PREMIOS: Mención honorífica en el "Salón de Arte Moderno de Amigos del Arte", Museo Castagnino, Rosario, 1965.

Primer Premio Adquisición en el "Primer Salón de la Pintura Joven del Litoral", Museo Castagnino, Rosario, 1966.

Faja de honor "Ver y estimar", Museo de Arte Moderno, Bs.As, 1968. BIBLIOGRAFIA: En Argentina:

REVISTAS: Confirmado, Análisis, Primera Plana, Panorama, Gente, Cine y Medios, Artiempo, etc.

DIARIOS: La Capital (Rosario), La Prensa, La Nación (Bs.As.) La Gaceta (Tucumán), El Litoral (Sta. Fe), La Opinión (Bs.As.).

LIBROS: "Cronología del Arte en Rosario" de Isidoro Slullitel, Ed. Sileca, Rosario, 1968. "El Arte en la Argentina", de Jorge Romero Brest, Ed. Paidós, Bs.As.1969. "Panorama de la pintura Argentina Contemporánea" de Aldo Pellegrini, Ed. Paidós, 1966.
"Monografía: Hacia una aproximación estructural al arte de sistemas" presentada en la "III Bienal Coltejer" en Medellín, Colombia, por el crítico Jorge Glusberg.
"La Crisis de las Vanguardias" de Fermín Fevre, Centro Editor de América Latina, 1975.

En el extranjero:

REVISTAS: "Art and artist", "Goya", "D'Ars" "The Dublin review"

DIARIOS: "The express", y "Time" de Londres. Corriere della Sera" de Milán.

LIBROS: "Del arte objetual al arte de concepto" de Simón Marchán, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1972. "Six years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972" de Lucy R. Lippard, Praeger Publishers, New York, 1973.

En una carta del 15 de noviembre de 1971, el Sr. Oscar Mejía E., Coordinador General de la "III Bienal Coltejer" de Medellín, lo invita con los siguientes términos:"...tenemos gran interés en que usted participe, dada la calidad de su obra y el prestigio internacional de que goza.

Algunos tex tos y testimo nios

Después de iniciarme como pintor en 1963, continué trabajando de manera experimental desde 1966 hasta fines del 68. En esta fecha dejé practicamente de pintar y dediqué mi atención exclusivamente al diseño gráfico. Ahora, lentamente, y desde el '72, he retomado la pintura en su sentido más ortodoxo. Con pretensiones más modestas y a partir del concepto, nuevo para mí, de que la pintura no tiene los alcances totalizadores que yo le adjudicara en mi período anterior, y descubriendo que en relación a su oficio y lenguaje (a los que me siento estrechamente ligado) existen profundidades que es posible todavía sondear, he realizado esta serie de cuadros. Trabajos en los que juego con la realidad visible y las técnicas de representación, y en los que rescato valiosas afectividades, largamente relegadas. Esto es lo de ahora. De mi etapa anterior, a continuación siguen unos textos que han quedado como testimonio.

JUAN PABLO RENZI / 1976

Juan Pablo Renzi es, probablemente, el más interesante de los tres ganadores del premio.....

Las plantas verdes y las baldosas rojas en los paisajes de Pablo Renzi -elementos de una ambientación natural- representan la relación del color y del espacio real, y del espacio como es concebido en la pintura. El color -aún cuando no se usó la pintura- es el más importante componente en el trabajo de Renzi. El contraste entre las plantas verdes y las baldosas rojas, separadas por una distancia real, se opone a nuestra disposición mental de no aceptar el espacio real como una unidad pictórica. Sin embargo el color -en este caso- no es el producto de la paleta del artista, sino una combinación, en parte accidental, en parte voluntaria, de la acción recíproca de objetos comunes y cotidianos como paredes, baldosas, sillas.

Hay una atmósfera romántica y una nostalgia surrealista en los paisajes de Renzi, o mejor dicho "relieves topográficos", construídos con endeblíes, perecederos objetos reales. Al mismo tiempo podemos encontrar en su composición una original interpretación de espacio "activo", parte del espacio real al que divide en diferentes planos y condiciona la imaginación del espectador a aceptar las nuevas formas de la visión pictórica. Así Renzi crea en sus paisajes un nuevo espacio estético que coexiste con el espacio real de nuestro entorno común.

(Jorge Glusberg. Argentina. Young Artist Plaform". Art and Artist. Londres. Mayo de 1970. Comentario sobre el premio Ver y Estimar de 1968).

T. Smith ha acudido a tetraedros, octaedros y cánones formales de la cristalografía. Otro grupo como C. André, D. Judd, Sol Le Witt, Steiner, G. Palacio o Renzi, se interesan por formas unitarias repetidas por sistemas modulares.

(Simón Marchand "Del Arte Objetual al Arte de Concepto.1968-1972". Alberto Corazón Ed.-Madrid 1972.)

Renzi (finalista del último "Ver y Estimar) y Bortolotti parecen formar ahora el dúo teórico del clan: al menos son, sin duda, sus voceros más locuaces.

(Alberto Cousté"Plástica: La libertad llega a Rosario"

Primera Plana nº 289 - Julio 1968.)

Un sólo aspecto me ha parecido significativo en esta Bienal -que no obstante sus muchos defectos es el único intento serio de dar una posibilidad de expansión al sub-desarrollo del arte latinoamericano, sin recurrir a los medios de distribución y de información europeos- el de la presencia de un nutrido grupo de artistas conceptuales, de proveniencia prevalentemente argentina, coordinado por Jorge Glusberg. Y bien, surge de estos artistas (entre los cuales hay algunos nombres ya notables como Clorindo Testa, Benedit, Renzi, Guinzburg, Romero, etc.) la demostración de que a través del aporte de técnicas y procedimientos varios que van de la yx académica poesía concreta a la más actual experiencia de poesía visual, hasta la investigación ecológica y a la documentación estadística es posible lograr casi un documento de denuncia política.

(Gillo Dorfles. Corriere della Sera. Milán 7 de Mayo de 1972. Artículo publicado a propósito de la "III Bienal de Medellín".

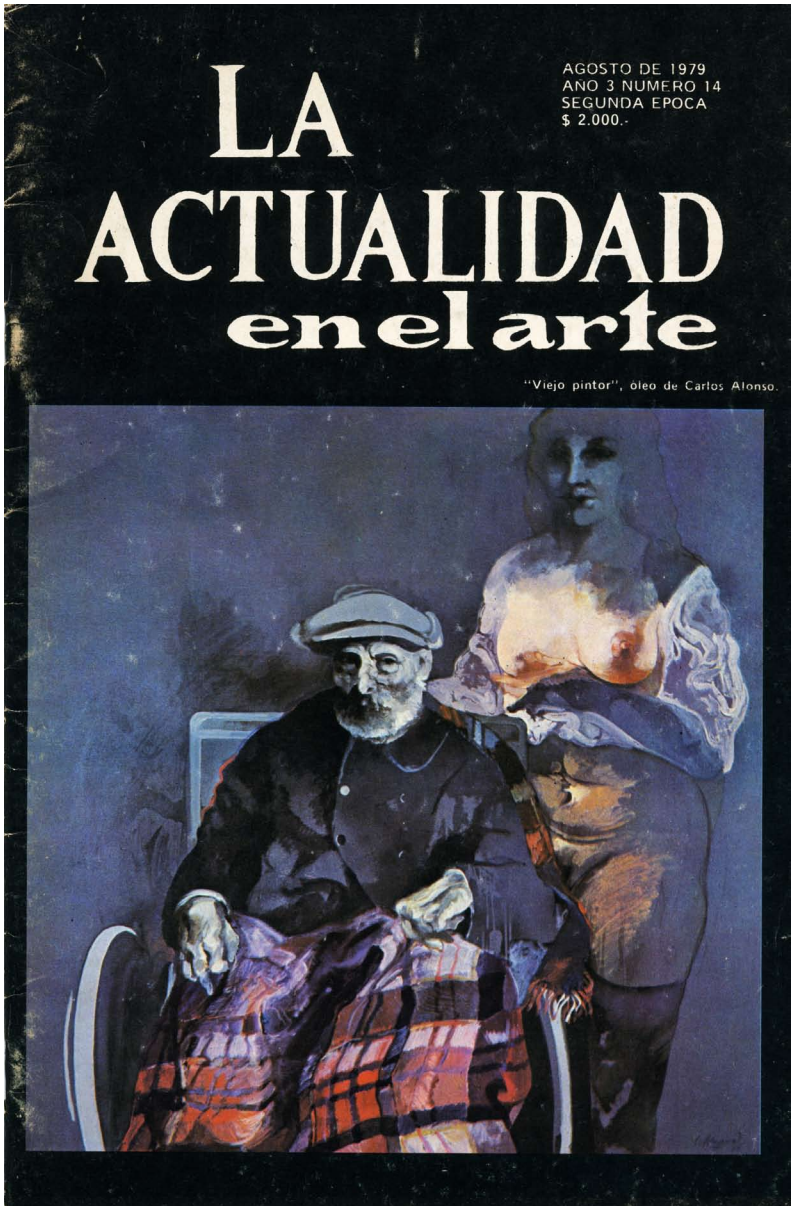
En la Argentina asoman a su vez nuevas formas de un arte de protesta en el curso de 1968. Artistas de Buenos Aires y de Rosario se unen para realizar algunas experiencias comunes. En Rosario una veintena de artistas jóvenes produjeron varios manifiestos sobre el tema, dentro de un "Grupo de arte experimental". Estos artistas tienen una actividad colectiva tendiente a unir la vanguardia estética con la vanguardia ideológica, identificándolas a ambas. Juan Pablo Renzi es una de sus figuras más destacadas. Remoen con las formas tradicionales, a las que consideran "incapaces de comunicar las complejidades y especificidades de nuestra realidad" buscando los medios "inéditos, sin duda de transmitir esa realidad", como lo afirman en uno de sus manifiestos.

(Fermín Fevre. "La Crisis de las vanguardias". Pueblos, Hombres y Formas en el Arte No 3. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires 1975)

La experiencias de Buenos Aires y Rosario no fueron ni pudieron ser constructivas, ya que no propoían nuevas soluciones al problema de qué se puede crear; pero al señalar situaciones cargadas de sentido social o político sirvieron como detonante para desarticular el movimiento artístico que con generalizaciòn se venía imponiendo en el país, y transformando a Buenos Aires sobre todo en gran capital del arte. No porque los demás reconocieran explícitamente el valor de las experiencias, sino porque al sentir el latigazo que ellas produjeron les fue difícil conservar la confianza para seguir haciendo arte para burgueses, conformista y cada vez más pobre como lenguaje.

(Jorge Romero Brest."El Arte en la Argentina" Paidós, Buenos Aires 1969).

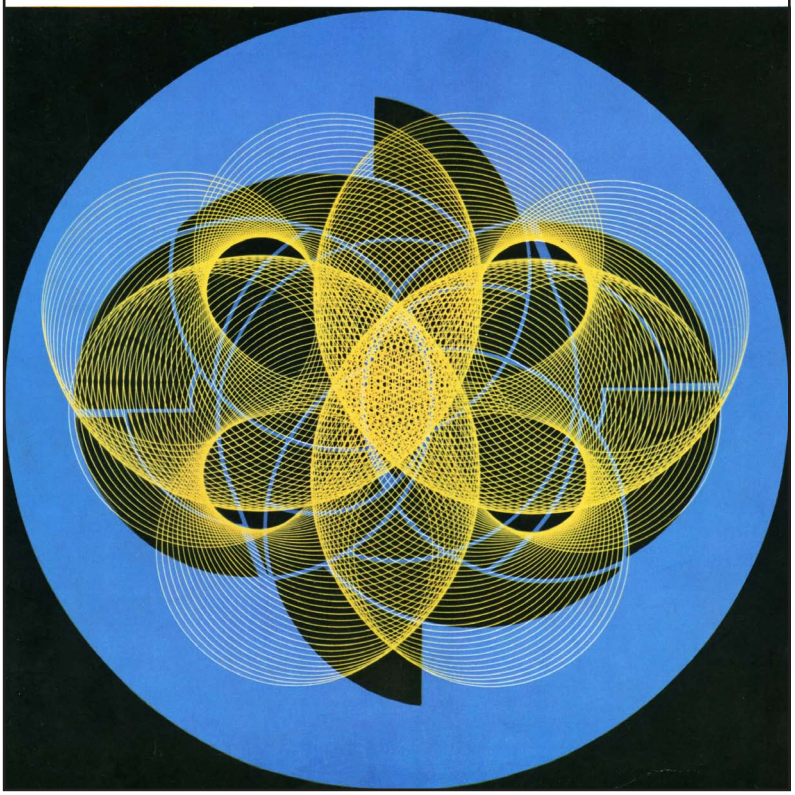
Juan Pablo Renzi, Galería Balmaceda, Buenos Aires, 1976. Catálogo de exposición.



La Actualidad en el arte, a. 3, n. 14, segunda época, agosto de 1979. Portada con obra de Carlos Alonso, *Viejo pintor*.

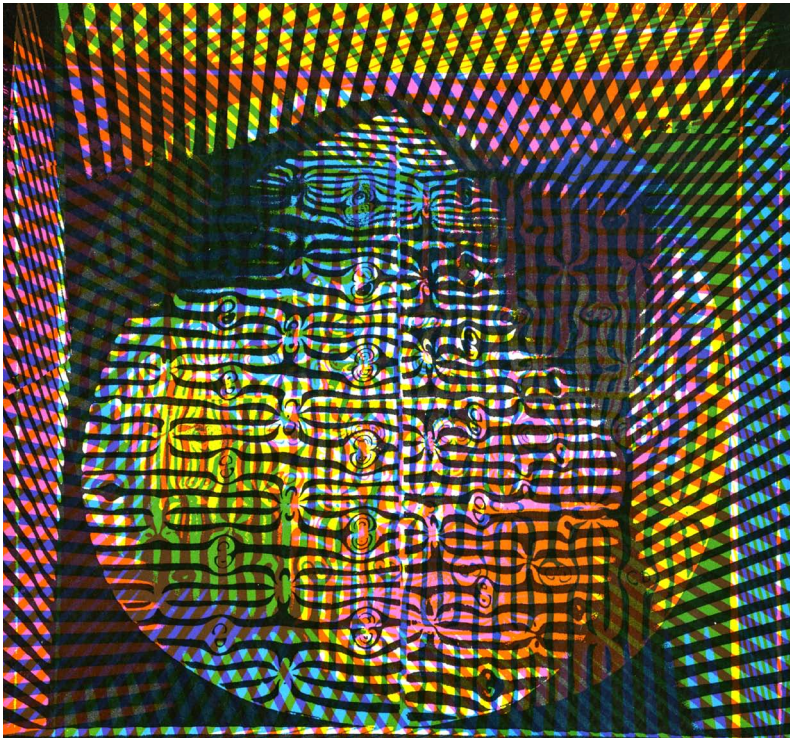
Los primeros 15 años de arte madi, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1961. Catálogo de exposición.

Mac Entyre

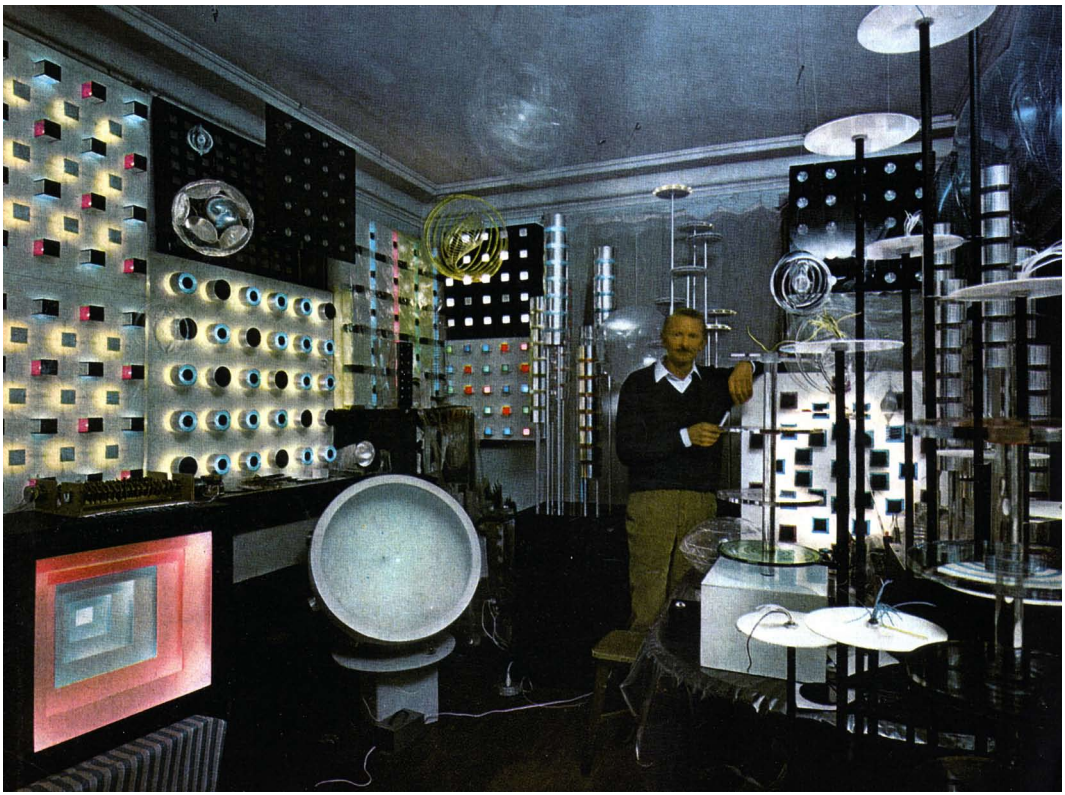


Eduardo Mac Entyre. Catálogo de exposición.

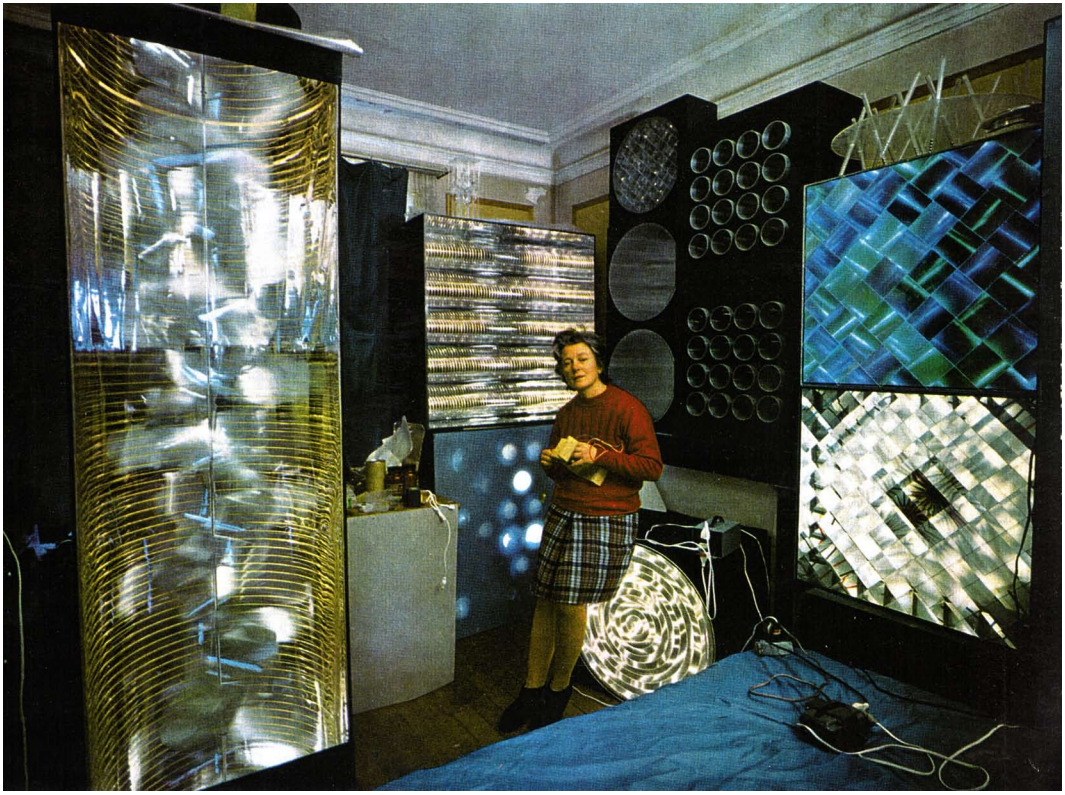
Sistemas, El Galpón Galería de Arte, Santa Fe, 1970. Detalle del catálogo.



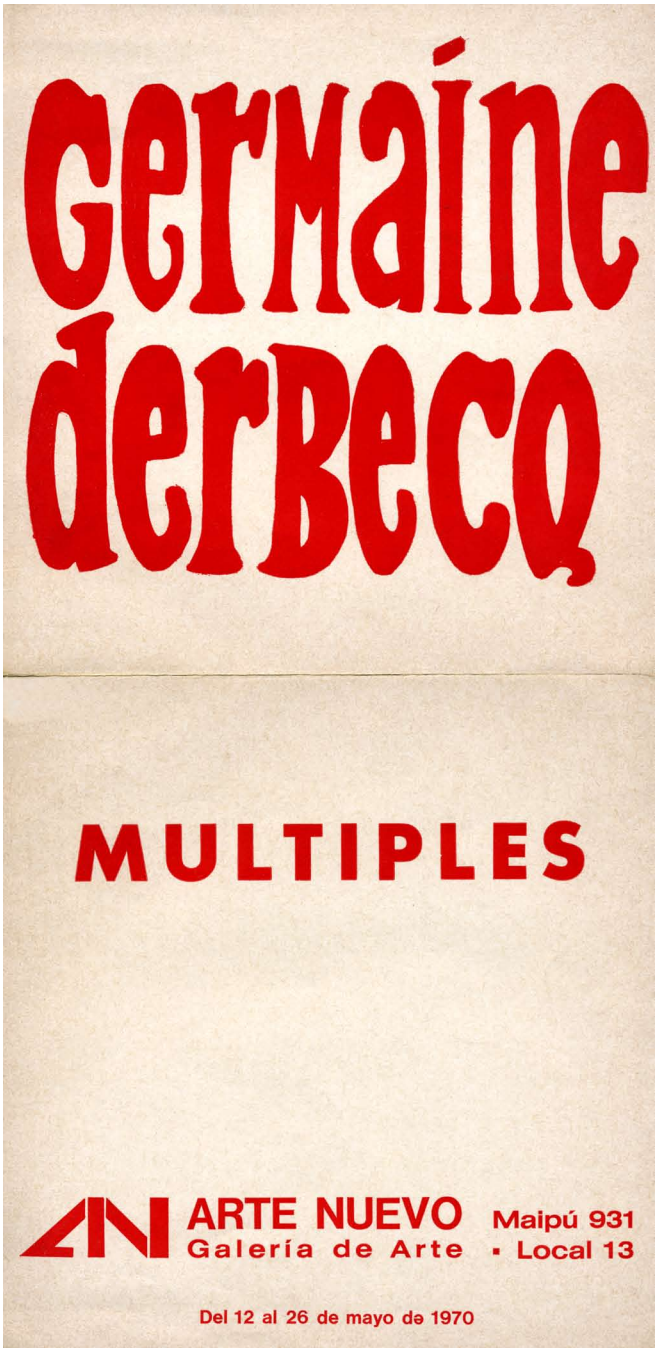
XXXIII Bienale di Venezia, 1966. Julio Le Parc- Argentina. Portada de catálogo.



Gregorio Vardanega en su taller. Publicado en *Domus*, Roma, n. 452, julio de 1967, p. 16.



Martha Boto en su taller. Publicado en *Domus,* Roma, n. 452, julio de 1967, p. 17.



Germaine Derbecq, *Múltiples*. Buenos Aires, Arte Nuevo galería de arte, 1970.

TAPICES

TRES ARTISTAS ARGENTINOS

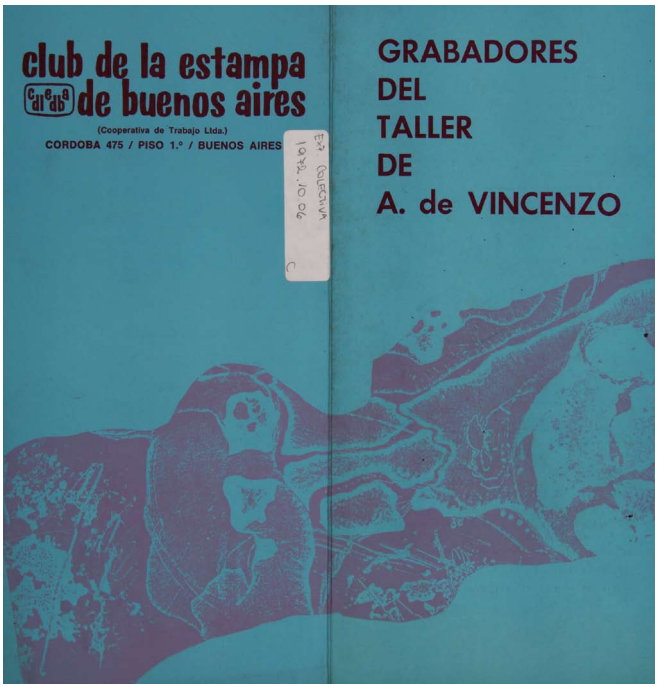
BRIZZI POLESELLO TESTA

TALLER EL SOL

REALIZACION TECNICA

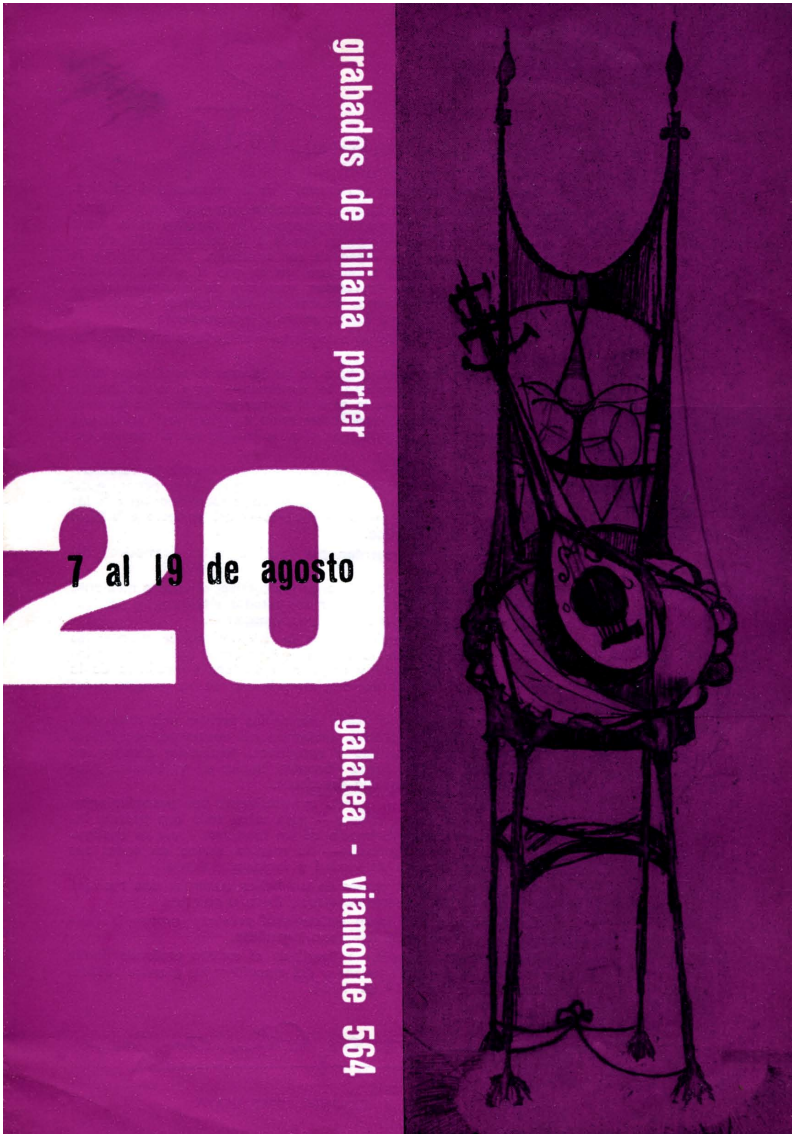
GALERIA EL SOL

Tapices - Tres artistas argentinos Brizzi-Polesello-Testa. Buenos Aires, Galería El Sol, 1969. Catálogo de exposición.

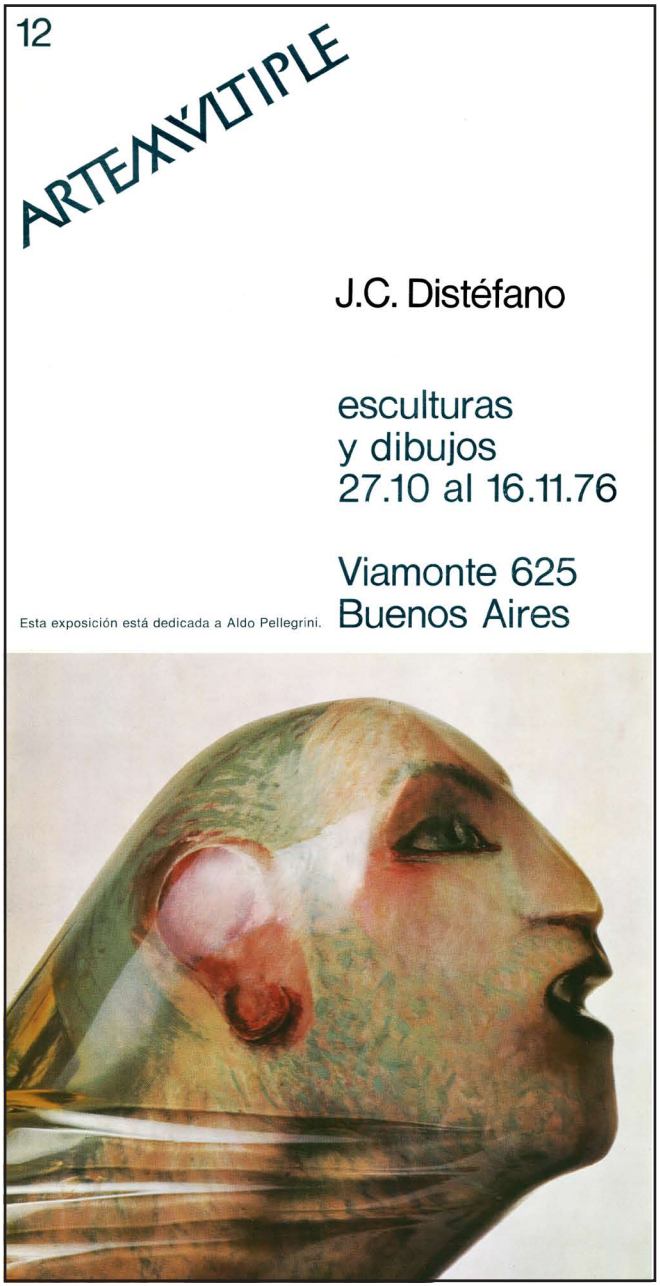


Alfredo de Vincenzo en Club de la Estampa. Buenos Aires, Club de la Estampa, 1972.

Luis Seoane, Buenos Aires, Club de la Estampa, 1966. Catálogo de exposición.



Grabados de Liliana Porter. Buenos Aires, Galatea, 1961. Catálogo de exposición.

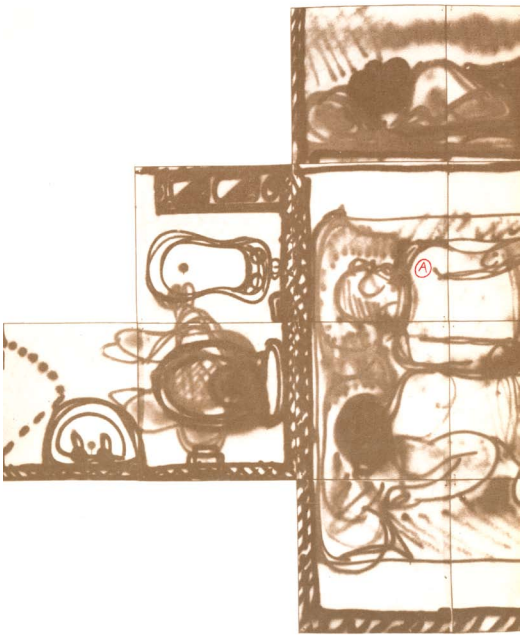


Juan Carlos Distéfano. Esculturas y dibujos. En Artemúltiple, 1976. Catálogo de exposición.

Líbero Badii, Galería Atica, 1975. Tarjeta de invitación a exposición.

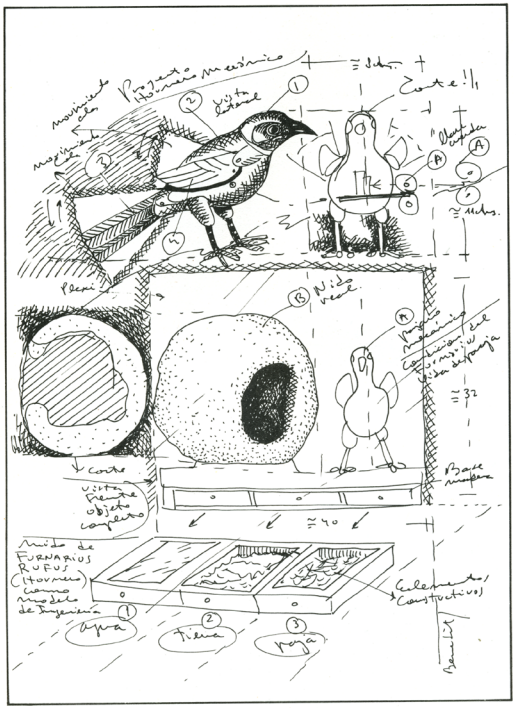
Crisis, n. 15, julio de 1974. Portada.

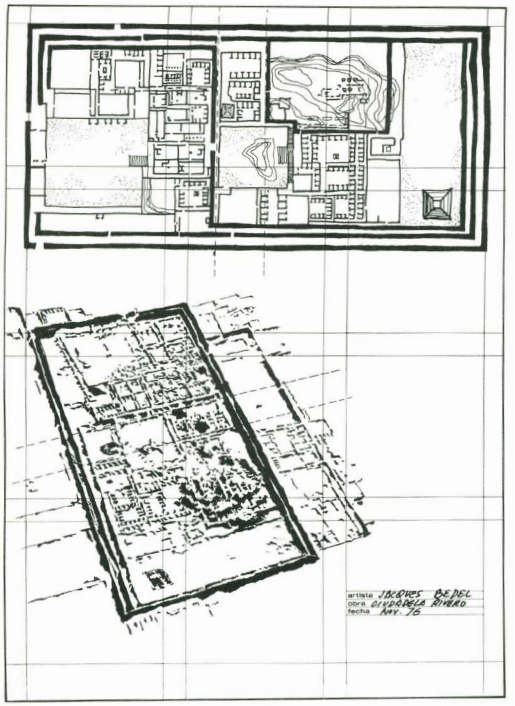
Enio Iommi, *Catálogo-Crisis*, Galería Carmen Waugh, 1976.

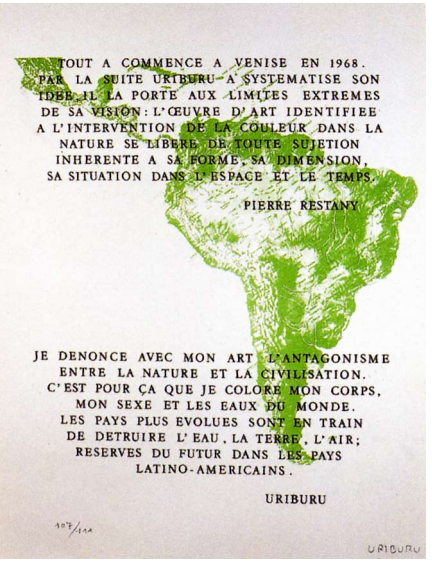


Clorindo Testa, vista de la exposición *Habitar, trabajar, circular, recrearse,* en la Galería Carmen Waugh, Buenos Aires, 1974. Fototeca Fundación Espigas.

Obras de Clorindo Testa en *Hacia una arquitectura topográfica,* de Glusberg/Testa, Lima, Espacio Editora, 1977.







Obras de Luis Benedit, Jacques Bedel y Nicolás García Uriburu en *Hacia una arquitectura topográfica*, 1977.

Luis Benedit, sin título. CAYC, GT-746, 1977.

arte en cambio 76
hay vanguardia en latinoamérica?

respuestas de 23 artistas argentinos

carlos arnaiz	la caza
luis benedit	modelo hidráulico
oscar boni	imágenes
adolfo bronowski	proyecto para un arte interminable
horacio d'alessandro	fábrica de ideas
héctor puppo	(200 propuestas originales para artistas)
luis pazos	
gregorio dujovny	cactus sonoro
mirta dermisache	libro-vidrio; libro-espejo
armando durante	las esculturas muertas
mercedes estévez	mas allá del lenguaje de la pintura
jorge glusberg	cincuenta alternativas urbanas (tipología)
lea lublin	investigaciones sobre el arte?
jorge gonzález mir	relación con una realidad geológica
victor grippo	salvavidas energético
vicente marotta	salames for export
marta minujin	nido de hornero transitable con TV
luis pazos	sombras (ritual de la medianoche)
federico peralta ramos	arte trans-conceptual (mesa, serrucho y video)
alfredo portillos	homenaje al norte argentino
mirta tocci	de vos vino y a vos va!
nicolás uriburu	coloraciones
edgardo vigo	operación lunfardo
horacio zabala	embalajes

centro de arte y comunicación
cayc - inauguración: 4 de junio de 1976 - 20,00 horas
viamonte 452 - entrada libre

Hay Vanguardia en América Latina? CAYC, 1976.

AYER y HOY

Desde hace 50 años El Artista experimenta, perdiendo cada día dimensiones humanas y hoy es sólo un vendedor de cosas, de "Múltiples", en una sociedad que gasta y se gasta, en SHOW. Marchando así, no está lejano el día que estaremos reducidos a Robots, capaces sólo de comprar.

También afirmo que el desarrollo es frustración por ser saturación, explotación y en última instancia la guerra donde se gasta consumiéndose.

En el subdesarrollo racionalizado hoy, todavía podemos mirarnos adentro y allí encontrar las cosas, estos conceptos son de alerta a una sociedad dormida y sorda.

En mi última exposición que polémicamente denominé MINIRETROSPECTIVA (una cenicienta vestida de princesa), allí estuvieron el Gran Zocchi y el Gran Dabini y entre las muchas cosas que pasaron por sus grandes cabezas poéticas figuró la de que yo era un CLASICO: esa idea confirmó mi convicción antigua, como las piedras de mi pueblo, siempre acariciadas por manos sabias a la entrega de una imagen.

Esa idea de clasicidad ofrecía el canon de armonía, de medida, de ritmos; ese concepto era el Mediterráneo.

A esa palangana de agua siempre la concebí como un viejo Neptuno, a lo sumo como una vieja Neptuna, gorda, inmensa, capaz de parir el mundo grecorromano.

Viejos recuerdos afloran constantemente en mi mente cálida, cuando de muchacho mi padre me llevaba por su mano callosa de campesino culto a la antigua Minturno, allí se abrían mis ojos a la luz: ayer y hoy, siempre soñé con esos fantasmas blancos, calcinados por un sol implacable.

Ahora más que nunca esos fantasmas son míos, esos collages de piedras hechos de manos, pies, torsos y cabezas lastimados por el tiempo y la BARBARIE; me parecen VALIDISIMOS: es el hombre gastado de hoy.

No me queda otra alternativa que aspirar a dejar mi fantasma. Todo EL MUNDO de ayer tuvo una tremenda escala humana y esa medida explica la supervivencia y la vigencia.

El hombre que amó siempre estuvo cerca de ese contexto: mi arte es ante todo esencia, una actitud, una presencia, ayer formal "informal" y hoy también, pero aparecen nuevos fermentos, nuevos explosivos, un TONO humano.

La vena hermética que poseen las obras son los interrogantes y las prepotencias de un ARTISTA.

Las imágenes quieren dar un tono de alerta. LA SOCIEDAD ACTUAL LO NECESITA. PARA NO ENTREGARSE a cosas y más cosas, entonces pienso que habrá conquistado el libre ALBEDRIO y poseerá todo, poseerá su yo.

ALDO PAPARELLA.

Paparella Paparella Paparella Paparella Paparella

GALERIA VAN RIEL • Florida 656

DEL DIA 21 DE JUNIO **AL 8 DE JULIO DE 1971**

Aldo Paparella, *Ayer y hoy,* Buenos Aires, Galería Van Riel, 1971.

Gracia Cutuli.
[Presentación][15]

Los historiadores de principios de este siglo, frente a la decadencia del arte del tapiz, discutían sobre la definición del nombre y su sentido, buscando en los textos antiguos dilucidar sus orígenes y quizá obtener una explicación acerca de la pérdida de autenticidad en la técnica.

Hubo algunos que reclamaban el nombre de tapiz sólo para el tejido que se ejecuta con lanas y sedas sobre telares de bajo y alto lizo. Estos telares mantienen, desde siglos, la semejanza entre sí y, con muy pocas variantes, se continúa tejiendo actualmente en estructuras similares a las del antiguo Egipto o de la Grecia clásica.

Pero, en nuestro siglo, el nombre de tapiz puede aplicarse de un modo más amplio a las diferentes experiencias del tipo de colgaduras murales o de estructuras textiles separadas del muro.

Lo rescatable es que, como expresión artística, el tejido tiene un lugar cada vez más importante, y ello es debido al esfuerzo de los artistas que buscaron depurar la técnica y exploraron las posibilidades de los materiales. Este resurgimiento puede señalarse a partir de la Bauhaus, aunque soslayemos las búsquedas paralelas en los talleres de otros países. En Buenos Aires vimos, en 1970, en ocasión de la exposición de la Bauhaus en el Museo Nacional de Bellas Artes, una hermosa pieza de Gunta Stölzl del año 1927, además de otras demostrativas de la nueva vitalidad del tejido.

Si tratamos de averiguar cómo se despertó en la Argentina el interés por el tapiz, tendríamos que buscar el origen en Francia, país con el cual el intercambio cultural ha sido muy intenso. Y allí fue Jean Lurçat el indiscutible revitalizador de soluciones plásticas íntimamente ligadas a la función textil.

Uno de sus aportes más importantes fue el de constituir en 1961 el Centro Internacional del Tapiz Antiguo y Moderno, con sede en Lausana (Suiza), que organiza desde 1962 bienales internacionales de tapices. Desde la 3ª Bienal se ha dado mayor importancia a las piezas experimentales, lo que señala una apertura a las investigaciones dentro del campo específico de las artes del tejido. En Argentina este movimiento artístico tiene menos de una década, pero su extraordinario desarrollo es visible en la muestra que presentamos, donde se manifiestan dos corrientes: una la de los diseñadores de cartones para tapices que son tejidos en talleres especializados, y otra la de los pintores que realizan sus propias obras o que dirigen ellos mismos su ejecución.

Esta última permite una mayor libertad de expresión, ya que los creadores tienen una relación más profunda con su trabajo. No obstante, ambas actitudes son válidas y pueden coexistir en un nivel de renovación de los recursos técnicos.

El Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori" nos brinda con esta exposición la oportunidad del enfrentamiento de las más variadas tendencias: la técnica libre de los tejidos entreabiertos donde el vacío tiene fuerza de forma, materiales que deciden por sí mismos el interés de la trama, además de los bordados, las aplicaciones y el sobrecosido de telas, aparecen junto a alfombras cuya realización es la del tradicional nudo oriental. La facilidad de interinfluencia que crean en la actualidad los

[15] Gracia Cutuli. [Presentación]. En: *Tapices y alfombras contemporáneas*, Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", 20 de abril al 19 de mayo de 1971. Exposición integrada por obras de Carlos Alonso, Antonio Berni, Claro Bettinelli, Chichita Blitz, Horacio Butler, Carlos Cañás, Aníbal Carreño, Gracia Cutuli, Jorge Dellepiane, Antoinette Gallard, Mayenko Hlousek, Hilda Hurvitz, Silvia Karpeles, Mary Kehrhahn, Mara Kurchan, Eduardo Bernard Levy, María Martorell, Jorge Luis Méndez, Jack Mergherian, Nora Obedman, Pérez Celis, María Eugenia Pochat, Rogelio Polesello, Josefina Robirosa, Tana Sachs, Noemí Satanowsky, Fanny Seilicovich, Estela Serra, Alicia Silman, Iutta Waloschek, Joan Wall.

medios de comunicación mantiene en un nivel de constante comparación y elevación hacia nuevas problemáticas a los creadores orientados hacia la reconquista del arte textil.

Luis Seoane.
Multiplicar arte y cultura[16]

Luis Seoane –ganador del Premio Palanza, la distinción de mayor jerarquía de la plástica argentina–, ha creado sus obras, que se conservan en prestigiosos museos, con los medios y técnicas más diversas. El objeto diseñado para WOBRON lo define como ejemplo del impulso renovador que puede generar la relación Arte e Industria.

Unas pocas notas gráficas ilustrando etapas fundamentales del nacimiento de una obra de arte, hasta su concreción por medios tecnológicos, acaso no sean suficientes para documentar un proceso que instaura todo un nuevo concepto en materia de difusión cultural y estética.

El "múltiple" no es un sistema que pretendemos inaugurar ahora. Lo novedoso –acaso valdría mejor decir, lo trascendente–, es que por primera vez en la Argentina, los más modernos recursos industriales se ponen al servicio del talento creador de un artista, para materializar, a partir de su diseño, una auténtica obra de arte.

Herramental, matrices y dispositivos corrientemente usados para elaborar piezas mecánicas de gran precisión y la reunión de los diferentes elementos por operarios, han hecho posible alcanzar el objetivo que se ha propuesto WOBRON: desmitificar la obra de arte "única", para que ella cumpla, a través de su multiplicación, su mensaje de cultura y recreación estética a un mayor número de personas.

Pero esa finalidad no estaría plenamente lograda, si no se habrían alcanzado, por añadidura, dos metas fundamentales: la colaboración de un artista de la talla de Luis Seoane y la posibilidad de que esta obra figure, a partir del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, receptor del ejemplar N° 1, en los recintos de máximo predicamento en la plástica mundial y en el patrimonio particular de un número de calificadas personalidades de la actividad pública y privada del país y del extranjero.

Hemos recurrido al juicio autorizado del propio Luis Seoane, para tener una dimensión más amplia de la significación de esta iniciativa.

> – Mi experiencia en este tipo de realizaciones comenzó con murales que fueron hechos para edificios de Buenos Aires. Desde luego, se trataba de obras de una dimensión mayor a las de ésta realizada para WOBRON. Pero la diferencia no radica únicamente en las proporciones. En este caso yo realicé el dibujo y posteriormente la maqueta. El resto lo puso WOBRON: todos sus recursos técnicos, personal especializado y obreros. Para mí esta colaboración ha sido fundamental.
>
> **– ¿Cree Ud. que este sistema limita la libertad creativa del artista y resta valor y trascendencia a su obra?**

[16] Luis Seoane. "Multiplicar arte y cultura". *Mundo Wobron*, Buenos Aires, a. 5, n. 8, abril de 1972, p. 9 y 11.

– En absoluto. La labor del artista es imaginársela, primero. Bocetarla luego y entregar una maqueta a la industria, resuelta en todos sus detalles para que por medios humanos y mecánicos esa obra pueda ser reproducida a hechura y semejanza de cómo fue imaginada por su creador. Desde principios de siglo, la colaboración entre el artista y la industria han dado al arte un impulso y una renovación que, de otra manera, hubiera demandado varios siglos alcanzar o acaso nunca se lograra, porque se habría carecido de materiales para elaborarlas y sistemas para reproducirlas que sólo la industria puede proveer. El artista es, en general, un hombre que está realizando constantemente nuevas experiencias. En este caso, es doblemente importante, porque abre nuevos caminos de expresión. Por eso valoro esta iniciativa de WOBRON, que al encomendarle a un artista una obra de arte, para difundirla a través de múltiples, está no sólo fomentando una cultura; está contribuyendo a valorizar la cultura de un país. Cuando la obra de arte es de gente prestigiosa y se la hace conocer, donándola a museos e institutos extranjeros, está defendiendo el patrimonio cultural del país y señalando el camino a una tarea generalmente reservada al Estado.

– ¿Una obra suya que se multiplica así, por medios mecánicos, tiene para Ud. el mismo valor que aquellas otras que son producto exclusivo de su creación personal?
– Tiene el mismo valor que un óleo, que un dibujo o cualquiera otra obra que se hizo individualmente, de la que se ha producido una pieza. Yo soy al mismo tiempo que pintor, grabador. Estoy habituado a hacer múltiples de mi obra. Es la gente, más que el artista, la que aspira a tener una obra única, la propia, la que adquirió o le regalaron. El artista, en cambio, limitado antes por el óleo, ahora con todos los medios a su disposición, aspira a ver "multiplicada" su obra, para llegar a un mayor número de gente.

– ¿No habiendo una obra "única", debería entenderse que tampoco existe un "original"?
– A partir de que todas las obras son producidas con el mismo diseño e idéntico material, por medio de matrices que han respetado la idea del artista con una fidelidad que ni su propio creador podría lograr, cada ejemplar es, en definitiva un original. Podría llamarse "original" al primer ejemplar que llegó a armarse; pero tampoco lo es. En todo caso es el número uno de una cantidad determinada de ejemplares, de originales.

– ¿Cree Ud. que a un operario, habituado a elaborar piezas que pueden ser muy complejas, de suma precisión, pero en definitiva productos industriales, el permitirle participar en la creación de una obra de arte, puede agudizar su sensibilidad, generar una inquietud estética?
– Un individuo que está desarrollando todo el año una tarea rutinaria, si de repente se le hace cambiar, por un período de tiempo determinado, se le está "desintoxicando", se le está proporcionando un descanso y la posibilidad de adquirir una experiencia nueva. Si, como en este caso, se trata de una experiencia estética, cultural, se está estimulando una sensibilidad que existe potencialmente en toda criatura humana.

– Ahora que Ud. puede contemplar, terminada, esa obra fruto de su imaginación, pero producto final de un largo proceso tecnológico, ¿con que palabras resumiría esta iniciativa?.

– A partir de este objeto, yo sé la cantidad de cosas que puedo crear y que otros artistas, como yo, pueden llegar a hacer en la medida en que cuenten con el apoyo de empresas como WOBRON, que no persiguen una finalidad de lucro, sino que al destinar para la edición de obras de arte, los recursos que habitualmente se emplean en cómodos, fáciles y triviales regalos, están estimulando y defendiendo al artista y a través de éste el patrimonio cultural del país.

Grupo Grabas
[Sergio Camporeale, Delia Cugat, Pablo Obelar, Daniel Zelaya].
Entrevista por Ana Godel. En el paisaje de la comunicación[17]

– ¿Por qué nació el grupo Grabas?

– *Obelar*: Hace cuatro años comenzamos a reunirnos periódicamente para charlar, para analizar distintos problemas que nos preocupaban como individuos y como artistas. Hasta 1970 cada uno de nosotros había desarrollado experiencias individuales, con diferentes resultados y transitado distintos caminos en busca del hecho plástico. Ese año marcó también el final de una década en la que el arte argentino había visto surgir y declinar grupos y movimientos que trataron de ubicar nuestra plástica a nivel internacional.

–*Zelaya*: De esas charlas, de esas largas y a menudo apasionadas discusiones, fueron perfilándose claramente varios objetivos que todos compartíamos, y se definieron algunas ideas con respecto al arte. Una de ellas era que nuestro quehacer plástico no nos servía como medio de comunicación para lo que queríamos transmitir. Deseábamos dar a nuestra obra una proyección mayor que la que hasta entonces habíamos logrado a través de los canales habituales –galerías, salones oficiales– y nos unía, además, el hecho de pertenecer todos a la misma generación.

– ¿La idea de formar un grupo, se apoyaba además en mutuas afinidades estéticas?

– *Cugat*: Bueno, no sólo estéticas: nuestras coincidencias comprendían –y comprenden– muchos otros aspectos. Lo que más nos une es una propuesta o una problemática similar frente al arte. Nos interesa la obra seriada, el arte multiplicable, más que la obra única. Pero tenemos en común otras afinidades importantes: las ideológicas, por ejemplo. Esto es un factor de cohesión fundamental para el grupo. En los cuatro años que llevamos de "convivencia" hemos aprendido que compartir una ideología política fortalece enormemente al grupo. Es probable que si no fuera así, el embate de los acontecimientos externos, nuestras mismas disidencias, hubieran destruido esta unidad.

[17] Grupo Grabas [Sergio Camporeale, Delia Cugat, Pablo Obelar, Daniel Zelaya]. Entrevista por Ana Godel. "En el paisaje de la comunicación". *Crisis*, Buenos Aires, a. 2, n. 15, julio de 1974, p. 68-69.

– ¿Cuál es la ideología del grupo frente al hecho plástico? ¿Qué piensan del contacto entre la obra y el público?
– *Camporeale*: Nuestras obras son obras completas, pensadas y elaboradas como algo acabado; pero, sin ser un ensayo, son al mismo tiempo una propuesta para el espectador. Los cuatro pensamos sin cesar en el hombre; sin embargo, cada uno de nosotros **propone** cosas diferentes. Pero siempre la propuesta es más amplia que la obra misma. La obra incluye, subyacente, implícita, una propuesta. Y es ella la que el espectador puede revisar, ampliar, negar, manipular. A través de estas obras-propuesta creamos la verdadera relación con el espectador.

– ¿Por qué han elegido la obra seriada?
– *Cugat*: Podríamos arriesgar una interpretación respecto a la persistencia y desarrollo de la obra seriada. Como artistas que recibimos y emitimos información, dispuestos a tomar conciencia de lo que ocurre alrededor nuestro, percibimos en los otros ese mismo interés por ser emisores y receptores. En este sentido, la imagen seriada adquiere una extraordinaria importancia. Estamos inmersos en lo que se ha dado en llamar "el paisaje de las comunicaciones": una atmósfera saturada de imágenes en la que se entrecruzan toda clase de circuitos visuales y auditivos, que forman una compleja y compacta trama. Sumergidos en esta realidad, tomamos de ella no sólo lo que luego reelaboraremos, sino también la forma de hacerlo y la técnica necesaria para transmitirlo. La obra seriada, como herramienta para la producción repetitiva de la imagen, es el medio más idóneo con que cuenta el artista de nuestros días para detectar y reflejar ese paisaje de las comunicaciones de que hablábamos.
–*Zelaya*: La certeza o la intuición de que necesitábamos una forma distinta, un nuevo enfoque, para abarcar todo esto, que entroncara no sólo la parte estética, sino que implicara la resolución de la faz técnica, nos llevó a la elección del grabado y del objeto multiplicable, como una posibilidad de difundir con mayor amplitud nuestra obra.

– ¿Cómo explicarían la supervivencia de Grabas, su cohesión poco frecuente?
– *Obelar*: Por una parte, por esa identidad ideológica que mencionamos antes. Por otra, por la paulatina realización de objetivos comunes que van dando solidez al grupo y, consecuentemente, a nuestros logros plásticos. Esos objetivos nos llevan siempre a actuar "por" y "dentro" del grupo, nunca en forma aislada. Seguramente sin esta labor de conjunto muchas cosas positivas se hubieran perdido para siempre. El grupo enseña, descubre, una cantidad de facetas ricas e imprevistas en el trabajo y en uno mismo.

– ¿Cuáles serían esos aportes?
– *Camporeale*: Bueno, no es fácil enumerarlos exactamente. Pertenecen a campos muy diversos. Pero podríamos decir que hay un enriquecimiento permanente que no siempre se produce en el artista que trabaja solo. Existe entre nosotros, por ejemplo, un trasvasamiento de la información que para nuestro trabajo plástico resulta invalorable. Como

decíamos antes, somos receptores y transmisores de información. De nosotros salen datos, ideas, imágenes: pero también necesitamos, como individuos y como artistas, recibir y captar información. Todo esto lo asimilamos, lo compartimos, lo discutimos. Surgen así ideas que pueden ser materializadas o de lo contrario… violentamente rechazadas.

– Este intercambio, ¿abarca también los aspectos técnicos?
– *Obelar*: Por supuesto. Dado que nuestro propósito es hacer obra seriada, el aspecto técnico resulta fundamental. Al plantearnos problemas nuevos debemos también encontrar nuevas soluciones. Estos conocimientos, estas experiencias, se debaten en el seno del grupo para resolver en común determinados problemas. El año pasado fue la realización de objetos; este año, el nivel de perfección que nos exigimos es mayor y, por lo tanto, indudablemente aparecerán nuevos obstáculos técnicos.

– Esta identificación tan completa, ¿no podría derivar en una mimetización de las imágenes? ¿No podría traducirse en un riesgo para la individualidad de la obra?
– *Cugat*: Bueno… ¡queremos creer que no! Lo que pasa es que hay que tener muy en claro dos cosas: una es la afinidad o la identificación con una propuesta común frente al arte. O sea, la unidad de criterio que los cuatro sustentamos sobre lo que queremos decir en la plástica. Y otra cosa es que digamos eso de la misma manera. Tener una misma intencionalidad no significa adoptar un mismo lenguaje. En el grupo todos nos expresamos de modo distinto. Aun cuando campea el mismo espíritu, aun cuando utilizamos a veces elementos similares, conservamos nuestra individualidad.

– ¿Ustedes son conscientes de que las posibilidades de difusión de la obra seriada son limitadas, a pesar de sus evidentes ventajas con respecto a la obra única?
– *Zelaya*: Sí, somos plenamente conscientes de eso. Pero no está dentro de nuestros alcances modificar esas limitaciones. En los países socialistas, por ejemplo –en Polonia, para más datos– el grabado forma parte de la vida diaria de la comunidad. Pero allí el Estado apoya, difunde y estimula el quehacer plástico. El artista no está librado a su suerte. Aquí, cada uno tiene que defenderse solo. Y ya es bastante costoso el esfuerzo realizado día a día para "ser artistas" –que a la vez deben ganarse la vida– que sería imposible para nosotros dedicarnos a modificar los canales habituales de exhibición.
– *Camporeale*: Hoy, a cuatro años de comenzar nuestra labor como grupo, somos conscientes de que no basta la propuesta de un grupo determinado para que el grabado se convierta en un lenguaje masivo. Esto sería una conquista conectada directamente con un cambio total de estructuras en todos los niveles de la vida nacional. Es decir, sería la consecuencia de una revolución política y social en la cual los artistas jugarían un papel idéntico al de todos los demás ciudadanos.

– ¿Qué opinan ustedes del llamado "arte comprometido"?
– *Obelar*: Nuestra idea es que cuando se asume plenamente la responsabilidad de llevar

a cabo una obra plástica, cuando se la encara con seriedad, el esfuerzo de esta labor está implicando ya un compromiso. Con esto queremos significar que toda manifestación artística cumplida bajo estas condiciones es "arte comprometido".
–*Camporeale*: Lo que pasa es que muchos cometen el error de creer que el denominado "arte comprometido" puede ser un factor de cambio, un agente modificador de situaciones políticas o sociales. Y no es así.
–*Cugat*: Yo creo que hay distintas formas de dar testimonio. Si en algún momento ese testimonio asume características de "compromiso", es porque se juega políticamente. Pero no todos los artistas pueden o saben dar a su testimonio la validez plástica y el testimonio político que convierta a la obra en una auténtica obra de "arte comprometido".
–*Zelaya*: Me parece que sobre este punto tan discutido deberíamos añadir algo que considero importante, al menos para nuestra postura dentro de la plástica: nuestro mayor compromiso es, justamente, hacer arte. A través de la actividad artística tratamos de resolver los problemas y dudas que tenemos como individuos. Existen otros niveles, claro. Uno de ellos es la militancia política que puede ser una actividad paralela al quehacer plástico. Pensamos que dedicándonos al arte como lo hacemos estamos haciendo "arte comprometido" en el mejor sentido del término.

¿Cuáles son los planes inmediatos del grupo?
–*Cugat*: Ahora, en julio, estamos exponiendo aquí en Buenos Aires, en Art Gallery. En el mes de agosto inauguraremos una muestra en Brasil, en la galería Arte Aplicada, de San Pablo. Y en septiembre viajaremos a Colombia, ya que hemos sido invitados por el Museo de Arte Moderno de Bogotá. De allí iremos a Medellín, con una muestra de cien grabados, auspiciados por la Bienal de Arte Coltejer. Y por último viajaremos a Venezuela, para exponer en la galería Estudio Actual, dirigida por Clara Sujo. Estas muestras son algo así como una "segunda parte" de las que realizamos en febrero en Colombia y en Venezuela, que fueron recibidas con gran éxito de público y de crítica.

Aída Carballo. Entrevista de Rosa Faccaro.
Aída Carballo. El arte de grabar[18]

Grabadora, dibujante, pintora, ceramista, Aída Carballo ha recorrido todos los itinerarios de las experiencias artísticas. Por eso no se la puede encerrar en una sola disciplina. Aída dibuja sobre el papel, sobre la plancha de metal, en la tela, sobre la piedra. Aída modela sus personajes que, al igual que en aquella niñez en que contemplaba un libro de estampas, van tomando vida propia deambulando entre la fantasía y la realidad. Ello crea el enigma en sus imágenes, y entonces sus narraciones visuales tienen la fuerza e intensidad compositiva de una cita recordatoria, donde un personaje, en el patio, fija para siempre la imagen recordada de los patios porteños.

[18] Aída Carballo, entrevista de Rosa Faccaro. "Aída Carballo: el arte de grabar". *Foco*, Buenos Aires, año 1, n. 4, noviembre de 1977, p. 37-41.

Sus figuras relatan una comedia humana, transitando por el ámbito oscuro del drama, o en la contemplación piadosa de la realidad; pero de toda referencia plástica se desprende un clima poético, con una textura cuya riqueza asociativa maneja creando un definido estilo expresivo.

Ganadora del Gran Premio de Honor del Salón Nacional de Artes Plásticas, invitada hoy a la Bienal de Grabado Premio G. Facio Hebequer, profesora de dibujo y grabado, Carballo ha formado a varias generaciones de jóvenes artistas. Actualmente, en su casa-taller, continúa la enseñanza rodeada de un grupo de jóvenes dedicados a investigar los secretos de la plástica y el tradicional oficio del grabado.

Este reportaje destaca especialmente la actividad de Aída Carballo como grabadora, por el destacado interés que esta especialidad ha despertado en nuestro medio, y en el cual importantes artistas vieron enriquecer su repertorio gráfico. Es un hecho que la impresión artística proveniente de una matriz trabajada en profundidad o en relieve, o dibujada simplemente sobre la superficie, ha adquirido extraordinaria importancia en el arte actual. Esto se debe, probablemente, a que el grabado no cede lugar alguno a la pintura en lo que respecta a fuerza expresiva. Un grabado no es, en efecto, un dibujo trasladado a la materia; es, por el contrario, una forma de expresión pensada en relación con la materia y realizada en ella.

– **¿Cómo define el grabado Aída Carballo?**
– Es un procedimiento que exige de un oficio, y que lleva un concepto de lo seriado; es, de las artes, la que multiplica su imagen, por la infinitud de estampas que se pueden hacer. Cuando me dediqué a esto, no lo hice por ese motivo, sino porque me interesan los oficios: soy muy artesana, amo el hacer y la meditación que crea el hacer.

– **¿Quiénes fueron sus maestros?**
– Mis maestros fueron Alfredo Guido y Adolfo Bellocq. Luego, aquellos a quienes he estudiado observándoles en el original o en reproducciones. De los originales puedo mencionar a Spilimbergo, a la obra de Goya que vi en París y Madrid, a Rembrandt; tengo un libro, hecho a mano, de este último, que me ha permitido estudiarlo muy a fondo. También he analizado la obra de algunos artistas de los comienzos del grabado, sobre todo la xilografía, y he profundizado, para hacer la estampa, en Cranach el Viejo.

– **¿Cuál es la técnica del grabado que más utiliza?**
– En primera instancia, el aguafuerte: es el grabado en metal dentro de todos los procedimientos de la talla dulce (los que usan la corrosión como base) que yo utilizo. Últimamente realizo el grabado a la goma, que me interesa mucho, pues trabajo con finos pinceles de pelo, y luego se lleva a la corrosión dando un resultado muy rico en matices.

– **¿Y su ideología plástica?**
– De niña he tenido infinidad de libros con estampas: mi padre me llenaba de libros con esas características. La búsqueda de la imagen, creo, está provocada por un hecho

anterior a la adolescencia, por mi amor por el entorno. Siempre me gustaron las cosas que me rodean; me interesa el conocimiento de las formas que están a mi alrededor. Después me he acercado a muchos maestros que me dieron infinidad de cosas, he observado. Pero siempre ha sido, más que nada, un encuentro conmigo misma.

– ¿Cree que la tarea gráfica de un grabador puede remitirse solamente al grabado de caballete?
– No, por supuesto que no. En el grabado que está seriado en un libro, en una revista, en un periódico, está su funcionalidad: ser para la multitud. La estampa es la serie; claro que la belleza que puede obtenerse al estampar en un magnífico papel hecho a mano no es lo mismo que estar impreso en una hoja de papel de diario.

– ¿Podría definir al dibujo como disciplina autónoma?
– El dibujo es la palabra de los plásticos; es el pensamiento de los plásticos. El primer hombre que quiso acercarse a otro, sin tener su mismo lenguaje, hizo un dibujo, y de ahí nace la comunicación. El dibujo es la comunicación primaria, elemental y esencial del hombre.

– ¿Qué puede decirnos de la escuela de grabado de S. Hayter y J. Friedlander, donde han estudiado varios artistas argentinos?
– Son dos maestros que trabajan con mucha seriedad. Yo estuve muy poco tiempo en el taller de Hayter, lo vi dos veces a raíz de una invitación que me hiciera Julio Le Parc. Me pareció muy relevante su acción en el campo del grabado, y lo mismo sucede con Friedlander. Yo, personalmente, prefiero como grabador a Picasso, a pesar de que no es un grabador. La labor de estos maestros que me nombra es más importante en su faz didáctica, y algo menos en el aspecto artístico.

– ¿Qué piensa de nuestras escuelas de grabado, de nuestros talleres?
– En nuestras escuelas el grabado ha abierto muchísimos puestos. Cuando me inicié como profesora en la Escuela de Bellas Artes, en 1956, teníamos recursos escasísimos y precarios. Hoy se ha avanzado muchísimo. Recuerdo que en la escuela Manuel Belgrano para tener agua y lavar nuestras planchas que acabábamos de corroer, teníamos que traer baldes desde el segundo piso con dos escaleras. Fabricábamos gubias con varillas de paraguas, las puntas no se vendían en cualquier comercio, y las tintas y el papel los teníamos que traer de Europa. En la actualidad las escuelas han formado tal cantidad de grabadores que los comercios expenden cualquier material; ahora existe una oferta porque hay una demanda. En cuanto a los talleres privados, también están desarrollando una meritoria labor: sé que están trabajando muy bien, con buenas instalaciones, con buenos maestros. Hay tanto entusiasmo por el grabado que se ha vuelto a hacer el Salón de Grabado y Dibujo, independiente del Salón de Pintura y Escultura.

– ¿Qué piensa sobre los premios otorgados en los salones y bienales argentinos?
– Nos hemos reunido, hace poco, la plana mayor del grabado argentino, y llegamos a la conclusión que los premios que actualmente se otorgan son exiguos para el artista. Si bien debería premiarse la creación y no el oficio (la artesanía), parece ser que como una plancha de metal cuesta mucho menos que una escultura, algunos piensan que el premio debe ser menor. Lo mismo hablamos sobre el Premio G. F. Hebequer, y hemos tenido una discusión con el único académico que se encontraba en ese momento, Fernando L.[ópez] Anaya, analizando el caso de un Gran Premio de diez millones de pesos viejos, cuando el precio de nuestras obras es evidentemente superior en el mercado. Y como si esto fuera poco, debemos entregar tres copias, incluyendo una para el archivo de la Academia. Nos interesa que los premios sirvan al artista para aprender, para conocer, para poner su taller en condiciones. Un premio debe estimular y ayudar al creador, y no solamente otorgarle renombre.

– ¿Cuáles son los planes próximos de Aída Carballo?
– Además de la invitación al premio Facio Hebequer, he realizado un envío a la Bienal de Maracaibo (Venezuela), a la cual he sido invitada por sus autoridades. He participado en la reciente Bienal de Madrid, organizada por el Instituto de Cultura Hispánica para grabadores de habla española. En octubre realizaré una exposición en la Galería Austral, de La Plata, y el 4 de noviembre en la Galería Génesis, de Rosario, que es una galería de la hija de Leónidas Gambartes. Por último, la exposición de noviembre en Gordon Gallery, para la cual preparo actualmente una serie de grabados.

Salones, bienales y premios

Segunda Bienal Americana de Arte, Córdoba, 1964. Catálogo de exposición.

Salones, Bienales y Premios

Al comenzar la década del 60 el circuito local de difusión y consagración del arte acumulaba los resultados de los procesos gestados dentro del propio sistema cultural, y comenzaba a incorporar las transformaciones derivadas tanto del crecimiento económico generado por las políticas desarrollistas, como de los aportes extranjeros estimulados por la Alianza para el Progreso. Las iniciativas editoriales, la actividad universitaria y la oferta artística se sumaban a la acción del Fondo Nacional de las Artes que, desde 1958, se había establecido como un régimen innovador dentro de las políticas de promoción de la cultura. En este contexto modernizador también surgieron algunas iniciativas privadas que impulsaron bienales, premios o salones especiales; espacios que contribuyeron a la renovación de los lenguajes y que, al mismo tiempo, actuaron como caja de resonancia para la palabra de los artistas, en la que no sólo repercutirían los comentarios y objeciones hacia las propuestas que allí se presentaban, sino también los reclamos provocados por las políticas gubernamentales.

En 1958 la familia Di Tella había fundado el *Instituto Torcuato Di Tella* (ITDT), dentro del cual en 1960 se creó un Centro de Arte dirigido, en un primer momento, por un Consejo[1] y más tarde por Jorge Romero Brest. Con la intención de favorecer los contactos con otros centros del exterior se instituyó el *Premio ITDT* destinado a pintores invitados. Este premio-beca se implementó a través del otorgamiento de un pasaje y una mensualidad para realizar una experiencia en el exterior, además de facilitarse los contactos para que el ganador expusiera los trabajos producidos en una galería de Europa o de los Estados Unidos. Más tarde se optó por una modalidad que reunía artistas nacionales y del exterior en las convocatorias al *Premio Nacional e Internacional ITDT*. Esta estrategia favorecía la frecuentación del público y los artistas con las producciones del exterior y, al mismo tiempo, fomentaba el acercamiento de los críticos y directores de instituciones internacionales, que visitaban el circuito local para actuar en los jurados.[2]

En 1962 las salas del Museo Nacional de Bellas Artes recibieron las obras de escultores argentinos y extranjeros participantes en el *Premio Internacional*[3]. Mientras la crítica reflejaba el desconcierto frente a las obras construidas con "la chatarra de los cementerios de automóviles",[4] Libero Badii escribió una detallada reflexión sobre la muestra. No escapaban a su mirada de escultor los materiales, las texturas y el tratamiento del espacio, pero tampoco el señalamiento sobre algunas au-

[1] Integrado por Guido Di Tella, el hijo mayor del industrial italiano, Ricardo Camino y los críticos Jorge Romero Brest y Lionello Venturi.

[2] Acerca del funcionamiento de los Premios ITDT: John King. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires, Gaglianone, l985; Ana Longoni y Mariano Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artistica y politica en el '68 argentino*. Buenos Aires, *op. cit*. y Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y politica. Op. cit.*, entre otros.

[3] Participaron: Kenneth Armitage, Lygia Clark, Pietro Consagra, John Chamberlain, Lucio Fontana, Nino Franchina, Louise Nevelson, Eduardo Paolozzi, Gió Pomodoro, Pablo Serrano y William Turnbull y los escultores argentinos: Noemí Gerstein, Naum Knopp, Gyula Kosice, Aldo Paparella, Eduardo Sabelli, Luis Alberto Wells, Julio Gero y Enrique Romano. Estos dos últimos fueron convocados luego de la renuncia de Enio Iommi y Claudio Girola. Es interesante considerar que Sabelli fue invitado a partir de la sugerencia de Cayetano Córdova Iturburu, ya que Romero Brest consultó a algunos colegas.

[4] Véase: Eduardo Baliari. "Concierto internacional de la escultura actual: Premio Di Tella en el Museo Nacional de Bellas Artes". *Clarín*, Buenos Aires, 14 de julio de 1962.

sencias como la de Alicia Penalba,[5] las ventajas y desventajas del diseño expositivo y, especialmente, la opinión sobre algunas decisiones del Jurado, como sus reparos frente a las obras de Louise Nevelson elegidas.[6]

Si bien hasta 1967 este certamen se realizó con artistas nacionales y/o internacionales, con ciertas variantes, las dificultades financieras para afrontar los elevados costos obligaron a la transformación del *Premio ITDT* en las *Experiencias Visuales*,[7] esquema en el cual los participantes empleaban la retribución para realizar las obras. Progresivamente los artistas y el propio ITDT se encontraron en una encrucijada desde la que difícilmente se podía retornar. Precisamente, un análisis de Edgardo Vigo señaló que los cambios operados en el lenguaje artístico y la apelación a un "espectador activado" habían motivado formas de acción que condujeron al conocido caso de censura del "baño" de Roberto Plate. En esta nota Vigo también observó que, al año siguiente, en la primera versión de las *Experiencias 69* reinó la calma, con propuestas que giraron en torno a la "comunicación".

En ocasiones los testimonios de algunos artistas reflejaron las tensiones que provocaban ciertas actitudes de Romero Brest –quien también encarnó el rol institucional cuando el grupo rosarino "asaltó" su conferencia para anunciarle que rompían con el ITDT– no obstante, fueron muchos los artistas que en 1970 suscribieron una carta lamentando el cierre de este lugar, en el que podían trabajar en un "clima de entusiasmo" y "sin protocolos ni criterios autoritarios por parte de sus directores".

En 1958 las Industrias Kaiser Argentina también organizaron un *I Salón IKA* con el fin de difundir el arte. Si bien la primera invitación se dirigió a los artistas de la Provincia de Córdoba –donde se localizaban las actividades de la empresa automotriz– ya en 1961, se abrió una convocatoria a nivel nacional para participar en la *Bienal Americana de Arte* (BAA), cuya segunda versión se extendió a nivel continental con la intervención de artistas de Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Paraguay, Perú, Uruguay, Venezuela y Argentina[8]. Entre quienes estaban al margen de la Bienal se organizó en 1966 el Primer Festival Argentino de Formas Contemporáneas, más conocido como *Antibienal*, presentado con un catálogo diseñado por Rodolfo Imas, con provocativos dibujos en los que los participantes se corporizaban en la figura de animales, a la manera de los bestiarios medievales.

[5] Quien había aceptado la invitación para participar, pero lamentó tener que renunciar debido a que no tendría disponibles las obras que deseaba traer. Véase, Carta Alicia Penalba a Guido Di Tella, Montrouge, mayo 7 de 1962, Archivo Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

[6] Badii lamentó que el Jurado no haya elegido lo más significativo de su producción, es decir, las obras por las que se la conocía mundialmente, y haya preferido los relieves hechos de madera y pintados en negro. Es interesante considerar que las discusiones de ese Jurado, integrado por Giulio Carlo Argan, Jorge Romero Brest y James Johnson Sweeney, fueron publicadas por el ITDT. Véase: *Discusión de un jurado. Premio Internacional de Escultura Instituto Torcuato Di Tella, 1962*. Buenos Aires, Editorial del Instituto, 1964.

[7] Llamadas sólo Experiencias en 1968 y 1969.

[8] Sobre las BAA véase: Andrea Giunta. "Bienales Americanas de Arte. Una alianza entre arte e industria". En Diana Wechsler (Coord). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998, pp. 215-246; María C. Rocca. *Arte, ciudad, utopía y Guerra Fría: las Bienales Americanas de Arte en la Córdoba de los sesenta*. Córdoba, 2003 y María S. Frigerio. "Bienales Americanas de Arte". Ponencia presentada en la IV Conferencia Internacional del proyecto: *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art: a Digital Archive and Publications Project at the Museum of Fine Arts, Houston*, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, en MALBA-Fundación Costantini, noviembre de 2007.

Estos jóvenes también lograron que Romero Brest les escribiera un prólogo, en el que señaló que sus propuestas no respondían al deseo de hacer obras de arte con "olor a eternidad"[9].

Mientras estos emprendimientos movilizaron los intercambios internacionales; otros apuntaron a generar foros de discusión o se establecieron como plataformas de promoción para los procedimientos más novedosos. Entretanto, algunas iniciativas que se movilizaron frente a los sucesos políticos encontraban su espacio en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), donde los artistas se auto-convocaron para debatir en el *Primer Encuentro de Buenos Aires, Cultura 68* –que prolongó las inquietudes abiertas por *Tucumán Arde*–, para realizar el *Homenaje a Latinoamérica* y el *Homenaje a Vietnam* o para repudiar la visita del gobernador neoyorkino en *Malvenido Rockefeller*.

Por su parte, la Asociación Argentina de Críticos de Arte organizó el *Festival de las Artes de Tandil* que, entre 1968 y 1970, reunió a un grupo importante de críticos de arte para celebrar un coloquio[10] y, paralelamente, exhibir y otorgar un *Premio de Grabado*, *Pintura y Escultura* y *Experiencias Visuales*, según la convocatoria. El Festival actuó como un espacio de intercambio entre artistas y críticos y, al mismo tiempo, de difusión de las propuestas más renovadoras por fuera del circuito central. Junto a su producción plástica Kenneth Kemble desarrolló una labor crítica en diferentes medios que, por esos años lo llevó a escribir en la revista *Artiempo* un balance sobre el coloquio en el que advierte las tensiones que atravesaban el campo de la crítica, especialmente con respecto a la posición dominante que ostentaba Romero Brest.

Así como en 1968 la Unión Industrial Argentina patrocinó la exposición *Materiales, Nuevas Técnicas, Nuevas Expresiones*, que reunió a medio centenar de propuestas, también otros empresarios tomaron la iniciativa de organizar salones como el caso de Italo-Argentina, Acrílico Paolini, Benson & Hedges, Alba, las Fundaciones Lorenzutti y Piñero Pacheco o la creación del Premio Perel, Esso y Marcelo De Ridder, entre otros. Con la creación del *Salón Premio Artistas con Acrílicopaolini*, esta industria que explotaba una novedosa línea de láminas de acrílico no sólo proporcionaba el material para la experiencia de los artistas, sino que hallaba una vía creativa para instalar en el mercado un producto que buscaba desplazar a los materiales tradicionales en diferentes aplicaciones. La primera versión fue un concurso por invitación para realizar *Objetos Útiles e Inútiles* que, tal como señala Osvaldo Svanascini en el prólogo, se alineó con las experiencias de diseño de la Bauhaus.

En los ocho salones que la empresa organizó desde 1970 prevalecieron las obras constructivas y del cinetismo –que tempranamente habían adoptado este material– aunque también se presentaron propuestas diversas; incluso, una que en 1973 empleaba acrílico sólo en unas gotas que acompañaban la consigna "la sangre derramada no será negociada". La obra, vinculaba los hechos ocurridos en

[9] Jorge Romero Brest, Primer Festival Argentino de Formas Contemporáneas, 1966. Es interesante observar que, a pesar de tratarse de la presentación de una actividad realizada en el marco de las BAA, su firma lo identifica como Director del Instituto de Artes Visuales del Instituto Di Tella.

[10] Los temas convocantes de cada encuentro fueron: ¿Qué es un crítico de arte?, El método en la crítica de arte, La crítica de arte en el país; Posición actual de la crítica, criterios, métodos, lenguaje y posibilidades; Arte y sociedad de consumo, Arte y comunicación, Arte y tecnología, Arte y vida, respectivamente.

Rogelio Polesello, *Separado,* 1970, acrílico, 100 x 200 x 50 cm. Obra presentada en *Objetos útiles e inútiles con Acrílicopaolini*. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1970. Fotografía: Miguel Pillato S. A.

Ezeiza con la masacre de Trelew, a partir de afiches y carteles pegados sobre un muro que construyeron Perla Benveniste, Juan Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Edgardo Vigo. Ésta no fue la única experiencia que tomó partido por los sucesos de la realidad política que se vivían en el país y que, en el marco del *Cuarto Salón de Artistas con Acrílicopolini*, abrieron una coyuntura polémica[11]. Algunos participantes se manifestaron contra el arte contemplativo y mercantilizable y, dado el compromiso social que asumían, suscribieron una declaración señalando que no necesitaban ser juzgados y premiados por unos pocos. Si bien en este ámbito privado la situación se disuadió mediante un acuerdo del jurado –que optó por distribuir las recompensas equitativamente entre todos los participantes–,[12] cuando estas acciones de resistencia se situaron dentro de las instituciones oficiales adoptaron otras particularidades.

Precisamente, dentro del circuito de circulación del arte, los Salones y Bienales actúan como grandes vidrieras que aseguran una potente visualidad no sólo para la difusión consagratoria de las últimas producciones de los artistas, sino también para los reclamos individuales o grupales. En este sentido el espacio institucionalizado del Salón Nacional o las representaciones del país en los certámenes internacionales actuaron como lugares de resistencia a la censura y a las políticas represivas de los gobiernos militares.

[11] Hugo Monzón dio cuenta en "Obras polémicas y planteos ideológicos en la nueva edición del Premio Acrílicopaolini". *La Opinión*, Buenos Aires, 10 de agosto de 1973, p.19. Un año antes ya se habían censurado las obras de Carlos Alonso en el 2do Salón *Panorama de la Pintura Argentina* organizado por la Fundación Lorenzutti y la Subsecretaría de Estado de Cultura, provocando acciones de protesta y solidaridad de otros participantes.

[12] Dos integrantes del Jurado, Julio Le Parc y Jorge Glusberg, se reunieron con los treinta participantes, para conocer el grado de consenso, y decidieron distribuir el valor de las recompensas entre todos.

En 1968 una iniciativa de *aggiornamento* del Salón Nacional abrió la Sección "Investigaciones Visuales" que permitía incluir los nuevos formatos del arte experimental (objetos cinéticos, pop, etc.), que luego derivó en el Certamen Anual de Investigaciones Visuales reunido en 1970 y 1971. En el *II Certamen Nacional de Investigaciones Visuales* realizado bajo el gobierno de facto de Alejandro Agustín Lanusse tuvo lugar un hecho de censura que provocó diversas reacciones. Tal como se señala en el informe de la SAAP, fueron censuradas las obras *Made in Argentina* y *Celda* que habían obtenido los mayores premios otorgados legítimamente por el Jurado actuante. La situación tuvo una importante repercusión en los medios, provocó la respuesta de los diferentes sectores involucrados e, incluso, impulsó réplicas frente a las posiciones asumidas. Entre ellas, en esos días la Academia Nacional de Bellas Artes organizaba el *Primer Premio de Grabado "Facio Hebecquer"*, para el cual había invitado a un grupo de grabadores que declinaron su participación para expresar el malestar que sentían ante la ausencia de un posicionamiento de la Academia frente a aquel caso de censura[13].

Al año siguiente la SAAP convocó a una asamblea para analizar la posición frente al Salón Nacional en la que se decidió no participar y organizar un salón paralelo bajo la premisa: "libertad de presos políticos, gremiales y estudiantiles y derogación de las leyes represivas, pena de muerte, censura en el campo de las artes y torturas". Simultáneamente, el *Grupo Manifiesto*[14] organizó otro Contrasalón en la Sociedad Central de Arquitectos[15]. Es interesante destacar que los reclamos de comienzos de los 70, reavivados a través de exposiciones y rememoraciones críticas, recién obtuvieron una respuesta del Estado cuando en el año 2004 se adoptó una medida de reparación histórica para los legítimamente ganadores del premio[16].

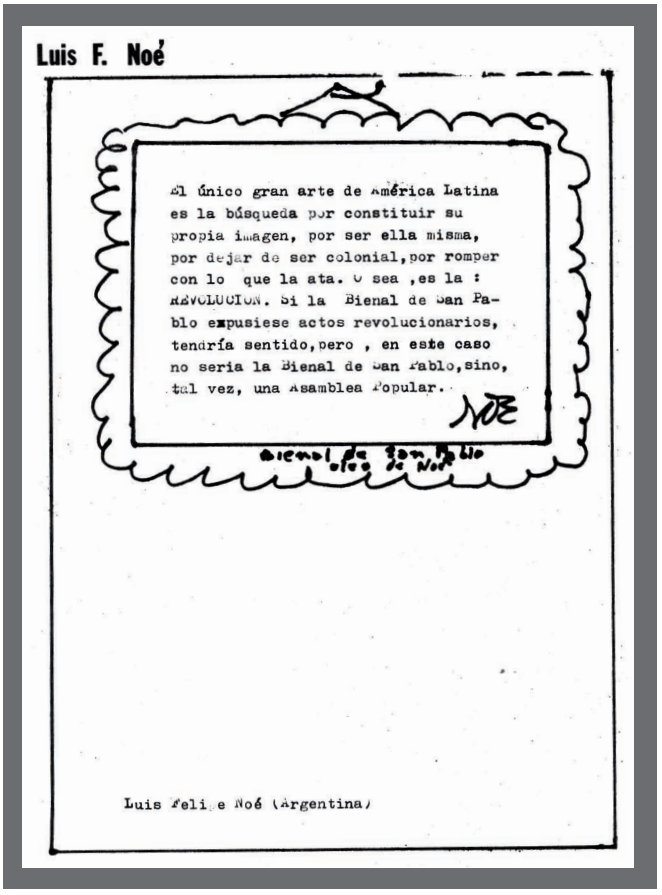
Desde mediados de los años 60, el clima represivo impuesto por los gobiernos militares había movilizado al exilio a un importante sector de la intelectualidad de los diferentes países latinoamericanos que atravesaban una situación semejante. Desde finales de 1968 en Brasil imperaba un régimen dictatorial que censuraba a los medios de prensa y asediaba a los intelectuales, artistas y estudiantes, dejando cesantes a los profesores y provocando el cierre de universidades. Cuando el arte acusaba el impacto de esa realidad circundante, las autoridades reaccionaban encarcelando a los artistas e incautando las obras, tal como ocurrió en la *Bienal de Bahía*, en el *Salón de Arte Moderno de Belo Horizonte* y con los artistas locales seleccionados para la *VI Bienal de París.*

[13] Más tarde, aún reconociendo el derecho a la libertad de creación, la Academia Nacional de Bellas Artes señaló que el empleo del arte con fines políticos o proselitistas debía ajustarse al cumplimiento de las leyes y normas que rigen las actividades individuales y colectivas.

[14] Integrado por Diana Dowek, Daniel Costamagna, Alfredo Saavedra, Magdalena Beccarini, Fermín Eguía y Norberto Maylis.

[15] Ana Longoni desarrolla este tema en "Investigaciones Visuales en el Salón Nacional". En: Marta Penhos-Diana Wechsler (Coord.). *Tras los pasos de la norma.* Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, pp. 191-228. Véase asimismo: Alberto Giudici. *Arte y política en los '60.* Palais de Glace, Buenos Aires, septiembre 2002 y Silvia Dolinko. *El grabado entre la tradición y la experimentación: el auge de la obra gráfica y su inscripción en el campo artístico argentino (1955-1973).* Tesis doctoral, cap. 7, F.F. y L., UBA, 2006.

[16] Se trata del reconocimiento de los premios correspondientes a Gabriela Bocchi co-autora de *Celda* junto a Jorge de Santa María (ya fallecido) y Hugo Pereyra coautor de *Made in Argentina,* junto a Ignacio Colombres (ya fallecido).


Luis F. Noé

El único gran arte de América Latina es la búsqueda por constituir su propia imagen, por ser ella misma, por dejar de ser colonial, por romper con lo que la ata. O sea, es la : REVOLUCION. Si la Bienal de San Pablo expusiese actos revolucionarios, tendría sentido, pero, en este caso no sería la Bienal de San Pablo, sino, tal vez, una Asamblea Popular.

NOE

Bienal de San Pablo
obra de Noé

Luis Felipe Noé (Argentina)

Luis Felipe Noé, dibujo enviado en respuesta al boicot a la *XI Bienal de San Pablo*. Publicado en *Contrabienal*, 1971.

Ante la gravedad de estos hechos, desde México, David Alfaro Siqueiros propuso boicotear la *X Bienal de San Pablo*[17], mientras el crítico francés Pierre Restany –que preparaba la exposición *Arte y Tecnología* para ese encuentro– decidió renunciar a la organización y se puso al frente del boicot desde Europa. Los principales artistas y curadores explicitaron los motivos de su ausencia y, aunque la Bienal se realizó[18], el boicot obtuvo un importante consenso[19]. La versión de 1971 fue precedida por

[17] Tal como más tarde reseña la revista argentina *Análisis*, señalando que Alberto Gironella y Rufino Tamayo adhirieron a lo propuesto por Siqueiros. Incluso señala que la curadora de la delegación argentina, Silvia Ambrosini, había recibido una comunicación sobre el repudio al boicot por parte de la Comisión Brasileña de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos. Véase: "To Bienal or not to Bienal: San Pablo: protesta y abstención". *Análisis*, n. 437, Buenos Aires 29 de julio al 4 de agosto de 1969. p. 70.

[18] Los artistas seleccionados para representar a la Argentina fueron Víctor Magariños D, Aldo Paparella, Marcelo Bonevardi, Jorge de la Vega y Enio Iommi, estos dos últimos no enviaron sus obras aunque aparecen en el catálogo impreso. También se envió una muestra histórica de Sesostris Vitullo.

[19] Véase Leonor Amarante. *As Bienais de São Paulo 1951 a 1987*. San Pablo, Projeto Editores Associados Ltda, 1989. Analizo las alternativas del boicot en: Cristina Rossi. "Le Parc y el lugar de la resistencia". En: *ICAA Document Project Working Papers*, n. 2, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, mayo 2008, pp.43-9.

la constitución del MICLA (Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericano) organizado como un movimiento de resistencia al régimen de represión y torturas brasileño que, conjuntamente con los artistas e intelectuales integrantes del Museo Latinoamericano (creado en apoyo al gobierno de Salvador Allende), enviaron una carta a los artistas convocando a participar en *Contrabienal*, libro diseñado e impreso por el colectivo integrado por Luis Wells, Luis Camnitzer, Carla Stellweg, Liliana Porter y Teodoro Maus[20], que da cuenta de la iniciativa de oposición a la Bienal de San Pablo (llamada "la Bienal de la dictadura").

En la invitación expresan el rechazo a todo acto cultural organizado por un gobierno que ejerce un sistema de represión basado en la tortura, señalando que no intentaban sustituir una exposición por otra sino generar una acción contra el imperialismo cultural, aún sabiendo que la Bienal de San Pablo era sólo uno de los engranajes de dicho imperialismo. De este modo *Contrabienal* se proponía como un nuevo camino, documentando las negativas a la complicidad en lugar de registrar los premios y el colaboracionismo. Muchos artistas argentinos enviaron un dibujo para esta publicación, mientras otros suscribieron una carta colectiva[21].

Como espacio consagratorio estas bienales internacionales también se insertaron en los debates estéticos, encendiendo las tradicionales polémicas alrededor de la actuación de los Jurados. En 1962 Romero Brest, Ernesto B. Rodríguez y Rafael Squirru seleccionaron a los artistas Rómulo Macció, Mario Pucciarelli, Kazuya Sakai, Clorindo Testa, Federico Brook, Noemí Gerstein, Claudio Girola y Antonio Berni para integrar el envío a la *XXXI Bienal de Venecia*. Unos meses después Romero Brest también fue convocado para integrar el Jurado de Premiación que actuaría en Venecia y, sorpresivamente, obtuvieron la máxima recompensa los novedosos xilocollages del último artista; aun cuando posiblemente Romero Brest hubiera preferido que se premiara a ciertos artistas que impulsaba desde el ITDT[22]. Entretanto, en Buenos Aires algunos artistas cuestionaron la legitimidad de la selección,[23] provocando la reacción de otro grupo. Para la versión de 1970 los organizadores continuaban insistiendo en el carácter innovador que esperaban encontrar en las propuestas. Según testimonia Luis Fernando Benedit –el único representante argentino de ese año– la "quejosa" crítica internacional valoró el sesgo experimental de su "Biotron", cuya producción había demandado una verdadera operación interdisciplinaria.

Desde 1959 la *Bienal de París* fue una convocatoria dirigida a menores de 35 años con la intención de presentar un panorama de la joven creación internacional. Ya en la *II Bienal*, los argentinos tuvieron presencia tanto con las experiencias del *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV) como

[20] Cf. *Contrabienal*, [Nueva York, Estados Unidos], [1971]. Esta publicación incluyó la nota suscripta por Gordon Matta con fecha 19 de mayo de 1971 y la respuesta de Jorge Glusberg, bajo el título "Por qué resolví participar con 'Art Systems' en la Bienal de San Pablo y ahora desisto".

[21] Enviaron su contribución personal: Perla Benveniste, Américo J. Castilla, León Ferrari, Julio Le Parc, Luis F. Noé, César Paternosto, Liliana Porter, Juan Carlos Romero, Edgardo Vigo, Luis Wells, así como una carta firmada grupalmente.

[22] Silvia Dolinko sostiene esta hipótesis en: "La Bienal de Venecia o cómo tener un lugar en el mundo". En Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comps.). *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista* Ver y Estimar. Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 115-134.

[23] En la nota "Ha sido impugnado el envío de obras a la Bienal de Venecia" (La Prensa, 24 de febrero de 1962, p. 13) se difundía la objeción del denominado Movimiento Plástico Argentino, integrado por Raúl Russo, Octavio Fioravanti, Rodrigo Bonome, Juan Carlos Faggioli, Primaldo Mónaco, Alejandro Lanoël y Oscar Ferraroti.

con las representaciones enviadas desde el país. La *X Bienal de París*, realizada en 1977, contó con una sección especial dedicada a Latinoamérica. Una entrevista realizada a los artistas seleccionados muestra los matices con los que cada uno caracterizó el concepto de "arte argentino", que demandaba el cuestionario preparado por la revista *Pluma y Pincel*.

Con respecto al circuito local, el año 1978 conserva la impronta dejada por la competencia mundial de futbol en nuestra memoria colectiva, destello victorioso que procuró encandilar a la sociedad mediante una impactante cobertura televisiva, mientras se pretendían ocultar las protestas frente a la represión y censura imperantes. En este marco, el premio mayor del Salón Nacional recayó sobre la obra de Julio Barragán, cuando su hermano Luis era uno de los integrantes del Jurado[24]. Esta irregularidad, provocó un escándalo en el que se cruzaron renuncias, cartas y adhesiones que, dejando a salvo el honor y los méritos del ganador, denunciaban un caso de "nepotismo". Significativamente, tomaban posición frente a la injusticia y reprochaban las deficiencias de la normativa aplicable –debido a que esta situación no estaba contemplada en el Reglamento–; reclamos que, en un juego de espejos, podrían leerse como una proyección de la protesta contra las arbitrariedades del marco legal que imponía el régimen de gobierno vigente en esos días.

En suma, el recorrido a través de este conjunto de escritos, sin ser exhaustivo, reinscribe las intervenciones de los artistas en el circuito de difusión y consagración; dentro del cual los Salones, Bienales y Premios son espacios de mediación abiertos no sólo a la competencia sino también a la resistencia. Son espacios que involucran a los artistas en una trama que capta sus voces, muchas veces enfrentadas, en declaraciones y testimonios que nos muestran sus preocupaciones y, a la vez, contribuyen a recuperar parte del espesor de una etapa de la historia argentina atravesada por las transformaciones y los conflictos.

Cristina Rossi

[24] Analizo estas discusiones en Cristina Rossi. "Como un hilo de agua en la arena". En Marta Penhos-Diana Wechsler (Coord.) *Tras los pasos…,op. cit.*, p. 229-251.

Libero Badii en su taller.

Libero Badii.
Premio "Torcuato Di Tella 1962"[1]

Este Buenos Aires, donde en los últimos días se han visto circular por las salas del Museo Nacional de Bellas Artes a críticos extranjeros, notorios en el campo de las artes plásticas, configura un panorama cultural muy nuevo en nuestro público. En el suceder de premios de jerarquía durante el año, uno que va figurando con mucha aceptación, por su desenvolvimiento cultural, es el Premio Torcuato Di Tella. Este año, después de dos versiones, fue organizado para hacer conocer la escultura.

Las Salas de exposición del Museo se han visto habitadas por 95 esculturas, o sea el envío de 19 escultores con 5 obras cada uno (esfuerzo enorme si se piensa que en el Palanza van con 3 obras). La muestra dividida en dos secciones ha permitido la otorgación con mayor soltura a la mejor obra nacional y extranjera.

A lo largo del pasillo, entrada a la sala, se ve un estudio sociológico hecho por el Instituto Torcuato Di Tella referente al público que visita las muestras. Es muy importante observarlo y leerlo, para darnos cabal cuenta de la influencia que tienen estas exposiciones en el mundo en general.

Entramos en la gran sala (extraño que no tenga nombre). El panorama general es de elevada cantidad de obras. Las formas escultóricas como son de diversos autores se sobreponen una a las otras, en un momento dado es interesante verla, pero a la larga molesta, dando la sensación de que toda la sala es una escultura. Parecería, como si se estuviera dentro de una gran caja de vidrio donde en su interior se desarrolla el problema: arte y espectador.

Contemplo la mayoría de las esculturas, el predominio del concepto plástico espacial es evidente. El plano (hoja de papel), la línea alambre, caño son las materias plásticas que forman el sentido espiritual de las expresiones.

En la elección de los artistas se ha buscado cierta homogeneidad en las directivas plásticas. Aquí me viene la pregunta ¿Puede predominar una directiva de un solo concepto o es en realidad la obra del ser creador sin tomar en cuenta su visión? Nuestro siglo donde el Arte también se ha manifestado, creo yo, que la calidad creativa debería predominar. Es una exposición que honra al país, ya que el esfuerzo de concentrar en este punto de la tierra semejante manifestación, me permite pensar que debe haber un público bastante afín y entusiasta a este quehacer del espíritu.

En la totalidad es una lástima que no esté presente ningún escultor de la Escuela de París (ej. un Giglioli, Adam, Pevsner o Giacometti). Hubieran dado otra tónica a la exposición y si seguimos tal directiva en la elección hubieran sido muy interesante los envíos de César (no aceptó), Jacobsen, Chillida y también la de nuestra compatriota Alicia Penalba, que a último momento retiróse.

Los tres críticos Giulio Carlo Argan, James Johnson Sweeney, Jorge Romero Brest, optaron por una actitud clara de impulsar todo lo que sea más inventiva en el arte escultórico. Es indudable que dichos críticos formados en el planteo puramente estético, decidieran que toda obra de inventiva fuera colocada en sitio destacado, recayendo, previamente, en ellas los premios.

¿Tienen elemento en el pensar humano de dar una explicación a esa mágica palabra Arte? Al arte no se le dice nada, se lo admira, nos apasiona, nos odia y nada más, la satisfacción que puede

[1] Libero Badii. "Premio «Torcuato Di Tella 1962»". *Diagonal Cero*, La Plata, n. 4, 1962, s/p.

causar es muy limitada, excesivamente limitada, pero muy profunda, en cambio la visión estética le dará todo un por qué de esa belleza querida.

Volviendo a los críticos, ellos nos dan un por qué (sic). De manera que todo lo que trae aparejado ciertas visiones nuevas tiene sus apoyos. En la actualidad los críticos en su mayoría hacen hincapié en este sentido. ¿Han olvidado la esencia del Arte entregándose a la esencia de la Estética?

Bien, empecemos a ver la exposición. Andando por la derecha, está presente Lygia Clark (brasileña, 5 obras de 60 cm. cada una, colocadas en un gran plano horizontal elevado desde el suelo unos 30 cm.).

La repetición del plano circular cortado en segmentos efectúa una serie de giros móviles gracias a los ejes fijos de las bisagras. El inicio de esta visión plástica está en la forma continua de Max Bill, ella ha dado un paso más, logrando movimientos a dicha forma madre. Delante de este principio plástico denominado concreto siempre recuerdo ciertos libros de enseñanza geométricas, especialmente aquellos para dibujar los mosaicos de fin de siglo pasado, donde las combinaciones geométricas que se pueden efectuar son numerosas. De consecuencia, teniendo la fórmula es cuestión de trabajar en sentido descubridor y así se van obteniendo nuevas obras. Su espíritu limpio como toda obra basada en geometría efectúa en el espectador un cierto grado de frialdad.

Todo lo contrario a un principio estético anterior está John Chamberlain (norteamericano, n. 1927). Es muy importante verlos bastante juntos desde el lugar en que me he colocado. En este exponente cabe la pregunta ¿Cómo puede una nación de tan elevado estado material tener esta clase de escultura? Me ha obligado a pensar y no rechazarlo del todo. Noto que es un envío muy significativo de un estado espiritual, es una rebeldía a lo establecido. Nación de tan elevado estado de organización obliga al receptáculo de ciertos artistas a una especulación de tal rebeldía que nos causa a nosotros molestias.

El caso del pintor Pollock es muy significativo. Si Pollock en ese estado comunicativo fue un creador, ¿hay que admitir estos secuaces aunque sea en escultura? La escultura no permite tantas libertades como la pintura, ya que es más austera. Mirando la obra colocada verticalmente voy a la concepción plástica de los cubistas. El espectador tiene que librarse del material usado y mirarlo como simple forma. En los cubistas el plano era consecuencia del volumen, en cambio aquí el plano hace el volumen. Acompañado por el color nos encontramos con una manifestación estética nueva. Ahora bien, ¿por qué el público lo rechaza? El rechazo viene por el material usado, usando los materiales clásicos se conseguiría una visión distinta. Pasemos. Louise Nevelson (n. 1900 en Kiev, Rusia, reside desde 1905 en EE.UU., fue asistente de Diego Rivera en México) se distingue desde la entrada, colocada a un fondo de la sala. Presenta cajones dorados con un sinnúmero de claros y oscuros internamente. Acerquémonos, el planteo de la materia usada como su colega Chamberlain es lo mismo y todo lo dicho anteriormente tiene vigencia. Cada cajón es una obra, es la célula total de un total, trae una visión de un quehacer gótico. Es una lástima que el Jurado al otorgarle el premio no haya elegido lo más significativo en ella o sea, las obras por las que se la conoce mundialmente y no los relieves hechos de madera y pintados en negro. Mirando el premio, el principio cubista de Laurens se ve por detrás. Un espíritu creador es un producto de mucho tiempo. Estas dos expresiones norteamericanas pueden con el tiempo converger en una creación absoluta, por ahora no. La idea del objeto encontrado y puesto en un lugar adecuado es un sentido estético, si esto se sintiera en profundidad limando ciertas asperezas, para bucear en lo eterno, el logro de la verdad en arte tomaría vigencia.

Dándonos vuelta a derecha e izquierda vemos el envío inglés con los tres exponentes. A la derecha Kenneth Armitage (n. 1916, 5 obras en bronce, fundidas a cera perdida con una altura aproximada de 1 m.). Es interesante ver en este escultor la imagen de la forma física humana en un solo plano, dando el relieve de las extremidades una cierta iracundia a su expresión plástica. Él también es un producto de un estado posterior a la última guerra, aquí es rebeldía no de materia a usarse, sino de formas, producto de un espíritu. Creyendo personalmente que es un camino más justo que el de los expositores americanos.

Eduardo Paolozzi (n. 1924 en Escocia) presenta cinco títulos que responden al sentir de su concepto plástico. Me detengo en la que está fechada última, 1959, su título: DD. A. G. 5, bronce – 115 x 57 cm. Su espíritu iracundo, como casi toda la escultura de este decenio inglés torna en la imagen que nos hemos detenido un fuerte barroquismo moderno. Hay también en otras obras la influencia de la escultura surrealista a. la que en principio de la carrera se abocó William Turnbull (n. en 1922). En Turnbull es donde se ve que la escultura inglesa entra en una nueva base y la muestra está en la obra "Magallanes" – 1961, bronce y piedra, alt. 146 cm. La serenidad de la escuela francesa, con la fuerza de Belleza está presente en dicha obra. Mientras que el oficio era muy italiano en todas las obras; iracundia inglesa, aquí en este escultor la forma se vuelve otra vez en un plano exacto del mundo del Arte.

Es para mí la obra de mayor jerarquía de toda la sala, es la escultura clásica con el continuo quehacer del futuro.

Dejemos el envío de los ingleses y al volver atrás entramos en las esculturas de Italia. El sentimiento de la técnica creadora del espacio está presente. Digo técnica creadora, porque en su fondo el oficio renacentista sigue su marcha.

Cuatro artistas es el envío seleccionado de Italia, dos de ellos, Gio Pomodoro (n. 1930) y Pietro Consagra (n. 1920) son de una visión plástica muy cercana. Sus esculturas son frontales y más que nada han revitalizado el relieve. Los dos trabajan con la plancha de bronce. Pomodoro en planos curvos y Consagra en plano "plano" recortado. Causan una impresión muy buena porque siente por debajo de la decoración. Con elementos plásticos actuales sigue la lucha de lo decorativo y artístico, frontera difícil de demarcación. En el mismo planteo también se puede ubicar a Nino Franchina (n. 1912). Sus hierros trabajados como buen artífice nos dan una visión de la materia "hierro" que tantas hermosas decoraciones nos dio el siglo pasado y que todavía sigue vigente. Sus esculturas de formas quitadas a la naturaleza más bien vegetal, logran en el espectador una sensación de realidad.

Dando unos pasos adelante nos encontramos con cinco volúmenes esféricos. Son de Lucio Fontana (n. 1899 en Argentina, residente en Italia), compatriota que al no encontrar el medio de resonancia apto, optó por la vía Europa al igual que los pintores Pettoruti, Spilimbergo, Cogorno y otros.

Es curioso ver esta visión esférica. El artista que más se capta desde el espacio escultórico es de lo más terrenal. ¿Será que los extremos se tocan? Tomemos uno solo de estos volúmenes, es el continuador de la palabra que con fuerza hace años se llamó volumen plástico, la palabra plástica en la obra de Fontana adquiere fuerza y vida. ¿Será consecuencia de la materia usada, arcilla refractaria? Y nuevamente la materia en un plano exigente. Viendo un solo volumen esférico, interesa, mirando los cinco se van diluyendo y no se crea el clima adecuado del espacio. Quizás todas cerradas en un

solo ambiente y colocadas a diferentes alturas puedan causar el sentimiento del espacio. Al lado de Fontana se halla Pablo Serrano (n. 1910 en España). Son cinco bronces que los ha titulado "Bóveda para el hombre".

Hay un logro plástico. Una totalidad expresiva se hace presente. Pero ¿por qué no entusiasma en tocarla? Deben ser los planos tan agudos y llenos de asperezas que admiten el rechazo.

En general todas las obras de la exposición no invitan a ser tocadas por puro goce estético, sino más bien el acercamiento hacia ellas proviene de la búsqueda de saber cómo pudo soldar, cómo pudo fundir o cómo se consiguió tal sensación en el material.

¡Cuánto deseo de sentir y profundizar! Es un romper continuado de técnicas y el resultado de muchas formas novedosas son simplemente cambios de material usado. En este encuentro de exposición se nota fuertemente que la materia predomina sobre la creación.

Al terminar con la selección extranjera, vuelvo a insistir que es una pena que no esté representado algún exponente de la Escuela de París. Esperemos que más adelante se pueda efectuar una exposición integrada solamente por tales componentes. Entremos en la selección argentina. Ocho son los presentes. La expresión de un concepto homogéneo plástico es Naum Knop.

Mirando algunos cerca y otros un poco más adelante vemos que sostienen la visión de trabajar con el plano (hoja de hierro) y la línea (caños y varillas).

Unos pasos adelante y girando a la izquierda el envío de Noemí Gerstein (n. 1910). La obra de mayor tamaño, tiene eje de reminiscencia de sus maternidades, es la más expresiva y lograda dentro de un sentir espacial. El principio de la eclosión de un punto en el espacio está conseguido. Las demás obras, no sé por qué, el recuerdo va a la pintura nuclear italiana. Si la eclosión antes era vertical, como se puede ver en una obra ahora se torna mucho más dinámica, pero más peligrosa en perder la fuerza plástica.

Frente a este envío las obras de Aldo Paparella (n. en 1920 Italia, reside en Argentina desde 1950). Bien colocadas, efectuadas en hojas de aluminio consigue las entrantes y salientes de la buena escultura. Como principio estético ¡qué cerca de Chamberlain y Pomodoro está! Mirando las cinco obras cabe la pregunta ¿Hasta dónde podrá desarrollar toda su vida en ese mismo planteo?

Da la sensación que el planteo plástico está resuelto y ahora el camino a seguir es ir jugando. Por ahora es una etapa, mañana el mismo dirá. Naum Knop (n. 1917), todavía no se ha podido desligar de ciertas influencias muy evidentes. Es la nota curiosa y de interés respecto a que él es el único que se presenta con material tradicional que es la piedra. Escultura viene del sentir de esculpir la piedra.

¿Por qué esta falta de material antiguo que tuvo en sus manos el hombre para fijar imágenes o referencias? Nos hemos vuelto cómodos o el peso de la tradición no permite seguir con esta materia. Es posible que el hombre al inventar su H. P. para ayudarlo vaya perdiendo fuerza física. Enfrente de Knop, se ven volúmenes airosos de hierros encontrados. Son de Enrique Romano (n. en Buenos Aires). Si se mirara una decoración de algún castillo versallesco veríamos que al entornar los ojos encontramos un parecido. La búsqueda del objeto encontrado, colocado con placer estético logra un efecto de sentimiento. Ahora la soldadura (herramienta nueva) ha efectuado su gran hallazgo en el quehacer de los volúmenes. Todo se suelda, todo es cuestión de soldadura. Digo siempre que la creación no es técnica, recuerdo que cuando muchacho corría a buscar el último modelo de lápiz pensando que la herramienta lápiz era factor decisivo para el logro.

Eduardo Sabelli (n. 1925) siguiendo la línea de concepto concreto aunque él se diga Madí está colocado al lado del anterior. El plano como resultante de líneas, ejes, puntos, es la parte preponderante en su expresión. Es el lenguaje ya estudiado y puesto en marcha en todas partes. Le falta un paso más para conseguir en sus obras cierta personalidad creativa. La escultora brasileña Lygia Clark viniendo de un mismo principio ha dado con un resultado del plano móvil.

Frente a estos dos escultores está Luis Alberto Wells (n. 1939). Es indiscutible que a través de la historia el buen escultor es siempre tardío en edad. La excepción en esta muestra la representa Wells. Las obras de él pecan por ese mundo académico moderno. Es un joven con muy buen aparato receptor y si a esto le agregamos un pizca de duende encontramos el por qué está allí, puede ir muy lejos pero por ahora sus trabajos como obra de Arte no.

Separado por una mampara y dando unos pasos más nos encontramos con Julio Geró (n. en Hungría y reside en Argentina desde 1940). Sus hierros nos sorprenden, otro donde la línea, punto y plano lo acusa. ¿Cuándo pasen un par de años y muera ese brillo por la inconsistencia del hierro cómo quedarán?

Por último en un ángulo del fondo de la Sala Gyula Kocise (n. 1924). Con sus obras nos plantea un problema muy difícil de resolver. Mi experiencia de años me permite afirmar que eso no es escultura en el término clásico. ¿Es una nueva expresión que no se le ha dado nombre? Me parece que no. Todas las imágenes que nacen, nacen con el nombre. El Arte es una continuidad constante.

Rodin placía decir que era modelador. Brancusi volvió al escultor y ahora pregunto, ¿la soldadura no ha servido como herramienta para armar cosas, objetos? ¿Entonces por qué no aceptamos el elemento agua? El artista continúa sus búsquedas en un logro comunicativo de creación. Muchas de estas expresiones últimas de escultura serían más bien objetos armados.

La terminología plástica ha cambiado y muchos quieren ganar posiciones a río revuelto. ¿Volverán a encarrilarse los términos y los valores artista-plásticos se dará en su justo punto de verdad? Cuán poco uno ve, en esta exposición, obras que puedan resistir hasta físicamente el tiempo.

Quizá sean más las ideas las que marcarán un punto de verdad plástica. Está bien que la bomba nuclear pueda destruir todo y no vale la pena pensar en la palabra eterna, está bien que llevados por la psicosis de la velocidad las cosas-objeto se vuelvan viejas antes de terminar, pero reflexionemos y veremos cómo el hombre tiene más vida que antes y las cosas menos.

Ambulando por la sala y deteniéndome de vez en cuando, ese factor de hombre visitante que veía al lado de las obras me resultaba molesto, o es que las esculturas están hechas para otra cosa o no hay armonía entre el hombre de carne y hueso. De esta comparación muy pocas obras se sabrán en sus resultados.

Es interesante efectuar este análisis, aquí en una sala acogedora de las últimas manifestaciones de las formas y transportarme en la misma situación a otra sala, por ej. en las del Museo de Arte Gótico de Barcelona o en la Sala Griega del Louvre.

El saldo de esta exposición será muy satisfactorio ya que el conocimiento de la expresión forma estará más al alcance de un mayor número de seres. Traerá muchos resquemores, hasta insulto pero hay una seguridad única, que esta manifestación será de provecho para abrir y dilucidar opiniones en el quehacer de la verdad escultórica.

Queda el agradecimiento a la Fundación Torcuato Di Tella que ha podido con sus conocimientos organizatorios darnos tan interesante muestra de una expresión del conocimiento humano actual.

Edgardo A. Vigo.
Exp. 69 – I / Di Tella[2]

Desde 1967, el Instituto Di Tella viene realizando lo que dio en llamar "experiencias", y a pesar de algunos equívocos, la premisa de negar el término "exhibición" fue generalmente cumplida. Este año, las "Experiencias 1969" fueron desdobladas en "I" y "II", y en la primera de ellas, de acuerdo a la cláusula puesta en práctica por Jorge Romero Brest (Director del Depto. de Artes Visuales), se ha girado en torno a la constante "comunicación". Así, fue regida la selección previa de los proyectos presentados, que por cientos arriban al Instituto anualmente, con la peligrosidad de la verticalidad ejercida, pero que a la vez se hace necesaria para mantener la coherencia.

Fue en IPECE (Instituto de Cultura Popular de La Plata) donde JRB definió al arte como un elemento de comunicación que utiliza los medios técnicos de su época para desarrollarse. Pero esa comunicación se realizaría contemporáneamente (arte actual o novísimo) pues todo lo anterior pasaría automáticamente al plano de "información recibida" (arte pasado).

Ello pareció adelantar el criterio seguido para este evento que se produce bajo un clima de extraña calma. Si nos remitimos a los índices comparativos de las presentaciones anteriores nos encontramos con un cambio radical de posición. Las de 1967 impactaron por negar el carácter de expansión para convertirse en "presentaciones" y donde nos fue dable observar el juego de un geometrismo-estático de los múltiples o estructuras primarias contrastado por el exagerado y barroco "pop". En 1968 las características fueron muy poco comunes para el arte argentino: un escándalo de proporciones generado por el "baño" de Plate, la obra es censurada y clausurada y la solidaridad de los otros participantes arroja el resto a la calle Florida. En 1969 se conjuga la "calma". Un hecho nuevo, porque no se usa la vía "material-lúdica" de la participación, sino que ésta toma formas de acción a nivel de pensamiento. Las encuestas que la mayoría de los trabajos proponen, obligan a pensar cada situación. El espectador es activado por interrogatorios constantes. La contemplación ha sido descartada y si aparece (Benedit, Marco, Esteban y Ricardo y Friedman Pop, Porter y Camnitzer), no tiene razón de ser.

Dentro de ese clima, los platenses Gutiérrez y Pazos hacen esfuerzos por adaptar al clima general su fallida experiencia de novísima poesía. Un recargado simbolismo que da características de surrealismo-expresionismo, sumado a lo errado del medio técnico elegido: a la diapositiva le falta el ritmo de secuencia de la cinematografía que hace perder la rigidez de la coherencia. Además, un esfuerzo demasiado rebuscado para "ubicar" lo realizado dentro del contexto general es plantear el interrogante de: "¿Qué les pareció la experiencia?", generalmente no contestado.

Si hemos encontrado distintas facetas, asimiladas por el arte de hoy, es porque la comunicación no se propone a nivel visual sino total, y entre ellas podemos citar los trabajos de LILIANA PORTER y LUIS CAMNITZER. El medio por ellos utilizado previamente, fue el correo, aunque no es nueva la experiencia (el "GRUPO ZAJ" de Madrid fue uno de los movimientos que más trabajaron dentro de ese medio de comunicación). Sumamos algunos intentos del autor de esta nota y de manera muy especial los del poeta novísimo HANS CLAVIN, consistentes en tarjetas perforadas para coleccionar enviadas mensualmente y que fenecido el presente año, formarán un calendario. Porter y Camnitzer

[2] Edgardo A.Vigo- "Exp. 69 – I / Di Tella". *Ritmo*, La Plata, 1969, p. 4.

en las "experiencias", "exponen" lo adelantado por "claves" –vía correo. Creemos que ese llamado a la "contemplación", más la solución definitiva y vertical de los problemas incógnita anunciados, quitan la potencia de la "estética del asombro" y merman la participación creativa. Una vuelta a la "exposición de trabajos" totalmente superada. Si hablamos de comunicación a nivel pensante, la experiencia es interesante en su primera etapa (nos convierte en observadores-activados) no así en su parte final expositiva (lisa y llanamente observadores-contemplativos).

Un abrumante y repetido uso de la TV-encuesta, realización de Inés Gross, Mercedes Estévez y Adolfo Brunowsky, rematado por las fotografía-contemplación de Mateo, Esteban y Ricardo Friedman Pop, y "un laberinto" fuera de lugar de Lea Lublin, tentativa oscurantista marginada de las propuestas generales, cierran el panorama.

Dentro de la problemática encerrada por la puesta en escena de las "Experiencias 1969, I" seleccionamos las de Pablo Menicucci y Hugo Álvarez como las más trascendentes. En ellas la participación, la comunicación vía-mental y un arte no-negociable (desde lo económico) están perfectamente testimoniados. No-negociable, porque las formas que lo contienen, desaparecen al cierre de las experiencias. Experiencias que responden plenamente a un estado de arte-mental, de arte "ya" que concreta la afirmación de Piet Mondrian de que, cuando "…la vida tome conciencia que ella en sí es arte, desaparecerán todas las formas utilizadas hasta hoy, para transcribirla y transcribirlo".

La experiencia de Menicucci consiste en elegir al azar una pareja formada por sexos opuestos. Un habitáculo los recibe solos, escucharán con audífonos individuales un texto común. El mismo intenta el acercamiento entre ambos. Cambiar miradas, posar la vista en detalles del rostro ajeno, extender las manos palmas arriba y entregarlas para que las tome el otro y viceversa. Una especie de agencia de amor pero que tiene la importancia de fijar algunas contemplaciones olvidadas. Un poco ingenuo el texto, respetando así las formas primitivas de contemplación a nivel humano-persona y no transcripto-obra de arte. Mirar, observar, aprender a amar al semejante sin indagarlo, tomándolo como en una etapa previa de común aceptación. Entroncándose la experiencia a los movimientos de una juventud que se ha detenido sin detenerse a buscar el amor. No podemos acá hablar de himno, es una cita que se nos ofrece insólitamente con alguien que no conocíamos, que debemos analizar *a posteriori*. Una humanidad demasiado estática que "descubre" estos juegos como métodos para liberarse. Pero lo propuesto por Menicucci no nos habla de liberación –aunque en cierta forma está tácitamente comprendida– sino que es el directo aceptarnos como somos, "descubrirnos" al estar obligatoriamente frente a frente, al tocarnos. El contacto de las manos es un método efectivo y afectivo, en su palma se concentra toda la posibilidad de amar-tocando.

Hugo Álvarez usando métodos diferentes –ruptura de la pareja, necesidad de la aglomeración– también pone su acento a la línea determinante de las "Experiencias 1969, I". Pero acá al contrario de Menicucci la palabra "liberación" es una condición necesaria para realizar la experiencia propuesta. Así nos dicen las instrucciones recibidas. Un amplio colchón nos invita a acostarnos, una suave música "beat" y escenas filmadas que aparecen tenuemente, proyectadas en el techo, en un espacio al cual se le restó luminosidad pero no a grado de oscuridad (importante aspecto de agrupación para conseguir el abandono, rechazo de los "tabús" porque la "luz jamás albergará el pecado"). La invitación es relajar el cuerpo, abrir los brazos, las manos y cerrar los ojos, entrar en el olvido y FLOTAR. Al llegar a ese estado repetir nuevamente lo hecho. Se tomará conciencia de que algo diferente ha

ocurrido, en ese instante se persigue la "aproximación" con los otros componentes del grupo. Y una última propuesta, si lo desea, puede Ud. tomar una lapicera (penden en cantidad desde el techo) y sobre una tarjeta, entregada a la entrada, escribir su mensaje. Es interesante testimoniar el de Hugo Álvarez. "Si lo que sentiste, en ese instante en el que dejaste flotar tus sentidos, tu cuerpo, tu imaginación, tu alma y tal vez todo tu ser, te renueva en algo, te pido que no lo abandones, que al irte trates de experimentarlo cada vez más, continuamente, hasta que se haga tu forma de vivir, siempre que sepas que es tu forma de vivir".

Quiebre de las formas objetivas y materiales, elementos armados, activación del espectador, quite de la observación pasiva, mensajes a nivel mental, arte no-negociable y una totalidad de elementos que han liberado al artista del casillero de la técnica se conjugan en estas "Experiencias 1969, I" y que JRB decidió que este año fueran testimonio de su teoría de que el arte –en su aspecto contemporáneo– sea "COMUNICACIÓN". Pero esta vía de comunicación no se practicará con los viejos esquemas, el arte en sus formas tradicionales no ha muerto, pero sí perdido vigencia. El arte tiende a convertirse en VIDA y aprovechar las formas de relación del hombre. Los que amamos nuestra contemporaneidad empezamos a vislumbrar no un arte cotidiano, no un arte encasillado sino libre y puesto en cualquier actitud. Las formas transcriptoras del mismo se han convertido en "adornos" practicados por aquellos que pretenden encerrar la vida, opuestos al pensamiento actual de que la vida en sí es la que pone en vigencia la comunicación total.

Florentino A. Sanguinetti *et al*.
Nota sobre el cierre del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella.[3]

El Instituto Torcuato Di Tella cierra sus puertas de la calle Florida, luego de 10 años de labor fecunda dedicada a promover la investigación en el campo estético, a estimular el ingenio creador y la libertad expresiva. Queda clausurado el Centro de Artes Visuales y son reducidas al mínimo las posibilidades de los otros centros de arte, sin que se adviertan perspectivas para su eventual supervivencia.

Un gran dolor, un nuevo y profundo dolor conmueve a la cultura argentina, a los hombres de espíritu, a los artistas, a los jóvenes renovadores, a todos aquellos para los cuales el Instituto Di Tella era un reducto festivo e inconvencional, un oasis fértil para la imaginación y la fantasía, una excepcional fuente de cultura y conocimientos, única en el país.

[3] Florentino A. Sanguinetti *et al*. Nota sobre el cierre del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, julio de 1970. Dactiloescrito, 2 páginas, c23-s5-530. Firmada por Florentino A. Sanguinetti, Kenneth Kemble, Antonio Berni, Clorindo Testa, Marta Minujin, Gyula Kosice, Ernesto Schóó, Jorge de la Vega, Marilú Marini, Vicente Forte, Pérez Celis, Jorge Zulueta, Edgardo Giménez, Silvana Puzzovio, Eduardo Rodríguez, Perla Benveniste, Jacobo Romano, Libero Badii, Héctor Basaldúa, Víctor Chab, Rómulo Macció, Josefina Robirosa, Franz Van Riel, Ary Brizzi, Roberto Aizenberg, Jorge Demirjián, Jorge López Anaya, Carlos Silva, Luis Benedit, Vicente L. Marotta, Osvaldo Borda, Jorge Glusberg, Fermín Fèvre, Enio Iommi, Enrique Torroja, S. Pereyra Iraola, Mercedes Palacios, Raquel Edelman, Robustiano Patrón-Costas, Guillermo Roux, Luis T. Caffarini, Néstor Tirri, Susi Aczel, Carlos Stutz, Carlos Fernández Ordóñez, Lea Lublin, Alejandro Shaw, Osvaldo Giesso, Luis Gowland Moreno, Manuel Álvarez, Inés Gross, Héctor Borla, María Martorell, Alfredo Ibarlucía, Villalba Welsh, Aldo Paparella, Raúl Colbert, Elda Cerrato, Francisco Bullrich, Gregorio Dujovny, Juan Carlos Romero, Raúl H. Mazzoni, Giselle Casares, Jorge Luna Ercilla, Reina Kochashián, Alicia Orlandi, Manuel Espinoza, Tola Pizarro, Hugo Acuña, Liliana Babini, Haydée de Díaz, Dominique S. de Babini y Rogelio Polesello. Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Resulta imposible resumir la actividad trascendente y fundamental que fermentó en esa casa. Las manifestaciones que en un principio parecieron antojadizas a los temperamentos burgueses, con el tiempo se reconocen como muestras ya clásicas del arte contemporáneo, aceptadas también por muchos que antes rechazaron toda posibilidad experimental. Los años demostraron la solidez de esas especulaciones; numerosos artistas de vanguardia tuvieron así una primera promoción que les permitió alcanzar prestigio internacional, formar grupos de trabajo, triunfar en los certámenes más importantes del mundo, y contribuir a la imagen de madurez que ofrece hoy el arte moderno argentino.

Los Premios Nacionales e Internacionales, las grandes exposiciones de Burri, Tàpies, arte tibetano, colección di Tella, arte después de la conquista, Toulouse-Lautrec, Torres García, la nueva generación holandesa, Dubuffet, Berni, arte actual de Polonia, artistas pop, arte virreinal, Fontana, Picasso, artistas alemanes contemporáneos, Figari, surrealismo en la Argentina, Alechinsky, Reinhoud, Lipchitz, intuiciones y realizaciones, Diseño industrial, La menesunda, Letras en el arte moderno, La Argentina en el mundo, Lohse, Platschek, Thurman, Más allá de la geometría, Macció, Le Parc, de la Vega, Gorky y Motherwell, Arte nuevo, Experiencias visuales, Stämpfli, Kosice, Arte actual de los E.U., Bienal de la historieta, Año 2000, Badii, Buic, Beyond geometry, Novísima poesía, Pret a porter, Olivetti diseño, Fiesta Rasti, Fiesta del affiche, Aizenberg, Munch, Affiches norteamericanos, Imagen eléctrica, Polesello, Luz, color, reflejo, sonido y movimiento, Exposición de una obra de teatro, alquimia actual, y muchas otras, se suman a las conferencias, cursos, visitas de célebres críticos extranjeros, películas, 105 espectáculos distintos ofrecidos por el Centro de Experimentación Audiovisual y 39 festivales y conciertos preparados por el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, al margen de sus seminarios y actividades para 59 becarios extranjeros.

Estas cosas y muchas más pudieron realizarse en un clima de entusiasmo, de alegría, de libertad absoluta, donde todo funcionó con un moderno sentido de equipo integral, sin protocolos ni criterios autoritarios por parte de sus directores.

No es posible permanecer indiferente ante el derrumbe, porque representa también un serio paso atrás en un proceso de apertura hacia la aceptación de nuevas ideas y nuevas estructuras mentales, necesario en una sociedad relativamente estática e imitativa que pretende convertirse en dinámica, creativa y conductora. El país asiste a la crisis de un Instituto de prestigio internacional, único en Latinoamérica, que superaba las condiciones de un medio refractario a los cambios; de un Instituto que ya no estará en la calle Florida para sus 300.000 visitantes anuales, oponiendo su estimulante acción a la mediocridad y el conformismo estéril, y que será desde ahora motivo de nostalgia para los que crearon, respetaron o amaron su labor civilizadora.

Queda la gente que ayudó a formar el Instituto y queda también el ejemplo para un quehacer futuro.

Buenos Aires, Julio de 1970

Florentino A. Sanguinetti, Kenneth Kemble, Antonio Berni, Clorindo Testa, Marta Minujin, Gyula Kosice, Ernesto Schóó, Jorge de la Vega, Marilú Marini, Vicente Forte, Pérez Celis, Jorge Zulueta, Edgardo Giménez, Silvana Puzzovio, Eduardo Rodríguez, Perla Benveniste, Jacobo Romano, Libero Badii, Héctor Basaldúa, Víctor Chab, Rómulo Macció, Josefina Robirosa, Franz Van Riel, Ary Brizzi, Roberto Aizenberg, Jorge Demirjián, Jorge López Anaya, Carlos Silva, Luis Benedit, Vicente L. Marotta, Osvaldo Borda, Jorge Glusberg, Fermín Fèvre, Enio Iommi, Enrique Torroja, S. Pereyra Iraola, Mercedes Palacios, Raquel Edel-

man, Robustiano Patrón-Costas, Guillermo Roux, Luis T. Caffarini, Néstor Tirri, Susi Aczel, Carlos Stutz, Carlos Fernández Ordóñez, Lea Lublin, Alejandro Shaw, Osvaldo Giesso, Luis Gowland Moreno, Manuel Álvarez, Inés Gross, Héctor Borla, María Martorell, Alfredo Ibarlucía, Villalba Welsh, Aldo Paparella, Raúl Colbert, Elda Cerrato, Francisco Bullrich, Gregorio Dujovny, Juan Carlos Romero, Raúl H. Mazzoni, Giselle Casares, Jorge Luna Ercilla, Reina Kochashián, Alicia Orlandi, Manuel Espinoza, Tola Pizarro, Hugo Acuña, Liliana Babini, Haydée de Díaz, Dominique S. de Babini, Rogelio Polesello.

[Jorge Glusberg].
Qué es el CAYC[4]

El Centro de Arte y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria, tiene como objetivo promover le ejecución de proyectos y muestras donde el arte, los medios tecnológicos y los intereses de la comunidad se conjuguen en un intercambio eficaz que ponga en evidencia la nueva unidad del arte, la ciencia y el entorno social en que vivimos. Sus objetivos fundamentales tienden a propiciar, apoyar y desarrollar aquellas tareas de interés social, estudios experimentales o investigaciones en el área del arte y la comunicación grupal, que planteen una integración interdisciplinaria, para mejorar y ampliar el escenario actual de las inquietudes humanas.

Está formado por artistas, sociólogos, lógicos, matemáticos, críticos de arte y psicólogos cuya tarea en común apunta a destacar la conducta y el desarrollo de los fenómenos de comunicaciones masivas y la ruptura de las formas tradicionales para permitir la apertura a nuevos sistemas de expresión, donde investigadores y artistas intenten perfilar los intereses plásticos del hombre del siglo XXI.

Kenneth Kemble.
Los críticos frente a los críticos[5]

Vinieron por todos los medios. Por tren, en ómnibus y en automóvil, algunos de los críticos de arte más conocidos del país convergieron sobre la inocente ciudad de Tandil, para ventilar públicamente los problemas que aquejan a la profesión, en el Primer Coloquio de la Crítica de Arte convocada por la Dirección de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires. Con sus respectivas yerbas a cuestas –porque parece que nuestra crítica de arte es muy afecta a los tes medicinales– Hugo Parpagnoli, Basilio Uribe, Osvaldo Svanascini, Córdova Iturburu, Aldo Pellegrini, Jorge Romero Brest, Carlos Claiman, Ernesto B. Rodríguez, Bernardo Graiver, J. A. García Martínez y muchos más, se reunieron para dilucidar: "¿Qué es un crítico de arte?", reflexionar sobre "El método de la Crítica" y analizar "La

[4] [Jorge Glusberg]. "Qué es el CAYC". Argentina Inter-medios: Organizada por el Centro de Arte y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria presentada en el cine-teatro Ópera de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina, Centro de Arte y Comunicación (CAyC), octubre de 1969, p. [8].

[5] Kenneth Kemble. "Las ideas: los críticos frente a los críticos". *Artiempo: revista mensual de arte y espectáculos*, Buenos Aires, a. 1, n. 2, noviembre de 1968, p. 34.

Crítica de Arte en el País"; a más de participar del que fue probablemente el jurado más numeroso (17 miembros) que se haya reunido entre nosotros para otorgar premio en un certamen plástico, en este caso el Premio de Grabado del Festival de las Artes de Tandil, realizado a nivel nacional.

Erudición "a la page"

Se habló mucho, se discutió un poco, pero se hicieron algunos bravíos despliegues de erudición, y las consabidas divagaciones plenas de la nostalgia del pasado, impresionaron a unos y durmieron a otros. Desde luego que no se llegó a ninguna conclusión concreta. No se pudo decidir si el crítico debía meramente informar, aclarar o explicitar la obra plástica para su mejor comprensión por parte del público espectador, o si la crítica debía ser normativa. Hubo gran preocupación de parte de algunos por demostrar que la crítica de arte también podía ser creación y naturalmente se mencionó mucho a Herbert Read, Malraux, y por sobre todo a Baudelaire. Pero no se comentó con suficiente amplitud, el hecho de que la mayor parte de nuestros críticos provienen de disciplinas alejadas de los problemas propiamente visuales, en su mayor parte de la poesía y la literatura, cuando no del fútbol o de Correos y Telégrafos. Se estableció sin embargo, una neta diferenciación entre aquellos de la "guardia vieja", que parecían invocar como supremo recurso a la palabra "amor" y aquellos, los más jóvenes, que en general hablaron poco pero bien, que preconizaban el uso del estructuralismo como uno de tantos métodos.

Romero Brest hizo su acostumbrada reseña histórica "al uso nostro", en la cual se endilgó el descubrimiento de casi todo, y nuestro huésped, López Anaya, trató repetidas veces de imponer orden en el caos. Es curioso que el supremo vate Romero Brest, que en un momento determinado le dijo a Córdova Iturburu "si vos te hubieras analizado sabrías que estás condicionado por tu inconsciente" no se da cuenta, precisamente a través del análisis, que ha hecho una obra suficientemente importante como para necesitar escribirse también lo que otros han hecho. Felizmente se acotó a tiempo que el Movimiento Concreto Invención fue apoyado inicialmente por Aldo Pellegrini, bastante antes de su descubrimiento por parte del actual Director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella y presidente de la Sociedad de Críticos. Romero Brest sería mucho más respetado y querido si concediese que no todo lo ha hecho él, y que por otro lado, algunos movimientos y artistas importantes en nuestra historia se le han escapado, o los ha visto tarde. El coloquio terminó con una nota intrigante que nadie entendió muy bien porque no se supo a qué respondía, cuando un miembro femenino de la reunión se levantó y repitió dos veces: "Y por sobre todo, Libertad e Independencia".

Corolario

Saldo positivo: planteo de algunos problemas que presumiblemente darán que pensar, acercamiento entre gente que se conocía poco y descubrió a través del coloquio que tenía ideas en común; y puntualización del hecho de que se podrá trabajar provechosamente fuera del ámbito de la Capital Federal (en un próximo coloquio que se espera hacer en el 69), cuando las condiciones de hospitalidad y generosidad son como las que fueron ofrecidas por la intendencia de Tandil y la subsecretaría de Cultura de la Provincia. Carlos Pacheco, Edgardo Antonio Vigo, Juan Carlos Romero, Juan Carlos Gómez y Celis Pérez que se repartieron los $ 800.000– del Premio de Grabado, también sacaron provecho de la reunión.

Osvaldo Svanascini.
[Prólogo][6]

En el manifiesto de la Bauhaus, fechado en 1919, Walter Gropius concluía: "Formemos, pues, un nuevo gremio de artesanos sin la arrogancia clasista que pretendía levantar un presuntuoso muro entre artistas y artesanos. Deseemos, inventemos, creemos en común la nueva construcción del futuro, que lo será todo en una estructura única: arquitectura y escultura y pintura, que, de millones de manos artesanas, se alzará un día hacia el cielo como el símbolo cristalino de una nueva fe venidera".

A partir del estudio de los nuevos materiales fabricados y luego empleados en el mundo cotidiano, el concepto del creador de formas debió sostenerse a través de su propia vigencia –el mundo que servía y que le servía– en el centro de una era industrial y tecnológica. Así, primero, la aceptación de un "integrarse a la vida", así el apoyo sociológico que iría a cambiar los antiguos planteos, ya que habría que estudiar la relación entre los seres y su condición frente a los hechos a lo largo del mapa, así la determinación de comunicarse en mitad de una sociedad de consumo, de mutación y cambio acelerados, en donde el concepto de artista o creador se ha desprendido de las limitaciones de la pura singularidad.

La buena forma, el diseño que conforma o integra, se transforma en la aplicación de un principio que unifica aquello que alguien definió como el arte de equilibrar los elementos estéticos, acentuando la vitalidad de su tiempo. Las experiencias se extienden desde la pieza única hasta el objeto seriado, el múltiple y la producción masiva. Los artistas comienzan a frecuentar fábricas, se estudian los materiales con el propósito de descubrir su aplicación y su desarrollo, se crea un interés por la nueva forma entre obreros e industriales, aumenta el número de diseñadores y artesanos. Tiende a eliminarse el principio caduco de la competencia entre el industrial y el artista o el creador de formas.

En mitad de este desconcierto del arte, de este aparente naufragio, de las retahílas sobre la falta de salida –paradójicamente nunca se estuvo más cerca de la vida–, la aplicación de las formas vivas al tránsito cotidiano, al interior de la "máquina de habitar", constituye, en cambio, un hecho de positiva integración.

Esta muestra de objetos útiles e inútiles –obviamente funcionales o no–, es el comienzo de una serie de investigaciones y probabilidades en nuestro medio, con un material tan reciente y tan atractivo como el acrílico. A ella han sido invitados artistas, diseñadores y casas especializadas. Resultados aparte, interesa este primer confrontamiento, de manera orgánica, para un mismo material, con el fin de ahondar mucho más en sus múltiples posibilidades.

[6] Osvaldo Svanascini. [Prólogo]. En: *Objetos útiles e inútiles con acrílicopaolini*, Semana de Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura, 9 de noviembre al 9 de diciembre de 1970. En la sección Objetos útiles participaron: Perla Benveniste, Eduardo A. Cabrejas, Mariano Carrera, Héctor Compaired, Gerardo Robles, Ivette Compagnion, Lilian Cuenca, Gregorio Dujovny, Eidoneico (Adela Bogusko, Juan Carlos Tomás, Carlos Sirito y Azucena Tortonese) Jorge Gamarra, Nicolás García Uriburu, Jacobo Glanzer, Willy Golomb, Lea Lublin, Modulor S.C., Carolina Muchnik, Antonio Paolini, Rogelio Polesello, Alfredo J. Portillos, Luisa Reisner, Eduardo Rodríguez, Osvaldo Romberg, Sofía Sabsay, Osvaldo Svanascini, Emil Taboada y Celina María Wolanow. En la sección de Objetos inútiles participaron: Juan Carlos Benítez, Perla Benveniste, Antonio Berni, Ary Brizzi, Ivette Compagnion, Jorge Alberto Duarte, Gregorio Dujovny, Eidoneico (Adela Bogusko, Juan Carlos Tomás, Carlos Sirito y Azucena Tortonese), César Ariel Fioravanti, Jorge Gamarra, Jorge Glusberg, Víctor Gregorio Grippo, Alberto Heredia, Nicolás Jiménez, Jorge Edgardo Lezama, Lea Lublin, María Martorell, Clara Matzner, A.O. , Antonio Paolini, Luisa Reisner, Eduardo Rodríguez, Juan Carlos Rodríguez, Osvaldo Romberg, Ricardo Roux, Osvaldo Svanascini, Miguel Ángel Vidal.

[Leopoldo Presas y Raúl Lozza por Sociedad Argentina de Artistas Plásticos].
Informe sobre el clausurado Certamen Nacional de Investigaciones Visuales[7]

El 12 de noviembre, contrariamente a lo previsto en su reglamento, no se inauguró el 2do. Certamen Nacional de Investigaciones Visuales, organizado por la Secretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación.

Este Salón, destinado a obras de artes plásticas que, por sus características técnicas y sus materiales, se diferencian de las tradicionales expresiones como la pintura, el dibujo y la escultura, fue suspendido –y todo hace suponer que definitivamente– de acuerdo a las razones que el mismo Ministerio ha dado a la prensa, porque el Jurado aceptó obras de carácter político e incluso otorgó los dos principales premios a obras que denuncian claramente la represión oficial.

Aunque el día 12 de noviembre se llamó al Jurado a distribuir las obras, el Salón no se abrió. La no apertura no es la única violación al Reglamento. El fallo del Jurado, que es inapelable, no se comunicó a los diarios, ni se notificó a los participantes, ni se imprimió catálogo, ni se hizo ninguna publicidad, ni, lo que es más grave, se ha hecho entrega de los premios otorgados.

Una de las características de este certamen, es que su Reglamento no instituye ninguna censura política, a diferencia de los otros tres salones oficiales, previendo tal vez que todas las obras serían de carácter abstracto. Tal vez ésta es la razón que llevó a muchos artistas a enviar obras de carácter político. Como se sabe, nuestras artes plásticas se han visto sacudidas periódicamente por diversos episodios de censura motivados por obras o exposiciones enteras que trataron temas políticos con una cierta intención de denuncia del sistema. Para evitar esto, el gobierno ha introducido en sus concursos anuales, cláusulas en sus reglamentos que le permiten, por intermedio de funcionarios de la cultura o de algún miembro del jurado, rechazar obras que tengan contornos políticos demasiado agresivos. Esta estratagema se ha extendido también a certámenes no oficiales: uno de los mayores escándalos de nuestro mundo de las artes plásticas, se produjo precisamente a raíz del reglamento del Premio Braque, instituido por la Embajada Francesa y cuyo premio era un viaje de estudios por un año a Francia, cuando, en 1968, un grupo de artistas exteriorizó su protesta durante el acto de inauguración del mismo, a raíz de la censura que su reglamento implicaba. El resultado fue que las autoridades del Museo Nacional de Bellas Artes, en presencia de funcionarios de la Embajada Francesa, llamaron a la policía e hicieron encarcelar por 15 días a cerca de una decena de pintores: a la censura oficial sobre las obras se agregó la censura policial sobre las opiniones de los artistas.

En la actualidad, el Subsecretario de Cultura es el Sr. Horacio I. Carballal, y el Jefe de la Sala de Exposiciones Nacionales, donde se debía haber realizado el Certamen, es el Sr. Horacio Muratorio. Este año, el Jurado estuvo compuesto por los artistas: Gyula Kosice, Osvaldo Romberg y Eduardo Rodríguez, en representación oficial, y por Luis Felipe Noé y Alejandro Puente, por los expositores a propuesta de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. El jurado se reunió el 20 de octubre y desde entonces su fallo no fue notificado a nadie, ni se permitió, inclusive a los mismos jurados, la lectura posterior a esa fecha, de las actas, violando expresas disposiciones del Reglamento.

Por dictamen del Jurado se otorgaron los siguientes premios:

[7] [Leopoldo Presas y Raúl Lozza por Sociedad Argentina de Artistas Plásticos]. "Informe sobre el clausurado Certamen Nacional de Investigaciones Visuales", [1971]. Dactiloescrito, 3 páginas, Archivo Raúl Lozza.

Gran Premio de Honor (premio adquisición por el gobierno y $5.000) a la obra presentada por los artistas Ignacio Colombres y Hugo Pereyra, titulada "Made in Argentina", con los votos de Noé, Puente, Rodríguez y Romberg. El Sr. Kosice votó por Horacio Coll.

Primer Premio (adquisición y $3.000) a la obra presentada por Gabriela Bocchi y Jorge de Santamaría, con los votos de Noé, Puente y Rodríguez. Romberg votó por la obra de Alberto Heredia y Kosice por la de Coll.

Segundo Premio a la obra presentada por Horacio Alberto Coll, con los votos de todos los jurados, salvo el de Romberg, que votó por Heredia.

Tercer premio a la obra presentada por el escultor Alberto Heredia por unanimidad.

Las menciones –todas otorgadas por unanimidad– fueron para los artistas Jaime Bedel, Romano y para otro que los jurados no recuerdan su nombre y como a ellos no se les ha permitido la lectura de las actas, no nos es posible consignar.

El premio único a extranjeros fue otorgado a Lee More.

El Gran Premio de Honor y el Primer Premio se caracterizan por su revulsivo significado político, mientras que las restantes son abstractas.

El Gran Premio de Honor, *Made in Argentina* tiene como tema la picana eléctrica, usada por la policía y demás organismos de represión de nuestro país. Es una gran caja de acrílico transparente donde se muestra una silueta humana quebrada, torso y piernas, envuelta y enredada con un cable eléctrico. Las piernas están atadas con una soga, los labios sellados con una tira de cruz de tira emplástica (usada por la policía como mordaza para evitar los gritos de los torturados). La picana está dispuesta en un rincón de la base de la caja. En el otro costado de la misma, hay un tablero eléctrico con el comando y regulador de voltaje que completa generalmente a la picana eléctrica.

En esa misma base, se lee la siguiente leyenda: PICANA ELÉCTRICA: INSTRUMENTO DE HORROR PARA LA EXPLOTACIÓN Y EL COLONIAJE.

El Primer Premio, por su parte, es la puerta de un calabozo con un pesado cerrojo y una ventanilla atravesada con barrotes. Detrás de esa puerta, a una cierta distancia, hay un espejo que provoca al espectador, al reflejar su imagen detrás de los barrotes, la sensación de ser él, uno de los centenares de presos políticos del régimen.

Junto a la puerta hay una lista de presos políticos y gremiales.

La Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, el día 12 de noviembre a las 17 hs, dos antes de la supuesta apertura del salón, realizó una conferencia de prensa para denunciar todas las irregularidades existentes en torno a este salón.

Eduardo Audivert *et al*.
A la Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 18 de noviembre 1971[8]

Buenos Aires, noviembre 18 de 1971.
A la Academia Nacional de Bellas Artes
PRESENTE

Una vez más la censura del gobierno actúa sobre los artistas y sus obras. La suspensión del II Certamen Nacional de Experiencias Visuales muestra a las claras cual es la actitud de los que diciendo ayudar a los artistas y educar al pueblo con la exhibición de sus obras de arte, no tienen ningún escrúpulo en silenciar a quienes intentan mostrar una parte de nuestra realidad nacional.

Eduardo Audivert, Delia Cugat, Julio L. Muñeza, Juan C. Romero, Osvaldo Romberg y Daniel Zelaya, parte de los 10 artistas invitados por la Academia Nacional de Bellas Artes a participar del 3er. Premio de Grabado Facio Hebecquer hemos decidido en señal de protesta no enviar nuestras obras a dicha muestra a inaugurarse el 19 del corriente mes.

Nuestra protesta quiere señalar la actitud del llamado ente rector de las Bellas Artes, su Academia Nacional, que se supone que entre otras cosas, aparte de otorgar premios, debe preservar la actividad artística de todo intento de censura. La Academia Nacional de Bellas Artes no ha dado su opinión frente a los hechos mencionados más arriba, justificando de esta manera la determinación de las autoridades: silenciar a los artistas.

Facio Hebecquer –nombre del premio a que hemos sido invitados– se consideraba un artista del pueblo. Creemos que es lo mejor que podemos hacer en honor de su nombre, ya que él realmente se ocupó durante toda su vida por luchar contra la injusticia, la represión y el miedo.

Aída Carballo, Albino Fernández y Abel Bruno Versacci, también artistas invitados, que ya habían enviado sus obras a la academia en desconocimiento de esta nota se adhirieron posteriormente a los términos de la misma en su totalidad.

[8] Eduardo Audivert *et al*. Carta a la Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 18 de noviembre 1971. Dactiloescrito, 1 página. Archivo Juan Carlos Romero. Entre las firmas se lee: Eduardo Audivert, Delia Cugat, Julio L. Muñeza, Juan C. Romero, Osvaldo Romberg, Daniel Zelaya, Albino Fernández y Aída Carballo.

Museo Latinoamericano y el Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericano (MICLA),
[Carta-invitación al boicot a la Bienal de San Pablo][9]

Estimado compañero:

En Nueva York nos hemos reunido dos grupos de artistas e intelectuales latinoamericanos que, preocupados ante el significado de la próxima Bienal de San Pablo, decidimos escribirte para ponerte al tanto de nuestra intención y nuestras posiciones al respecto.

Estos dos grupos son el MUSEO LATINOAMERICANO y el MICLA (Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericano). Ambos grupos han aprobado las siguientes declaraciones con respecto a la Bienal de San Pablo:

"El MUSEO LATINOAMERICANO rechaza un acto cultural montado por un gobierno que ejerce un sistema de represión basado en brutales torturas".

MICLA se niega a participar en actos culturales que pretenden dar una apariencia de dignidad a un gobierno que aplasta a su pueblo a través de las torturas y las represiones más sangrientas de nuestro hemisferio.

Repudia a la Bienal de San Pablo, además, como un instrumento de la colonización cultural de nuestros países, función que esta bienal comparte con muchas otras actividades culturales que tienen lugar en Latinoamérica.

Queremos subrayar que los organizadores de la bienal, a través de embajadas, comisarios y empresarios, frecuentemente apelan a mecanismos informales de invitación, mecanismos que no quedan registrados por escrito antes de que los artistas demuestren su intención de aceptar la invitación, filtrando así la posibilidad de los múltiples rechazos que han sufrido en el pasado.

Sabemos por ejemplo que para esta bienal en particular, en Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires, o su director, es uno de los invitados oficiosos.

En caso de haber sido invitado, formal o informalmente, y de que con anterioridad a esta carta no hayas rechazado la invitación, te pedimos que te unas a los muchos artistas que se han negado a avalar esta muestra.

Hayas sido o no invitado a la bienal, solicitamos tu colaboración para integrar un documento que planeamos publicar con respecto a la misma. La finalidad de esta publicación es la de documentar la importancia de estos actos que son la base de la historia real e intencionalmente ignorada de la verdadera cultura latinoamericana.

(de la carta enviada invitando a los artistas a participar en la CONTRABIENAL)

[9] Museo Latinoamericano y el Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericano (MICLA), [Carta-invitación al boicot a la Bienal de San Pablo], s/f]. En: *Contrabienal*, [1971]

Antonio Berni *et al.*
Argentina[10]

Ante la participación de artistas latinoamericanos en la Bienal de San Pablo, un grupo de artistas argentinos se formula estas preguntas: Puede pensarse en la cultura con independencia del hombre y del momento histórico en que le tocó vivir? Puede existir una actitud estética despojada de toda connotación ética o moral? En América Latina, semejante actitud no implica lisa y llanamente colonialismo? Es concebible un salón de arte de pretendida vanguardia en un país donde se ha institucionalizado como método de gobierno la represión, la tortura y el asesinato? Es ésta una vanguardia? Vanguardia de qué? Puede un artista bajo la excusa de la proyección de su propia obra no formularse estas preguntas? Acaso esta situación de muerte y exterminio que impera en el Brasil no ha sido públicamente difundida por todas las agencias noticiosas, por los propios artistas brasileños y por un obispo de la jerarquía de Helder Cámara? Participar, se hayan o no formulado éstas preguntas, no significa complicidad?

Antonio Berni, Oscar Smoje, Lorenzo Amengual, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira, Vicente Zito Lema, Américo Castilla, Claudio David, Juan Fresan, Osvaldo Borda, Guillermo Walter Thiemer, Luisa Futoransky, Eduardo Rodriguez, Perla Benveniste, Marta Peluffo, Manuel Lamana, José Demonte, Alberto Cedrón, Juan Andralis, Gloria Inés Bacigalupi, Jorge de la Vega, León Ferrari, Miguel Briante, Enio Iommi, Raúl Santana, Emilio Renart, Hugo Pereyra, Ricardo Carpani, Claro Bettinelli, Oscar Anadón, Ana Mercedes Burnichon, Claudio Antonio Piedras, Ignacio Colombres, Carlos Alonso, Alberto Alonso.

[10] Berni, Antonio *et al*. "Argentina". s/f. En: *Contrabienal*, [1971]. Firmada por Antonio Berni, Oscar Smoje, Lorenzo Amengual, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira, Vicente Zito Lema, Américo Castilla, Claudio David, Juan Fresan, Osvaldo Borda, Guillermo Walter Thiemer, Luisa Futoransky, Eduardo Rodriguez, Perla Benveniste, Marta Peluffo, Manuel Lamana, José Demonte, Alberto Cedrón, Juan Andralis, Gloria Inés Bacigalupi, Jorge de la Vega, León Ferrari, Miguel Briante, Enio Iommi, Raúl Santana, Emilio Renart, Hugo Pereyra, Ricardo Carpani, Claro Bettinelli, Oscar Anadón, Ana Mercedes Burnichon, Claudio Antonio Piedras, Ignacio Colombres, Carlos Alonso, Alberto Alonso.

Antonio Seguí *et al*.
Carta al Director del MNBA, Profesor Jorge Romero Brest[11]

Buenos Aires, 2 de marzo de 1962

Al Señor Director del
Museo Nacional de Bellas Artes
Profesor Jorge Romero Brest
S / D

A raíz de una publicación aparecida la semana pasada en los diarios de esta Capital y en la que un grupo de artistas plásticos objetaban la forma en que fue hecha la selección que representará a nuestro país en la próxima Bienal de Venecia, nos creemos en la obligación de aclarar ante las autoridades y la opinión pública:

1°) Que en este caso en particular las atribuciones de selección corresponden a la Dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto y no como erróneamente se adjudica la nota citada, a la Secretaría de Educación; por lo que la invalidez jurídica pierde todo su valor.
2°) Que resulta sospechosa la seriedad de los objetantes si se considera que en la última Bienal de São Paolo, con artistas de la misma generación y tendencia, se obtuviera un Primer Gran Premio Internacional de Escultura por primera vez en la historia de nuestros envíos al exterior.
3°) Que estos señores representantes de la falsa iracundia no contentos con haberse apoderado de todos los salones oficiales de pintura, y haber permanecido impasibles frene a 20 años de total desconocimiento de lo argentino en el exterior, parecieran intentar ahora usufructuar las conquistas logradas en un plano internacional; pretendiendo desgraciadamente, hacer valer la cantidad por sobre la calidad.
4°) Que otorgamos todo nuestro apoyo a quienes desde la función pública realizan una tarea de difusión cultural acorde con las actuales circunstancias históricas, por encima de cualquier partidismo político o estético.

Sin otro particular, saludamos al Señor Director con toda consideración y estima.

Antonio Seguí, Josefina Miguens [Robirosa], Vicente Forte, Roberto Mattiello, Kenneth Kemble, Nicolás Rubió, Libero Badii,

[11] Antonio Seguí *et al*. Carta al Director del MNBA, Profesor Jorge Romero Brest, Buenos Aires, 2 de marzo de 1962. Dactiloescrito, 3 páginas, c23-s1-429. Firmada por Antonio Seguí, Josefina Miguens [Robirosa], Vicente Forte, Roberto Mattiello, Kenneth Kemble, Nicolás Rubió, Libero Badii, Berta Guido, Juan Sol, Miguel Ángel Vidal, Rodolfo Bardi, Mario Loza, A. Pilone, Rubén Santantonín, René Morón, Luis Wells, Luna Ercilla, Zulema Ciordia, Jorge López Anaya, Emilio Renart, César Paternosto, Alejandro Puente, Julián Althabe, Raúl Digiano, Eduardo Sabelli, Eduardo Markarina, Sammir Makarius, E. Barilari, Cantamessa Pier, Carmen Laprida, Paulina Berlatzky, Haydée L. de Miranda Gallino (A.N.F.A.), Mané Bernardo, Elena Tarasido, Rosa Espagnol, Margaret de Ramall (A.N.F.A.), Alejandro Hidalgo, Miguel A. Arroyo (A.N.F.A.), Beatriz Juárez, Anny Warnes, Celia Pérez Alem de Hidalgo, Martino, Guillermo Thiemer, G. Walter Thiemer, Luis Gowland Moreno (A.N.F.A.), Luis F. Benedit, Lapegna, J. C. Miraglia, Mac Entyre, Pérez Celis, Noemí Di Benedetto, Silvia Torras, Víctor Chab, Polesello, Juan Bay (vice-presidente A.N.F.A.), Orlando Gianferro, Olga López, Jorge Roiger, Delia Puzzovio, Kosice por Grupo Argentino Madí: Beatriz Herrera, Alberto Scopemiti, A. Linemberg, E. Gutiérrez, Antonio Llorens, Grupo del Sur: Carlos Cañás, Aníbal Carreño y Leo Vinci. Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Berta Guido, Juan Sol, Miguel Ángel Vidal, Rodolfo Bardi, Mario Loza, A. Pilone, Rubén Santantonín, René Morón, Luis Wells, Luna Ercilla, Zulema Ciordia, Jorge López Anaya, Emilio Renart, César Paternosto, Alejandro Puente, Julián Althabe, Raúl Digiano, Eduardo Sabelli, Eduardo Markarina, Sammir Makarius, E. Barilari, Cantamessa Pier, Carmen Laprida, Paulina Berlatzky, Haydée L. de Miranda Gallino (A.N.F.A.), Mané Bernardo, Elena Tarasido, Rosa Espagnol, Margaret de Ramall (A.N.F.A.), Alejandro Hidalgo, Miguel A. Arroyo (A.N.F.A.), Beatriz Juárez, Anny Warnes, Celia Pérez Alem de Hidalgo, Martino, Guillermo Thiemer, G. Walter Thiemer, Luis Gowland Moreno (A.N.F.A.), Luis F. Benedit, Lapegna, J. C. Miraglia, Mac Entyre, Pérez Celis, Noemí Di Benedetto, Silvia Torras, Víctor Chab, Polesello, Juan Bay (vice-presidente A.N.F.A.), Orlando Gianferro, Olga López, Jorge Roiger, Delia Puzzovio, Kosice por Grupo Argentino Madí: Beatriz Herrera, Alberto Scopemiti, A. Linemberg, E. Gutiérrez, Antonio Llorens, Grupo del Sur: Carlos Cañás, Aníbal Carreño, Leo Vinci.

Esta nota ha sido entregada también a las siguientes autoridades:

-A su Excelencia el Sr. Ministro de Relaciones Exteriores y Culto, Dr. Miguel Ángel Cárcano.

- A su Excelencia el Sr. Ministro de Educación y Cultura, dr. Luis R. Mac Kay.

- Al Señor Director General de Cultura de la Nación, Prof. Héctor Blas González.

- Al Sr. Director de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Dr. Rafael Squirru

-Al Sr. Director de Enseñanza Artística del Ministerio de Educación y Justicia, Prof. Ernesto B. Rodríguez.

Luis Fernando Benedit. Entrevista de Alicia Dujovne Ortiz.
Luis Benedit y la caja de cristal[12]

Se llama Biotrón y es un laboratorio con abejas que representa a nuestro país en la Bienal de Venecia. Una conjunción de arte y ciencia que ensancha el panorama estético.

Cuando uno sabe que el Biotrón –la obra que nos representa en la Bienal de Venecia –, es una caja transparente de 4 x 2 x 3, hecha con plexiglass, y que adentro hay abejas verdaderas y flores artificiales con jugo azucarado, puede ocurrir que se imagine una especie de Biotrón-Walt Disney (la caja de cristal del entierro de Blancanieves), un Biotrón-siesta y colectivo porteño, con rollizas abejas de grupas de terciopelo atigrado y calas y rosas de plástico iguales a las que adornan el espejo donde va el conductor. Pero no encontraría nada de eso. Encontraría, en cambio, un laboratorio, con unos molinetes a primera vista no apetitosos (las flores) y una colmena oscura, de celdas iluminadas por una miel marrón, cuyos depósitos de polen muestran los diseños geométricos de la escarcha. Y encontraría, además, dos Biotrones pequeños (los minibiotrones), uno con caracoles y otro con peces, ambos de un plexiglass color Antártida que contrasta notablemente con esos cuerpos tiernos, curvos, afelpados o blandos.

[12] Dujovne Ortiz, Alicia, "Luis Benedit y la caja de cristal", *La Nación*, 28 de junio de 1970, p. 16-17.

– ¿En qué consiste el Biotrón? ¿Qué significa? –le pregunto a su autor, Luis Benedit, que tiene la vos doctoral y la expresión tranquila.

– Es la presentación de un sistema animal. Pueden ser abejas, hormigas o cualquier otra sociedad animal organizada. Consta de tres partes: una colmena con un núcleo de cuatro mil abejas; una jaula de vuelo, y un sistema de flores artificiales que producen una solución azucarada, diseñado por el Dr. Josué Núñez, el ecólogo que me asesora en la parte científica (este sistema es inédito y tiene gran importancia como mecanismo para el comportamiento animal). El Biotrón está abierto por uno de los lados y las abejas pueden salir y volver, ya que el plafón de luces repite el ciclo solar y les permite orientarse, exactamente como el sol.

– ¿O sea que es un laboratorio de experimentación científica?

– Depende. Puede ser un laboratorio de ecología, porque un científico lo aprovechará para extraer sus conclusiones (por ejemplo, para hacer que las abejas elijan entre las flores artificiales y las naturales, o para cambiar el ciclo solar a 12 o 6 horas y ver qué pasa). Pero, situado en una sala de exposición, es un arte visual, porque ensancha el panorama estético al proponer un campo inédito: la observación de la vida animal. Quiero recalcar esta conjunción de arte y ciencia. No sólo el aspecto científico impresiona y sugiere experiencias al artista, sino que el artista diseña objetos que pueden servir para fines científicos y, por azar, influir en la metodología. En el laboratorio, los caracoles están guardados en una lata con un corchito. Yo los pongo en un medio más amplio y los hago subir por una columna, y tal vez eso signifique una apertura hacia el descubrimiento de un comportamiento animal.

– Pero, desde el punto de vista artístico, ¿la única finalidad es que la gente vea lo que de otro modo nunca vería? ¿Un minizoológico?

– En parte, sí, tiene valor didáctico. Además, se trata de sacar al animal de su habitat natural, y de darle un nicho ecológico artificial. Si el animal puede vivir en é, estamos ante el primer paso para una futura experiencia con seres humanos. La naturaleza está desapareciendo. Las ciudades lo llenan todo. Habrá que despedirse de la vida natural lo mejor que se pueda, haciéndose una naturaleza artificial. Yo no soy un nostálgico. Creo en una evolución hacia lo artificial. Todo puede llegar a ser artificial, y pienso que es factible conseguir un equilibrio entre hombres y naturaleza, pero para lograrlo hay que tener un conocimiento previo de lo natural. El hombre ya no está frente y contra la naturaleza, puede mejorarla.

– Pero, aun si los animales tuvieran, en el Biotrón, condiciones físicas idénticas a las naturales, ¿no les faltaría un elemento de placer e, inclusive, de dolor? A las abejas, ¿no les gusta el color y el olor de las flores?

– Supongo que las condiciones físicas óptimas les producirán placer –contesta Benedit, que no es franciscano

– ¿Por qué hizo verde y con una onda la columna del caracol? –insisto, observando las líquidas panzas aplastadas sobre una superficie [¿sin?] nada rugoso, ni húmedo, ni sucio, ni familiar, ni vivo.

– Ha sido una elección mía, pero no he transgredido leyes científicas al decidir su color y su forma. Y no he querido que nada les recordara su habitat natural. Estos son receptáculos con respiraderos, aislados, que permiten la observación. Su objeto es que la gente los compre (los minibiotrones) y tenga en su casa un artefacto capaz de contener vida. Una vaquita de San Antonio, una araña, una lombriz. Se los recoge, se los encierra en el Biotrón, y se los observa mientras viven.

– Es muy interesante para los chicos.

– Claro. La observación puede ser una base de comunicación importante entre el niño y sus padres. Tengo planeado un laberinto para hormigas, con un dispositivo que permite armarlo de diferentes maneras. Se les pone comida, y se ve cómo ellas organizan la búsqueda del elemento. La que encuentra la comida deja un rastro de ácido fórmico, las demás la siguen y ya no vuelven a perderse.

– ¿A usted le gustan los animales?

– Me gustan. Hay gente a la que todo esto le parece cruel. Pero no es crueldad, es mejoramiento. Lo nuevo resulta difícil de definir; se me piden explicaciones, definiciones, ¿por qué? Esto debe aceptarse o rechazarse por impulso, no por definición. El valor del Biotrón es que hace pensar. Nadie puede verlo sin replantearse conceptos.

– Eso es cierto –admito, yendo hacia los caracoles ateridos y aislados en un silencio sideral, y pensando que las vacas dan más leche y las plantas crecen más rápido con música, y que los bebés se enferman de eccemas cuando les falta el contacto de la piel de alguien, y que se necesita cariño y sol y además riesgo y enemigos y dramas sabrosos, y que la vida no es limpia, pero es caliente, gracias a Dios, y que yo no me hubiera preocupado por todo esto de no mediar el Biotrón. Hace pensar.

Benedit prosigue:

– La producción del Biotrón es un trabajo interdisciplinario. Yo soy el impulsor y realicé el diseño físico, pero el diseño científico es, como ya sabe, del Dr. Núñez; el electrónico, del Ing. Eduardo Silberstein; la parte mecánica de las flores fue obra del Ing. Alberto Iribarren, y tomé contacto con Núñez a través del Centro de Investigaciones Filosóficas dirigido por el Dr. Antonio Battro. Además, imagínese lo que le cuesta a la cancillería fletarlo a Europa. Y he recibido una importante donación de Agua y Energía, una empresa que parecería desligada de todo esto, pero que se ha entusiasmado con la aventura.

– El Biotrón fue elegido para la Bienal de Venecia por concurso, ¿verdad?

– Sí. El jurado estaba integrado por Carlos Claiman, Fermín Fevre y Jorge López Anaya. Este año la Bienal ha recomendado a los países participantes que envíen obras de carácter experimental, a construirse en la Bienal misma; auspiciarán un diálogo entre el público y los artistas, y no habrá ningún manejo de premios ni galerías.

– ¿Usted ha dejado de pintar?

– No; a veces pinto. He expuesto desde 1961 en Buenos Aires, París, Bruselas y los Estados Unidos. Comencé a interesarme por la ecología a partir de 1967, cuando estudiaba paisajística en Roma (estuve becado cuatro años en Europa). Hubo una etapa intermedia, en la que en mi pintura aparecían invariablemente los animales, y después combiné los animales vivos con la pintura. –Me muestra un cuadro de un pájaro mecánico, terrible, lleno de tuercas y arandelas, y una jaula vacía–. Es un pájaro robot. Yo creo en los robots.

– ¿Considera que ha muerto la pintura de caballete?

– No ha muerto, pero ha perdido la primacía que injustamente se le adjudicaba. ¿Por qué un pintor va a ser más artista que un diseñador? Lo que interesa es el producto final. Yo le reconozco tantas cualidades plásticas a un automóvil como a una escultura de Henry Moore. La civilización de consumo ha creado, sin quererlo, una nueva estética de los objetos.

Cuando salgo, anochece y hay un pajarerío que se pelea a codazos por el mejor lugar en la rama. Chillan. Son voces apasionadas, irritadas, roncas de ferocidad y de ganas de dormir. Una lujosa bambolla de sentimientos. ¿Prescindible? La duda está entre un ataúd transparente para una muerte engañosa, y un Arca de Noé para una vida esquemática. El Biotrón de Luis Benedit ¿entierra a quien sólo duerme, o lo salva, pero sin príncipe? De todos modos es bueno que las preguntas *zumben*.

Luis Fernando Benedit.
Mi participación en Venecia[13]

La experiencia de competir en una Bienal de Venecia (esta vez sin premios) es importante para cualquier artista. En Venecia los países con mecanismos culturales desarrollados juegan muy a fondo sus artistas y están apoyados con medios que nosotros no poseemos.

En mi caso especial, al presentar un objeto de "arte/ciencia" de gran volumen y complejidad técnica, tuve que diseñar, construir y probar funcionalmente la obra en 60 días, contados a partir de mi designación como único representante argentino a la Bienal.

Esto me obligó a realizar una operación interdisciplinaria en muy corto plazo, la que fue posible gracias a la ayuda de científicos, técnicos e instituciones que sería largo enumerar. Como aprendizaje es valiosa la conclusión de que el artista que quiera editar este tipo de proyectos debe conseguir un equipo eficiente y actuar de coordinador entre las partes, además de aprender a conseguir quien lo financie, pues este tipo de obras es invendible y queda fuera del circuito tradicional de las galerías comerciales.

"El Biotron" tuvo una excelente acogida por parte de la crítica internacional, quejosa en general por la falta de experiencias realmente inéditas en esta Bienal, a pesar de haberse recomendado a los países participantes envíos de vanguardia.

"El Biotron" se compone de tres partes, una colmena de observación con 4.000 abejas vivas en su interior (la misma pero perfeccionada que presenté en la Galería Rubbers en 1968). Conectada a una jaula de vuelo de aluminio, cerrada con bandejas de plexiglás transparente, esta jaula a su vez está abierta al exterior por uno de sus extremos permitiendo la libre salida de las abejas en busca de su alimento natural. Dentro de la "jaula de vuelo" una "pradera artificial" formada por 25 flores artificiales construidas de acuerdo a un diseño científico inédito del Dr. Josué Núñez, constituyen una oferta de alimento artificial. Estas flores están accionadas por un generador electrónico que regula el flujo del néctar artificial al que acuden las abejas. En esta competencia entre alimento artificial *versus* alimento natural, consistió la experiencia realmente científica que se desarrolló en Venecia. Por lo tanto "El Biotron" es realmente un laboratorio y fue diseñado en base a datos científicos, pero nació por impulso de un artista y antes de la Bienal no existía físicamente, esto es lo que lo diferencia de ser una mera traslación.

[13] Luis Fernando Benedit. "Mi participación en Venecia". *Artinf: periódico de información artística,* Buenos Aires, a. 1, n. 2, octubre de 1970, p. 6.

Las otras obras presentadas fueron dos tipos de múltiples (nueve ejemplares idénticos de cada uno) contenedores de vida animal pero de pequeñas dimensiones. El "Minibiotron" es un cilindro transparente de acrílico provisto de una lente de aumento para observar la forma de vida y evolución de pequeños animales e insectos domésticos (caracoles, arañas, gusanos, lombrices, etc.). Son aptos para realizar Biología casera sin ninguna pretensión científica, pero creo de gran interés didáctico. El otro múltiple es una pecera diseñada en forma tal que el agua actúa de lupa deformante. La última obra presentada es un prototipo de múltiple contenedor de caracoles de tierra.

Todos estos *habitats* animales son ocupaciones biológicas del espacio. Me interesa una relación nueva entre contenedor y contenido cuando este último es una especie viva y en movimiento, si se trata de una especie societaria, como las abejas o los hormigueros que expuse en 1968, la obra es más didáctica o reflexiva, pero también es interesante observar una araña solitaria tejiendo su tela.

Creo que mis obras tienen lecturas diferentes y a distintos niveles, no me interesan científicamente sino como divulgación de una fenomenología social del comportamiento animal al que tiene acceso el observador más rudimentario.

Todos los hombres somos miembros del conjunto de la naturaleza. De ahí que también sean válidas para nosotros las leyes ecológicas, el entrelazamiento de todos con todos y todo con todo. Vamos a vivir en un mundo apretado y debemos aprender a pensar en totalidades.

Creo pues que es lícito, como artista, interesarme en el diseño y solución de nuevos nichos ecológicos, en la proposición de equilibrios artificiales de reemplazo, en tratar de aproximar al hombre común al mundo en que vive y no conoce.

Sergio Rafael Gómez.
Bienal de Jóvenes de París: las expectativas de nuestros representantes[14]

Entre el 15 de septiembre y el 31 de octubre de este año, tendrá lugar en París un acontecimiento que concita la atención del mundo: la Bienal. Esta muestra –testigo del desarrollo creativo– está dedicada a los jóvenes artistas de todo el mundo (los participantes deben ser menores de 35 años). Bajo la premisa de la más completa libertad expresiva, se acentúa la faz experimental que permita detectar las pautas futuras en el dominio del arte.

Una pléyade de críticos, conservadores y directores de museo –todos de proyección internacional– estarán bajo la coordinación de Georges Boudaille, el Delegado General. Cuando se han examinado las referencias de los artistas invitados esta Comisión Internacional se aboca exclusivamente a la concepción general de la exposición, que no sólo se atiende a las manifestaciones plásticas tradicionales sino que también el cine y el video tendrán allí lugar.

[14] Sergio Rafael Gómez. "Bienal de Jóvenes de París: las expectativas de nuestros representantes". *Pluma y pincel*, Buenos Aires, a. 2, n. 33, 5 de julio de 1977, p. 7. Fermín Eguía, Héctor Giuffré, Hugo Sbernini, Miguel Ángel Bengoechea, Américo Castilla, Jorge Álvaro.

América Latina ha concitado esta vez la atención de los europeos, dado que por primera vez se dedica a Latinoamérica una sección especial, y a quien compete la labor organizativa dentro de la Comisión Internacional es a Ángel Kalenberg director del Museo de Artes Plásticas de Montevideo. Esta sección se "presentará en una o varias salas separadas de la exposición y beneficiada con un capítulo especial en el catálogo", según rezan las disposiciones estatutarias de esta experiencia.

Tres serán los Museos que alberguen las obras: El Museo Nacional de Arte Moderno, el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París y el Museo Galliére. Los gastos y los seguros son abonados por los gobiernos de cada país, a pedido de las autoridades de la Bienal.

Argentina se verá representada por Hugo Sbernini, Fermín Eguía, Héctor Giuffré, Jorge Álvaro, Américo Castilla y Miguel Ángel Bengochea. *Pluma y Pincel* ha preparado un cuestionario que indicamos por separado y que intenta reflejar las opiniones de quienes serán nuestros embajadores.

PREGUNTAS

1. ¿Cómo ves la colocación del Arte Argentino en Europa?
2. ¿Seguís considerando importante una muestra europea?
3. ¿Conocés a los pintores que van? ¿Creés que se reflejará un espíritu unitario de la pintura argentina?
4. ¿Conocés en Europa a jóvenes que trabajen en similares tendencias?

Fermín Eguía

1. Tengo poca información. Conozco la trascendencia que puede tener a partir de pintores como Seguí. A esta Bienal es la primera vez que la oigo nombrar.
2. Sí, me parece importante en la medida que significa en primer lugar un punto de partida. Es decir, mostrar mi obra más allá y que se interesen por ella. Al principio me preocupaba un poco la idea de tener que encontrarme trabajando para una cosa así. Es decir, que no es el trabajo que yo hago libremente, porque el compromiso por ahí era más grande.
3. No sé. Es difícil decirlo. Primero porque de alguna manera todo este grupo, si bien representa una generación, también representa una formación especial. Esto de generación tiene sentido en cuanto todas están filtradas por influencias o posturas estéticas. Pienso que, de todas maneras, no está dado el hablar de una "escuela argentina", dado que las últimas tendencias se han dado en materia universal.
4. Sí. Es decir, he visto puntos de partida, pero no he visto obra. Lo que conozco es a pintores brasileños que sí, tienen una programática.

Héctor Giuffré

1. La visión de las cosas que tengo es muy parcial porque no tengo conocimiento directo de las obras. Me parece que hay una cierta expectación por lo que va ocurriendo dentro del arte latinoamericano. Desde el punto de vista estadístico –hay un 70% de exposiciones latinoamericanas en París– me parece que tiene importancia.

2. Sobre eso no tengo una idea precisa porque evidentemente hay que verlo allá. Cuando esté allí, te cuento.
2. Sí, claro. Toda confrontación es importante, sobre todo dada a niveles en que la cosa no está totalmente establecida, como en el caso de nuestra generación. Es un tipo de confrontación donde el conocimiento mutuo puede llegar a ser importante para todos. Si fuera de generaciones más avanzadas sería didáctica o histórica. Así, creo que sí tiene importancia.
3. Sí, la conozco. El envío a esta Bienal tiene una multiplicidad, una heterogeneidad muy propia del país. Pero si los mirás con atención, te das cuenta que hay dos o tres lineamientos generales que más o menos van entroncando a todos. Pienso que el envío es representativo de lo que el país está haciendo en este momento. Esto debe percibirse por alguien que observe las cosas y reconozca la unidad. Tengo esa esperanza.
4. No, no conozco.

Hugo Sbernini

1. Es un poco problemático porque yo nunca estuve en Europa. Es la primera vez que voy y todo lo que sé es a través de una visión particular de cada tipo, que siempre es muy subjetiva. Hay gente a la que le puede ir bien, entonces, te pintan un panorama que es encantador. A otros les va mal y les parece terrible. Pero pienso que en esta época no hay un gran movimiento en Europa como el de la década del ´60. Aparte hay un pabellón latinoamericano que de esta manera va a tener cierto peso.
2. No, pienso que no. Siempre quedan cosas afuera, no hay una cosa que abarque todo. Depende de muchos factores.
3. Me entusiasma mucho participar, viajar, ver qué pasa. Expectativas tengo, voy a tratar de ir y de quedarme 4 ó 5 meses.
4. No, no tengo idea. Conocí a un holandés que estuvo aquí dos meses. Es un tipo de cuarenta años que vive de lo que hace y muy bien. No tiene una gran producción, pero lo poco que produce lo elabora mucho.

Miguel Ángel Bengochea

1. Pienso que los europeos son muy reticentes con los jóvenes pintores. Un pintor para ellos comienza a los 45 años. No hay límites de edad para producir una pintura seria.
2. Sí, porque se abre un campo de difusión para nuestra pintura, ya que es un centro cuya dimensión cultural no puede dejar de reconocerse.
3. No creo en la pintura geográfica. Toda significación se proyecta a lo universal.
4. No. Porque creo que hay un marcado interés por el conceptualismo no pictórico.

Américo Castilla

1. Pienso que es inexistente.
2. En Europa en sí, les interesa poco. Pero exhibir arte latinoamericano es exhibir algo vivo, puesto que la cultura europea está estratificada. Ellos quieren que participemos en

una muestra para ver la posibilidad de crear sorpresas. En París creo que va a pasar bastante desapercibido. Esto estará por ahí coincidiendo con una retrospectiva de Picasso o Soutine. Personalmente, a mí me interesa el hecho de agruparme con otros pintores. En este caso es París, pero bien podría ser para ir a jugar al billar o a la paleta. Es decir no competir, tratar de mostrar una imagen común.
3. Pienso que hay cierta poética que tiene su origen en este sitio, o al menos que pueda ser identificada como propia. Esa poética tiene contenidos melancólicos, si bien indefinibles en la medida que se aplica a través del arte plástico y no de la literatura, pero hay una poética propia reconocible como argentina. No diría que hay una pintura argentina, pero sí una poética.
4. Sí, por ejemplo Kurt Cappa, un joven pintor austríaco, y muchos jóvenes, sobre todo ingleses. Pero lo que hacen es totalmente distinto. Por un lado es la total experimentación fuera de la tela, a la que se toma sólo como referencia, pero para quebrarla. La constante en este trabajo es el desapasionamiento, en general hay un *touch* muy intelectual del trabajo. Pienso que nuestra pintura, en general, es más caliente, más emocional que la europea.

Jorge Álvaro

1. No sé quienes fueron a la anterior bienal, es la primera vez que voy. Considero que es importante.
2. Por referencias, por todo lo que está pasando, los europeos están bastante a la vanguardia.
3. Es importante el hecho de que tus cosas las vea un público; sobre todo cosas latinoamericanas de varios argentinos, así en particular.
4. No sé si se puede hablar de que hay una pintura argentina. Me parece que no hay. Me parece que hay un movimiento que es internacional. No podés decir: esto refleja la pintura argentina. Te lleva a lo que está pasando en otros países. A mi me parece que lo que se está haciendo aquí en la Argentina es también reflejo de lo que se está haciendo en Europa y en Estados Unidos. No me parece que sea representativo, ni que tenga que serlo. No tiene la iconografía que pueden usar los otros países, no podés identificarla enseguida, se siguen las corrientes de vanguardia. En el hiperrealismo o la nueva figuración sí, vos veías cosas de pintura europea o americana. Aquí se le da a lo europeo o a lo de USA un toque especial.
5. No, de Europa no conozco, de Estados Unidos tampoco. Lo que podés conocer acá es a través de libros o revistas, deben existir pero yo no los conozco.

Sergio Rafael Gómez

Kenneth Kemble.
Carta sobre LXVII Salón Nacional[15]
Buenos Aires, 28 de agosto de 1978

Sr. Secretario de Estado de Cultura
Dr. RAÚL ALBERTO CASAL
Avda. Alvear 1690
CAPITAL FEDERAL

En total desacuerdo con las normas de conducta que adoptaron para la aceptación de las obras presentadas en el LXVII Salón Nacional de Artes Plásticas los demás miembros del Jurado, y ante la imposibilidad de garantizar una ecuánime selección de los premios por mi parte (más de mil setecientos millones de pesos viejos), que avale la confianza que la Secretaría de Cultura ha depositado en mi persona, al elegirme miembro del jurado; le ruego me exima de esta responsabilidad aceptando mi renuncia.

Jacques Bedel *et al*.
Carta sobre LXVII Salón Nacional [16]

Setiembre 14 de 1978

Señor Secretario de Estado de Cultura
Dr. Raúl Alberto Casal

De nuestra consideración:

Nos complace dirigirnos a Ud. a través de una carta abierta porque pensamos que el tema es de interés común, y merece, para su eventual solución, del aporte de todos los involucrados directa o indirectamente. En otras palabras, quisiéramos colaborar cons-tructivamente con nuestras inquietudes que, pensamos, son las de nuestros colegas y de todo el medio artístico.

[15] Kenneth Kemble. Carta a Raúl Alberto Casal, 28 de agosto de 1978. Dactiloescrito, 1 página. Archivo Kenneth Kemble.

[16] Jacques Bedel *et al*. Carta a Raúl Alberto Casal, 14 de septiembre de 1978. Dactiloescrito, 2 páginas. Firmada por Jacques Bedel, Enrique Torroja, Josefina Robirosa, Aurelio Macchi, Silvia Ambrosini, Jorge Gamarra, Elsa Soibelman, Florencio Méndez Casariego, Magdalena Menéndez, Manuel Espinosa, Luis Fernando Benedit, Carlos de la Motta, Pablo Suárez, Alberto Heredia, Bandin Ron, Juan Pablo Renzi, Rafael Mitrenko, Víctor Grippo, Fermín Eguía, Felipe Pino, Jorge Pirossi, Gabriel Levinas, Liliana Porter, Héctor Capurro, Eduardo Vazques, David Scheinsohn, Pablo Obelar, Miguel Ángel Bengochea, María Juana Heras Velasco, Hugo De Marziani, Jorge Gervasi, Álvaro Castagnino, Carlos Gorriarena, Enrique Crosatto, Ana Kozel, Emilio Renart, Nicolás Jiménez, Ricardo Sansó, Luis Yurcovich, Oscar Smoje, Alfredo Portillos, Etienne Gontard, Marta Minujín, Ricardo Laham, Alicia Carletti, Jorge Álvaro, Manuel Amigo, Carlos Giliotti, Diana Dowek, Silvina Benguria, Daniel Costamagna, Enio Iommi, Carlos Espartaco, Hugo Sikiso, Mónica Rossi y Laura Buccellato. Archivo Kenneth Kemble.

Frente a una más que evidente decadencia de una institución –el Salón Nacional– que durante varias décadas hubo de marcar pautas en nuestra cultura artística, pero que ya no lo hace mas; y frente al hecho insólito de que en último salón, el LXVII, uno de los miembros del jurado ha votado para ganador del gran premio de honor a su propio hermano (que ganó el premio); nos inquieta la opinión que pueda tener el público en general respecto a la seriedad de esta competencia y respecto a la integridad moral del jurado. Fácilmente se lo podría acusar de nepotismo.

No queremos hacer nosotros una reflexión sobre los méritos del ganador, que es un digno artista respetado por todos. Tampoco queremos hacer una reflexión sobre la idoneidad e integridad del jurado. Pero sí queremos señalar, y recalcar especialmente, la dubitativa impresión que pueden producir en los demás, las circunstancias bajo las cuales se designó al premiado. El hecho de que alguien pudiese tener motivo para sospechar la eficacia de este jurado, refleja una falla evidente en la organización del salón.

Por otro lado, esta duda, que viene manifestándose desde hace varios años, se refleja en la no participación en el salón por parte de un gran número de calificados artitas. Ausencia que ha hecho descender el nivel de calidad de las últimas muestras a tal punto, que el Salón Nacional ya no es más representativo de nuestro panorama artístico nacional, mucho menos, del acontecer actual.

Para tratar de rescatar este salón, que muchos ya consideran una cosa muerta, le propondríamos por lo tanto un replanteo general de sus reglamentos, que contemple las vicisitudes de nuestra realidad actual. Replanteo que podría hacerse con la colaboración de todos los interesados; tanto de las autoridades como de los artistas. Pero que debería hacerse a corto plazo para evitar la reiteración de situaciones equívocas o poco claras en sus apariencias.

Con tal motivo y quedando a su disposición los abajo firmantes, lo saludamos atentamente,

FIRMAN:

Jacques Bedel, Enrique Torroja, Josefina Robirosa, Aurelio Macchi, Silvia Ambrosini, Jorge Gamarra, Elsa Soibelman, Florencio Méndez Casariego, Magdalena Menéndez, Manuel Espinosa, Luis Fernando Benedit, Carlos de la Motta, Pablo Suárez, Alberto Heredia, Bandin Ron, Juan Pablo Renzi, Rafael Mitrenko, Víctor Grippo, Fermín Eguía, Felipe Pino, Jorge Pirossi, Gabriel Levinas, Liliana Porter, Héctor Capurro, Eduardo Vazques, David Scheinsohn, Pablo Obelar, Miguel Ángel Bengochea, María Juana Heras Velasco, Hugo De Marziani, Jorge Gervasi, Álvaro Castagnino, Carlos Gorriarena, Enrique Crosatto, Ana Kozel, Emilio Renart, Nicolás Jiménez, Ricardo Sansó, Luis Yurcovich, Oscar Smoje, Alfredo Portillos, Etienne Gontard, Marta Minujín, Ricardo Laham, Alicia Carletti, Jorge Álvaro, Manuel Amigo, Carlos Giliotti, Diana Dowek, Silvina Benguria, Daniel Costamagna, Ennio Iomi, Carlos Espartaco, Hugo Sikiso, Mónica Rossi, Laura Buccellato.

Raúl Lozza, Carta abierta a dos cartas abiertas[17]

He dejado transcurrir algunos días antes de adoptar una actitud ante la publicación de dos cartas abiertas cuyo contenido me atañe. Lo hice con el fin de ubicarme en ese plano de objetividad indispensable si pretendemos solucionar algún problema, en este caso el que gira en torno a nuestro LXVII Salón Nacional de pintura, y que un grupo de artistas pretende circunscribir a la actuación del jurado, del cual he formado parte.

Considero más oportuno plantear, o proponer, soluciones en bien de nuestro Salón que argumentar en descargo de afirmaciones gratuitas destinadas todas ellas a ocultar las verdaderas causas que impiden que el mismo represente la totalidad de los valores del arte en nuestro país.

Traslademos entonces las cosas a un terreno que nos permita aclarar en primer lugar las funciones que debe cumplir todo certamen de esta naturaleza, permitiendo en lo posible que todo artista pueda ser juzgado por el público y por la crítica especializada. En este espíritu, el jurado no ha actuado ni con ligereza ni por compromiso. Lo ha hecho afirmando en la práctica una convicción, para no sentar un nuevo precedente que llegue a circunscribir el contenido o la orientación del Salón dentro de los límites del elitismo o del populismo.

Estamos de acuerdo en que es indispensable continuar mejorando la calidad de este y de otros certámenes similares. Es ésta la aspiración de todos los artistas, tal vez excluyendo a esos pocos que ponen barreras contra el acceso al juicio del público a obras de tal o de cual tendencia. Excluyendo también a los que han sostenido que solamente enviarán al Salón si se les asegura el premio. Esos no pueden tener interés en mejorar ningún tipo de certamen libre y democrático de arte.

Sería de suma importancia discutir todo esto, y otras cosas afines, en debate público, evitando imposiciones tendenciosas por parte de algún grupo minoritario que se autoconsidere como único representante de la plástica argentina. Analizar los problemas que giran en torno de los Salones, problemas que no se circunscriben a la actuación del jurado, ni pueden solucionarse con la sola reforma del reglamento. En una palabra: profundizar en las relaciones de la vida social del artista como tal, los sistemas de promoción imperantes, el manejo económico y la cosificación de la obra de arte, la existencia de sectores del arte absorbidos por los crecientes monopolios que distorsionan la cultura artística e influyen psicológicamente en los artistas me-diante floridos sortilegios que alcanzan a gozar sólo unos pocos.

Ante lo complejo de esta situación, se comprueba fácilmente que las causas –o pretextos– sobre lo cual se fundan las dos cartas abiertas inciden poco o nada en la tan rumiada "decadencia" del Salón Nacional. El Sr. Kemble, jurado por la parte oficial, renuncia públicamente debido a que en el juicio para la selección de las obras se tuvo en cuenta "la identidad del autor". Puedo asegurar que no ha sido norma del jurado conocer tal identidad sino en determinados casos, por ej. el de autenticidad de la obra.

[17] Raúl Lozza. "Carta abierta a dos cartas abiertas", octubre de 1978. Dactiloscrito, 2 páginas, Archivo Raúl Lozza.

Ha de saber el Sr. Kemble que "pintar bien" significa, entre otras cosas, cierta acción inventiva equivalente a una concepción del hombre frente al mundo, y que para dilucidar entre lo simplemente "bien pintado" con el recurso de las formas e ideas ajenas será preciso recurrir a la identidad del autor, puesto que esos deslices son hoy muy comunes y van mucho más allá de una simple influencia de estilo o tendencia. No obstante, la identificación del autor no tiene porqué significar compromisos extraños a los valores específicos de la obra, entre los cuales se cuenta el de la originalidad.

La verdadera ciencia para juzgar deberá tener en cuenta éstas y otras facetas que hacen al acto creador. Y en este caso que nos ocupa, sabemos que en un cierto porcentaje están presentes el lugar común, algo de rebusque de formas extraídas de las distintas fuentes del arte moderno de aquí y de allá. Pero esa característica forma parte igualmente de nuestro arte, acompañando a nuestros auténticos valores sin confundirlos ni desmerecerlos, y ha sido propósito del jurado no ocultarlos al juicio de los demás. De allí la, para muchos, cantidad excesiva de obras aceptadas, muchas de ellas de un nivel medio pero que merecen ser vistas.

Por su parte, la carta firmada por un grupo de artistas reclamando una reforma del reglamento del Salón Nacional, señala la no representatividad del arte argentino en el mismo y res-ponsabiliza de esa progresiva situación a los jurados. Lo anecdótico lo constituye el hecho que este año un miembro del jurado ha unido finalmente su voto a la decisión firme de los restantes para otorgar a su hermano el Gran Premio. De no hacerlo, el premio se declararía desierto. Objetivamente, esto carece de importancia si tenemos en cuenta que, así como el jurado, la crítica en general ha señalado la justeza del premio otorgado. Pero los firmantes de la carta, si bien no acusan directamente, se inquietan "por la opinión que puede tener el público en general respecto a la seriedad de esta competencia". Si, el público es lo importante, y es por eso que me inquieta lo que pueda pensar de la renuncia de un miembro del jurado en el momento de otorgar los premios, puesto que de esta manera obligaría a la totalidad de los restantes a votar por la misma obra. Ya que de inconducta se habla... ¿Fue esto premeditado, orquestado para facilitar todo lo demás? No es que yo lo piense así, pero me inquieta que pueda pensarlo el público, extrayendo de los hechos sus propias conclusiones.

Pero dejemos esto por hoy. El Salón Nacional, así como todos sus similares, merece el esfuerzo de todos para solucionar problemas que se suscitan en cada oportunidad. Y como la unidad y el desarrollo de nuestra cultura artística debe ser algo más que la unidad de las personas, propongo –sin descartar la necesidad de un debate sobre los problemas de solución más ambiciosa – lo siguiente:

1º) Impulsar la creación, por acuerdo entre las sociedades representativas de los artistas y la Secretaría de Estado de Cultura, de un Colegio de Jurados, renovable, para todos los certámenes de carácter oficial. Se compondría de 25 miembros de probada idoneidad y responsabilidad, sin excluir la posibilidad del ingreso de algún crítico de arte. En cada oportunidad se extraerían 10 de ellos por sorteo, para ser expuestos a la votación de

los participantes al certamen. Los cinco más votados actuarían en el correspondiente Salón. Este colegio de Jurados se autoconvocaría periódicamente con el propósito de intercambiar opiniones y establecer normas para juzgar la obra de los demás.

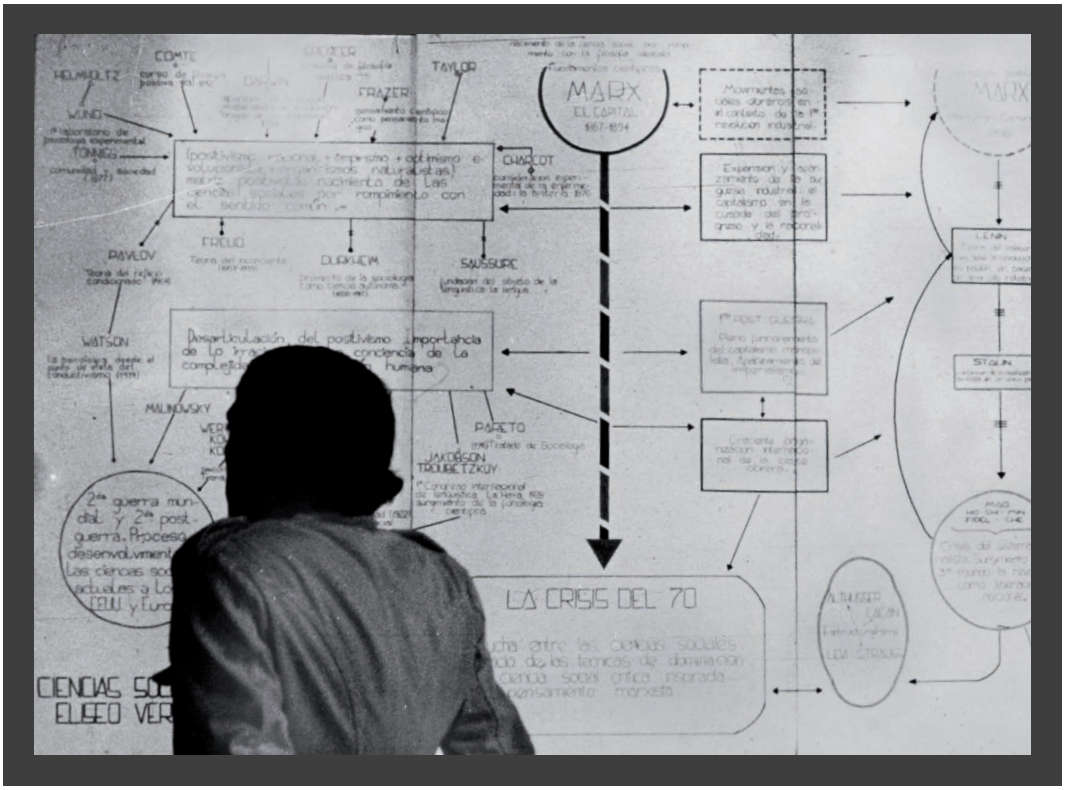
2º) Está en el espíritu de la inmensa mayoría de nuestros artistas y de sus entidades –y sobre esa base actuó en principio el jurado de este LXVII Salón– que en un certamen de esta naturaleza sean expuestas al juicio de la crítica y del público la mayor cantidad de obras posible. Que no sea el jurado el único que valorice nuestra producción artística. Habría que evitar el hecho de rechazar, muchas veces injustamente, algunas obras por no decir el ochenta por ciento de ellas, por falta de espacio, aunque ellas carezcan de la calidad deseada. Para evitar los pro y los contra que esto pueda suscitar, propongamos la realización del salón en dos etapas. En la primera podría exponerse, en un lugar adecuado, toda la obra enviada, sin rechazos y durante 15 días. Durante ese período el jurado seleccionaría un centenar de ellas, las cuales serían expuestas en el lugar tradicional del Salón, donde se otorgarían los premios.

Se comprende que esto no postergaría otros esfuerzos al margen del reglamento, tendientes a superar las causas por las cuales muchos de nuestros artistas, incluyendo la mayoría de los firmantes de las dos cartas abiertas, se abstraen de participar de nuestro Salón Nacional y de otros similares.

Raúl Lozza

(Jurado del LXVII Salón Nacional por la parte expositora) - Octubre de 1978

Crisis


COMTE
HELMHOLTZ
WUND
TÖNNIES
TAYLOR
FRAZER
MARX
EL CAPITAL
1867-1894
CHARCOT
PAVLOV
FREUD
DURKHEIM
SAUSSURE
WATSON
MALINOWSKY
PARETO
JAKOBSON
TROUBETZKOY
LENIN
STALIN
LA CRISIS DEL 70
CIENCIAS SO
ELISEO VER

Lea Lublin, *Cultura: dentro y fuera del Museo*, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1971. Detalle de la instalación. Fototeca Fundación Espigas.

Crisis

Hay un significado de la palabra "crisis", menos usado cotidianamente, pero que se aplica a esta reunión de documentos: el artista que escribe sus juicios, que examina con cuidado el estado del arte argentino de su tiempo. Y en esa balanza incluye sus éxitos y fracasos personales. Interesan aquí las reflexiones del artista desde su experiencia personal ante el camino trazado por el arte, por ello hay conclusiones, balances y alguna polémica entre iguales; cómo pensaron la mutación de sus procesos artísticos ante el imperativo de la sociedad atravesada por el conflicto social, la violencia, la censura y la represión.[1]

Un problema poco explorado en las artes es el conflicto entre la individualidad del artista como sujeto creador y la del hombre obligado a ser desde su práctica artística el transformador de la realidad de su tiempo. Hay una cita común para referirse a la "crisis": el abandono de la práctica artística como respuesta ante la situación política y la imposibilidad programática de que el arte dé cuenta de ella. Este abandono podía ser radical, e implicaba optar por la lucha armada, en lugar del arte como arma. Es el caso del desaparecido Franco Venturi y el caído en combate Eduardo Favario. En otros, la contradicción entre las instituciones artísticas para las que actuaban y el discurso político de sus organizaciones era una distancia que se iba tornando insalvable.

Si la crisis de conciencia de la validez social o revolucionaria –según el grado de compromiso- de la práctica artística es, sin duda, relevante, es también notorio el regreso a la creación visual de la mayoría de los artistas que habían asumido tal posición. Singularmente, el regreso se sostuvo en la opción por la técnica tradicional de la pintura (por ejemplo, es el caso de Luis Felipe Noé, Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez). En cierta forma, hay un "retorno al orden": el extremo experimental había terminado. La pintura sirve para la posición autorreflexiva, puede asumirse como el gesto mínimo de resistencia ante la última dictadura militar. Aceptar la pintura es poner a resguardo las herramientas mínimas de un saber cultural amenazado. Como lo afirma Renzi en 1976: la ortodoxia de la pintura permite rescatar "viejas afectividades, largamente relegadas. Esto es lo de ahora".

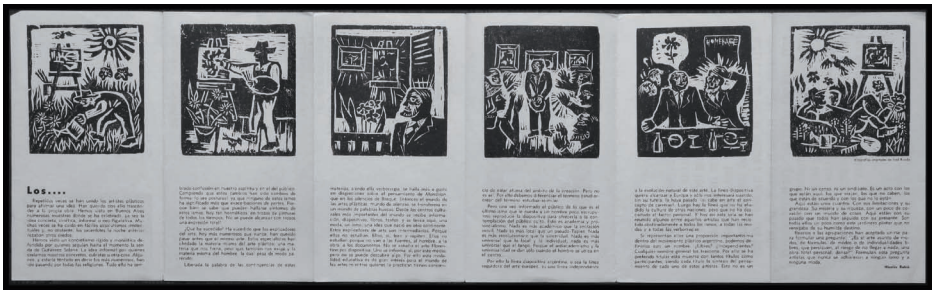
La pervivencia de la pintura supera todas las predicciones vanguardistas; desde luego "pintura" para algunos artistas –como en el caso de Noé- es un concepto totalizador de lo artístico, no una mera referencia técnica. En este sentido interesa el texto de Claudio Girola, un escultor vinculado a la Asociación Arte Concreto junto a otros artistas teóricos como Tomás Maldonado y Alfredo Hlito, porque coloca el acento en la crisis del lenguaje y el agotamiento de las posibilidades de la pintura. Girola argumenta desde la idea, de raíz formal, de los ciclos de los estilos. Así, la crisis actual se origina en la manipulación de formas que se tornan repetitivas hasta que un nuevo impulso revolucionario debe restablecer la legitimidad perdida. Para Girola hay un marco histórico evolutivo preciso, el del arte moderno desde la "proclamación de la inseguridad" a la "certeza de la medida", es decir desde

[1] Las referencias bibliográficas se encuentran en las notas de la Introducción al presente volumen. Para este apartado se ha consultado, además: José Fernández Vega. *Lo contrario de la infelicidad: promesas estéticas y mutaciones políticas en el arte actual*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007.

Bortolotti/Favario/Gatti/Renzi/Grela H./Acosta/Molinaro. Rosario, Galería Carrillo, 1966.

el impresionismo a la abstracción geométrica. Por otra parte, para Girola la verdad es una forma pura ausente de significaciones y mensajes, es en este sentido que Mondrian agota las posibilidades de la pintura. Se trata de una línea de pensamiento que perdura en los artistas que estuvieron relacionados con el arte concreto. En los años setenta, Alfredo Hlito, de una erudición notable, recorre un camino similar al de Girola. Es el artista enfrentado a la pregunta central de qué es la pintura, y cómo con su obra ha dado respuestas a ese interrogante dentro del devenir histórico de la pintura.

La crisis de la pintura conlleva la de la enseñanza en las escuelas de arte –y las reformas y luchas por los planes de estudio- y, como contrapartida, la adecuación de los talleres privados a las nuevas demandas de sus alumnos. Elegir un taller era también una elección política, por ejemplo un joven artista comunista debía ir al taller del maestro Lino E. Spilimbergo. En el taller de Juan Grela en Rosario, que funcionaba desde 1956, participaron artistas que rápidamente fueron centrales en el arte político. Un buen ejemplo de la dinámica de los cambios es la exposición de sus alumnos en 1966, en la que exhibieron, principalmente objetos, Juan Pablo Renzi, Aldo Bortolotti, Eduardo Favario



José Rueda, Xilografías. En: Los.... Buenos Aires, Van Riel, 9 al 28 de Marzo de 1964.

y Carlos Gatti.[2] La exposición, que sumaba música experimental de Dante Grela, fue realizada al mismo tiempo que la nueva vanguardia rosarina se presentaba con el texto *A propósito de la Cultura Mermelada*, un análisis de la situación cultural en el momento de transición desde el aprendizaje de taller hacia posiciones radicales, de la pintura-objeto hacia la "desmaterialización del arte". No sorprende encontrar en aquel texto las huellas de los conceptos sobre la pintura que enseñaba Grela, bien explicados en la presentación de esta muestra de sus discípulos en la Galería Carrillo. El maestro relata la historia de su taller: necesita demostrar su evolución a los tiempos contemporáneos y justificar el desarrollo independiente de sus alumnos: forma "gente que trabaje conscientemente, en donde a través de los hechos plásticos definidos se demuestre tener ideas claras, y de ser posible dentro de la imagen contemporánea." En esta historia hay un hecho clave en la enseñanza propuesta para generar el "actual clima" de su taller: el abandono del método tradicional del uso del modelo, para trabajar directamente sobre el estudio de los elementos plásticos y permitir de este modo una mayor libertad creativa. El objetivo es llegar a una pintura digna sostenida en ideas, no imitativa y sin recetas técnicas. El segundo elemento que considera es el paso "de una actitud localista a una idea universalista"; esta posición intelectual conlleva una aceptación personal: la estética del Grupo Litoral era una etapa que debía ser superada, pertenecía visualmente al pasado, ya no daba cuenta de la realidad.

Un aspecto, pocas veces considerado, es la abrumadora sensación de desplazamiento de muchos artistas que no encuentran su lugar en la acelerada transformación del concepto de lo artístico de los años sesenta. Un ejemplo de ello es la exposición *Los…*, organizada por Nicolás Rubió, que funciona como un frente de artistas cuyas estéticas se habían tornado en residuales. Su acusación es moral: la individualidad del creador frente al imperativo de las modas artísticas. La consabida acusación de sujetarse a las modas ("[…] los sacerdotes la noche anterior rezaban otros credos") es síntoma de la pérdida de su visibilidad por parte de la crítica.

La afirmación de la individualidad por el camino del arte es un aspecto que parece ser relevante si es producto de la complejidad existencialista. En otros casos se reduce a la mínima expresión

[2] Véanse los textos de Guillermo Fantoni y Emilio Ghilioni. *Tres visiones sobre el arte crítico de los años 60: conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*. op. cit.; Guillermo Fantoni. *Una mirada sobre el arte y la política: conversaciones con Juan Grela*. op. cit.; Guillermo Fantoni. *Arte, vanguardia y política en los años '60: conversaciones con Juan Pablo Renzi*. op. cit.

posible: yo pinto, yo soy. Así, el breve texto de Josefina Robirosa es buen ejemplo de la afirmación mimética entre obra y sujeto creador. Con el agregado de género: dejar de ser "Josefina Miguens", su temprana firma de casada, para afirmar "Soy Josefina Robirosa". Este "yo pinto" es proponer que la realidad es subjetiva, y la obra necesariamente resultado de las posibilidades de expresión de la verdad de mi "yo". Es interesante notar que Robirosa haya realizado el paso de la abstracción al informalismo en los años sesenta, y que cuando volvió a exponer en los setentas su pintura de paisajes active la proyección sentimental. La noción de una identidad subjetiva de la obra convivía como discurso estético con la posición contraria, que bien expresa Luis Pazos: el arte contemporáneo es la desaparición de la "cultura del yo".

Estas dos respuestas contrapuestas a la crisis, alcanzan su punto máximo de tensión política en las posiciones divergentes y programáticas de Julio Le Parc y Federico Manuel Peralta Ramos. Para el primero, ante la crisis de la sociedad capitalista y el uso del arte como arma de la burguesía, el artista debe anular su individualismo y estar al servicio del pueblo. El pueblo (un término social, político y moral en Le Parc) es ajeno al arte para no "intoxicarse de ideología burguesa". El artista ya está intoxicado por la imposición de modas y la influencia de las vanguardias internacionales en los países subdesarrollados. Le Parc da un nuevo giro a la idea vanguardista de anular al observador pasivo mediante una propuesta que obligase a la toma de conciencia. El arte de actitud, experimental, potencia la creación del "pueblo": de la etapa defensiva a la activa. El artista –entendido como colectivo- es sólo una herramienta.

Peralta Ramos ofrece la opción contradictoria y vital del sujeto convertido él mismo en obra arte –una admiración por Alberto Greco subyace en toda su obra–: los "mandamientos gánicos" es la tabla de la ley de la vida como arte, sin otro compromiso que el de la poética del hombre consciente de lo efímero de su paso terrestre. Es una guía de sobrevivencia más aristocrática que burguesa –los atributos del buen burgués del tiempo, dinero, religión y ocio son presentados afimativa y negativamente. Los mandamientos son los preceptos del sujeto que ha decido "bajar el volumen" para que la sociedad con su violencia no lo perciba totalmente, último recurso para preservar la libertad. Es la decisión individualista por excelencia frente a un arte que se colectivizaba. Elección lúdica del cabaret ante la acción política de la vanguardia, pero también anulación de la representación ante los nuevos formalismos de la pintura y el conceptualismo. Aún queda por estudiar la relación de los artistas del sesenta con escritores católicos y esotéricos de su generación, como Federico González Frías. (Falta aún poner el acento sobre la vanguardia de derechas, que tiene también digna prosapia europea desde el dadaísmo a Joseph Beuys). Peralta Ramos se imaginaba en diálogo callado con Dios: por ello asumía la necesidad de la locura. En cierta manera fue nuestro último artista místico.

La actualidad de Peralta Ramos –notoria entre artistas jóvenes– es su reducción al hedonismo. En cierta forma, es el contrapunto festivo del Pablo Suárez de la famosa carta renuncia al Di Tella 68. El mítico Huevo de yeso y madera que estalla ante el jurado es una metáfora de la imposibilidad en el tiempo del internacionalismo desarrollista de Romero Brest: Peralta Ramos había imaginado botarlo al río para que navegara el mundo como nueva conquista colombina. Ante una generación que afirmaba con mesianismo su destino histórico, Peralta Ramos se reducía a lo pequeño, al transcurrir,

al sorprender. Ofrecía el juego de palabras frente al discurso, la contradicción frente a la certeza. Ante un arte que intentaba recuperar los altos destinos de su utilidad social, elaboró una cruel parodia que por ser suya sólo podía recibirse en 1971 como una broma: un arma de cerámica y la advertencia *Cuidado con la pintura*.

Si Federico Peralta Ramos escribió los "mandamientos" para la fusión del arte con la vida como afirmación de la voluntad libre y contradictoria del sujeto, unos años antes Emilio Renart ya había escrito el "credo" al obtener el Premio Di Tella en 1964, con el *Bio-cosmos núm. 3*, expresión plástica del integralismo. Este término refiere a una concepción totalizadora de la creación, no compartimentada en lenguajes artísticos, que incluye pensar al hombre integrado al cosmos. Desde esta búsqueda Renart pensó la creación (y la enseñanza para acceder a ella como una posibilidad universal) como el camino a la expresión (no sólo plástica) generadora de la libertad del individuo para una humanidad plural. Renart, luego de su estadía becado en Francia en 1968, abandona el arte porque, probablemente, ya había superado la etapa material de la expresión. Buscaba la trascendencia.

Aldo Paparella siente ya perdida la libertad que su amigo Federico proclamaba. La libertad, desde luego, era el complemento del apoliticismo, y como tal núcleo duro de la política cultural diseñada por las elites (y que en el caso del Di Tella conlleva su propia destrucción). Pero hay una idea de libertad diversa que se arrastra de la generación anterior. Paparella, nacido en Italia, es un hombre de posguerra que se asume como continuador de la tradición del Mediterráneo. La obligación del artista es defender la creación ante el imperativo de la máquina y la sociedad de consumo. Es la libertad del humanista. La del hombre que resuelve el viaje a la periferia, en momentos de anhelado centro, porque conoce la miseria pero también sabe que es poseedor de un legado que se activa en la lejanía. Viene de la barbarie de la guerra, tiene por ello otra imagen de Europa que la de los jóvenes del '68: conoce al París de los prisioneros de guerra, no al de las barricadas ingeniosas. Por eso propone una opción política que no es festiva ni heroica: el diálogo entre todos. (Lo dice en 1971, cuando el "diálogo" era una cuestión nacional de grandes y pequeños acuerdos truncos). Paparella, hacedor de monumentos inútiles, con antigua sabiduría ofrece pan y vino para todos: el arte debe recuperar al Hombre.

Frente a artistas de problemas universales como Peralta Ramos y Paparella, son tiempos de artistas de coyuntura, de respuesta estilística inmediata a la realidad. Optamos por un ejemplo notorio, cronológicamente anterior a la vanguardia sesentista, Ignacio Colombres. Si los sesenta se definen por la arrolladora presencia de la juventud (y los diversos adjetivos que la modifican), interesa señalar como ésta transforma a los artistas de la generación anterior (el caso más notorio el, hasta entonces, químico y ceramista León Ferrari). Interesa la mutación: los "cámporas" del arte.

Colombres es el artista comunista que hace el balance de actividades. El documento que se publica, una entrevista realizada por Gabriel Peluffo, era, entonces, una entrevista de actualidad: con Hugo Pereira había presentado *Made in Argentina* en el Segundo Certamen de Investigaciones Visuales de 1971. Obra distante de su producción pictórica, era un objeto referido a la picana, censurado por la dictadura le fue retirado el premio otorgado por el jurado integrado, entre otros, por Luis Felipe

Noé, Gyula Kosice y Alejandro Puente. Así, Colombres señala la encrucijada del pasaje de la pintura al objeto, del caballete individual a la acción colectiva, de la exposición comercial a la muestra panfletaria. En la entrevista se niega a hablar de su pintura: hace propaganda; relata las actividades políticas de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos: los homenajes al Che Guevara, *Malvenido Rockefeller*, las relaciones con el Grupo Espartaco y *Tucumán Arde*, a la que analiza tanto en su repercusión como en su relación con el movimiento sindical, la ruptura política producida en el Instituto Di Tella.

La primera polémica artística entablada al comienzo de la última dictadura militar es resultado del control de la escritura de la historia de la década que acababa de cerrarse. El Centro Editor de América Latina había lanzado una colección de arte contemporáneo en el que el crítico de arte católico Fermín Fèvre publicó un ensayo llamado *Las crisis de las vanguardias.* Kenneth Kemble, que conocía bien el paño, lo acusa de incurrir "en varios errores de omisión, apreciación y jerarquización". Kemble propone reunir dos enfoques para estudiar los años sesenta: "aquél que vivió el momento como auténtica vivencia personal y del que lo ve con una perspectiva desapasionada –que puede interpretar a través de sus conocimientos especializados– es que se puede llegar a una verdad más o menos objetiva." La discusión de fondo, que le permite realizar una extensa cronología, es si existieron vanguardias y, por lo tanto, artistas originales de la influencia extranjera, en el medio local. Kemble afirma que el infomalismo, su movimiento de pertenencia, es la punta de lanza de todo lo ocurrido en la década. Astutamente, el agudo liberal se detiene en 1965.

La respuesta corporativa de Fèvre no tiene ninguna importancia: contesta que estaba hablando de otra cosa, en parte es cierto, y que la imitación original de lo europeo es predominante. La polémica se amplía, Nicolás Rubió escribe en defensa de Kemble, y Jorge Glusberg (aludido irónicamente) sale a defender "como miembro activo y teórico" al CAYC: en su esquema interpretativo éste es el salto evolutivo en el arte argentino.

La mirada autocomplaciente sobre la extraordinaria situación del arte argentino que presenta Glusberg no era compartida por los artistas de generaciones anteriores. En 1978, Kenneth Kemble realiza, por ejemplo, un juicio feroz sobre la calidad de la enseñanza, especialmente del dibujo. Kemble sostuvo que por parecer moderno "se habían abandonado las enseñanzas más elementales del proceso de la visión, a favor de la libre expresión. De qué, uno se preguntaba perplejo, ya que la mayor parte de esta gente no tenía nada que expresar fuera de lo que la técnica, el oficio y las enseñanzas de un maestro, pudiesen implantar en sus cerebros." Es la defensa de uno de los aspectos notables de mediados de los años setenta: el retorno de los viejos maestros a los primeros planos como consecuencia de la obligada retirada discursiva de la generación de los años sesenta.

Una lectura de aquellos años, con una carga nostálgica que no logra ocultar su fondo crítico, desarrolla Pablo Suárez en la entrevista realizada por Bandin Ron, titulada sugestivamente "crónica de un sobreviviente". Es el relato de la crisis de la disociación entre creación y realidad, en una generación que ha dejado una pesada mochila a los artistas de la década siguiente. Suárez ofrece sus motivos del retorno a la pintura y la validez del realismo para dar cuenta de las cosas.

Una de las paradojas del arte argentino es el dominio de las estéticas realistas durante la dictadura: un realismo de evasión, que en contadas excepciones "da cuenta de las cosas" que el viejo realismo aspiraba a narrar con su deseo de verdad. En 1978, Diana Dowek y Fermín Eguía dialogan sobre el sentido de la representación y lo cotidiano. No hablan de revolución, a pesar de la carga política de la obra de Dowek, sino de semiótica. Los discursos críticos deben buscar disimulos teóricos. Es una mirada distante del realismo como necesidad vital del sobreviviente Pablo Suárez. Tal vez, no hay estilo sin biografía.

Roberto Amigo

Federico Manuel Peralta Ramos, Luis Wells y Fernando Maza en el Instituto Torcuato Di Tella, 1965.
Fototeca Fundación Espigas.

Claudio Girola.
Acerca del principio de "incertidumbre" en el arte[1]

En aquellos días me encontraba en Santiago organizando mi primera exposición retrospectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes. Recuerdo que a propósito de unas conversaciones que sostuve con Alberto Vial escribí esta nota: La inseguridad, la proclamación de la inseguridad es lo que se desencadena en el arte a partir del impulso revolucionario que comenzó con los impresionistas.

Hay, sin embargo, una corriente que dentro de lo abstracto hace suyo el someterse a la "certeza de la medida". La abstracción geométrica. Pero hay que hacer un distingo. La "certeza de la medida" para Mondrian y para Malevitch se fundan en algo que no es una convención meramente normativa. No obran impulsados por un ente de razón cuantitativo sino cualitativo. Se torna cuantitativo, como siempre, en los seguidores. Max Bill lo presiente y lo dice. Su reafirmación de que el arte necesita del pensamiento, a partir del interrogante que plantea, y esto es si Mondrian "agotó" las posibilidades últimas de la pintura o no. Si la respuesta fuera afirmativa sólo quedarían dos caminos abiertos para una evolución: el retorno a lo viejo y conocido o el acercamiento a una nueva temática. Todo esto denuncia, de alguna manera, que la "verdad que dura treinta años" había entrado en crisis. El rigor de Mondrian y de Malevitch no descartó nunca la emotividad a pesar que la configuración tectónica-constructiva de las horizontales y verticales o de los cuadrados tienden a revestir a estos medios de un puro carácter normativo.

Y no cabe duda alguna, y en este sentido discrepo con Max Bill, de que Mondrian agota las posibilidades de la pintura. Piénsese por un momento en que posibilidades puede caber, en el sentido de "evolución", más allá del blanco sobre blanco o de un azul, rojo y amarillo dentro de una retícula vertical-horizontal. En el sentido de "evolución" ninguna.

Y al llegar a ese extremo o meta, en una dirección determinada, la estética de tal concepción se tornó materia de "academia". No las pinturas de Mondrian o las de Malevitch. Se produjo una estética de ciclo cerrado, que provocó un estilo hueco. Durante un par de décadas la bastardización tomó forma en los continuadores del Stijl o del Constructivismo de símbolos disociados de la sensibilidad de la conciencia de haberse topado "con una verdad para treinta años".

Es decir una manipulación de formas que muy prontamente se tornaron cliché. Hubo mucho de ilustrar principios y poco de la gloria de asistir al milagro de la invención de una verdad pura.

En tal situación la bastardización se hizo endémica y ahora hace falta un nuevo impulso revolucionario para restablecer la legitimidad de lo saludable.

Esta nota corresponde a un estado que ya en esa época se me hacía patente. El péndulo se inclinaba ya entonces a lo que hemos presenciado más tarde, todos los "neo" de "neos", sin que haya sido posible restablecer la salud, ahora más enferma que nunca por tanto sociologismos, mensajismos y significacionismos.

[1] Claudio Girola. "Acerca del principio de «incertidumbre» en el arte". Santiago de Chile, abril de 1961. En: Eduardo Castillo Errázuriz. *Sin/Con Cálculo grafías en la distracción/en la escultura. ... De una trayectoria americana en la escultura moderna.* (escritos, obras y dibujos de Claudio Girola), Valparaíso, Escuela de Arquitectura de la UCV, 1987.

Emilio Renart.
[Presentación][2]

Frente a la realidad que tiende a subdividir los esfuerzos. Frente a los estados fluctuantes, es decir dinámicos, que nos hacen dudar de nuestra anterior seguridad. Frente a lo inesperado que se oculta dentro de lo aparentemente absoluto. Frente al plano al volumen o a la descarnada línea. Frente a la necesidad de saber qué esconden esos sub-totales de mi total y la posibilidad de que existan armoniosamente. Frente a la problemática de todo esto y del hacer, traté de reunir en una obra mi resultante actual, es decir tuve la necesidad de integrarme. Este integralismo me llevó en profundidad, dado que acepto la posible existencia combativa de los elementos, siempre que vivan un ámbito común que los contenga y los armonice sin desmedro de la integridad individual. Posiblemente esto, no se dé como manifestación constante en mí, por lo que admito desde ya, el hecho de desarrollar independientemente lo que mi necesidad expresiva imponga, sin límites, y más, creo que este estado, no puede responder a una estable sin forzar la acción creativa.

Nicolás Rubió.
Los...[3]

LOS INUBICABLES – LOS UNOS DIFERENTES – LOS INDEPENDIENTES SÍ Y NO – LOS ROXANA – LOS TRÁGICOS – LOS TERCOS – LOS PUROS – LOS LOCOS LINDOS – LOS QUE LO DEBEN PENSAR – LOS LIBRES – LOS REALISTAS MÁGICOS – LOS DE LÍNEA INDIVIDUAL – LOS …….. – LOS SIN CARETAS – LOS INTIMISTAS – LOS QUE SE SIGUEN A SÍ MISMOS – LOS CONSECUENTES – LOS PLANISTAS LÍRICOS – LOS VIDA = ARTE – LOS "MÁ YO QUÉ SÉ!" – LOS IRRESPONSABLES CON AUTOCRÍTICA – LOS EMPECINADOS – LOS NATURALES – LOS QUE NO PONEN DEFINICIÓN - LOS RABIOSOS – LOS TORTUGAS LINYERAS – LOS ANARQUISTAS INDOLENTES – LOS DEL HOMBRE AL HOMBRE – LOS IMAGINEROS – LOS DÍFICILES…

Repetidas veces se han unido los artistas plásticos para afirmar una idea. Han querido con ello trascender a la propia obra. Hemos visto en Buenos Aires numerosas muestras donde se ha celebrado, ya sea la idea concreta, cinética, informal o neo-figurativa. Muchas veces se ha caído en fáciles absolutismos intelectuales y, no obstante, los sacerdotes la noche anterior rezaban otros credos.

Hemos visto un concretismo rígido y monástico defendido por quienes seguían hasta el momento la senda de Gutiérrez Solana. La idea informal por quienes creíamos nosotros concretos,

[2] Emilio Renart. [Presentación]. *Renart expone*, Buenos Aires, Galería Pizarro, 28 de agosto al 15 de setiembre de 1962.

[3] Nicolás Rubió. "Los…". En: *Exposición Los….* Buenos Aires, Van Riel, 9 al 28 de marzo de 1964. Roberto Aizemberg, Pompeyo Audivert, Libero Badii, Américo A. Balán, Julio Barragán, Luis Barragán, Esther Barugel, Juan Carlos Benítez, Aída Carballo, Pedro de Simona, Juan Eichler, Ángel Fadul, Mario Grande, Juan Grela, Alejandro Lanoel, Laxeiro, Horacio March, Horacio Blas Mazza, José Manuel Moraña, Juan Otero, Pastorello L., Orlando Pierri, Leopoldo Presas, Nicolás Rubió, José Rueda, Raúl Russo, Peter Sussman, Carlos Torrallardona, Leonor Vassena, Josefina Zamudio, Vera Zilzer. Xilografías originales de José Rueda sobre el jardinero-pintor.

cubistas u otra cosa. Algunos, y estaría tentado en decir los más numerosos, han ido pasando por todas las religiones. Todo ello ha sembrado confusión en nuestro espíritu y en el público. Comprendo que estos cambios han sido cambios de forma (o sea posturas) ya que ninguno de estos ismos ha significado más que exacerbaciones de partes. Porque bien se sabe que pueden hallarse síntomas de estos ismos, hoy tan herméticos, en trozos de pinturas de todos los tiempos. No se puede alcanzar con trozos una expresión total!

¿Qué ha sucedido? Ha sucedido que los explicadores del arte, hoy más numerosos que nunca, han querido pasar antes que el mismo arte. Estos especialistas han olvidado la materia misma del arte plástico, una materia que nos frena, pero que también nos exige y la materia misma del hombre, la cual pesa de modo parecido.

Liberada la palabra de las contingencias de estas materias, siendo ella verborragia, se halla más a gusto en digresiones sobre el pensamiento de Mondrian, que en los silencios de Braque. Entonces el mundo de las artes plásticas, mundo de silencio, se transforma en un mundo de palabras huecas. Desde los centros culturales más importantes del mundo se recibe información, diapositivas, libros, textos, y se lanza aquí, una moda, un ismo, una idea que nació en otro continente. Estos explicadores de arte son intermediarios. Porque ellos no estudian. Ellos, sí, leen y repiten. Ellos no estudian porque no van a las fuentes, al hombre, a la obra, a los documentos. No se estudia el arte Florentino por diapositiva. Uno se informa, sí, por este medio, pero no se puede descubrir algo. Por ello esta modalidad educativa es de gran interés para el mundo de las artes mientras quienes la practican tienen conciencia de estar fuera del ámbito de la creación. Pero no es así. Por ello debemos diferenciar estudiar-crear del término estudiar-asimilar.

Pero una vez informado el público de lo que es el último ismo que le cuesta a un hombre poco escrupuloso reproducir la diapositiva para ofrecerla a la contemplación del público culto. Esto es academia y provincialismo. Nada es más académico que la imitación servil. Nada es más local que un pseudos-Tapies. Nada es más revolucionario que la sinceridad. Nada es más universal que lo local y lo individual; nada es más universal que el tango. Porque el antiacademismo y la universalidad se dan sólo cuando el hombre se ubica en el centro…

Por ello la línea diapositiva argentina, o sea la línea seguidora del arte europeo, es una línea independiente a la evolución natural de este arte. La línea-diapositiva quiere alcanzar a Europa y sólo nos interesará cuando, sin su tutela, la haya pasado (si cabe en arte el concepto de carreras). Luego hay la línea que no ha eludido la cultura de otras naciones, pero que no ha descartado el factor personal. Y hoy en esta sala se han reunido algunos entre aquellos artistas que han resistido obstinadamente a todos los ismos, a todas las modas y a todas las verborragias.

Si representan ellos una proporción importantísima dentro del movimiento plástico argentino, podemos definirlos con un nombre. ¿Libres? ¿Independientes? Cualquier nombre general los traiciona. Por ello se ha preferido titular esta muestra con tantos títulos como participantes, siendo cada título la síntesis del pensamiento de cada uno de estos artistas. Esto no es un grupo. Ni un censo, ni un sindicato. Es un acto con los que están aquí, los que viajan, los que no caben, los que están de acuerdo y con los que no lo están.

Aquí están unos cuantos. Con sus limitaciones y su grandeza. Su miseria y su riqueza, con un poco de corazón con un mundo de cosas. Aquí están con su pasado que todos han seguido con

su presente. Son todos ellos un poco como este jardinero pintor que no renegaba de su humilde destino.

Reacios a las agrupaciones han aceptado unirse para formular una pregunta: "¿Es el arte asunto de modas, de fórmulas, de modos o de individualidades libres, que persiguen, al riesgo de no llegar a nada, una obra total personal, densa?" Formulan esta pregunta artistas que nunca adhirieron a ningún ismo y a ninguna moda.

Juan Grela G.
[Presentación del taller][4]

Estos jóvenes expositores que hoy presentamos y que evidencian a través de sus trabajos su formación plástica y cultural, constituyen la última promoción de nuestro taller, el cual cuenta ya diez años de actividad en la vida cultural de la ciudad. Realizamos este trabajo con amor, responsabilidad y dignidad, reconociendo que lo hecho tiene, como toda actividad humana, sus aciertos y errores. Queremos, por lo tanto, historiar las exposiciones de nuestras anteriores promociones, pues creemos que éstas demuestran nuestra evolución en el quehacer de la enseñanza visual, tratamos de formar gente que trabaje conscientemente, en donde a través de los hechos plásticos definidos se demuestre tener ideas claras, y de ser posible dentro de la imagen contemporánea.

La muestra realizada en la Galería Renom en el año 1963, fue la primera demostración del trabajo realizado hasta ese momento. Esa promoción compuesta por P. Barrera, R. Elizalde, E. Ghilioni, E. Mijalichen y F. Villar, se caracterizó por haberse formado a través de la comprensión de los problemas plásticos, trabajando con el método tradicional que implica el uso del modelo. Es además importante señalar que estos pintores estaban realizando simultáneamente la experiencia del trabajo sin modelo, y por lo tanto les resultaría muy difícil acomodarse a esta etapa de transición en el modo de encarar la enseñanza. De este modo contribuyeron al logro de una enseñanza de sentido más actual, que presenta un grado de libertad considerablemente mayor para el iniciado. En la segunda muestra constituida por dibujos, que se realizó en Amigos del Arte, los trabajos tenían otra actitud: se realizaba directamente el estudio de los elementos plásticos sin apoyo en el modelo. Así tuvimos en esa muestra expresiones de figurativos y no figurativos. Los expositores fueron: R. García Ortúzar, E. Favario y R. Rosales.

En 1964 expusieron sus trabajos en Galería Renom, S. Chitarrone, Aid Herrera, J. M. Lavarello, E. Serón y R. Lausana. En estos pintores se evidenció, además del rigor plástico para la realización de la idea, una mayor libertad creativa. Es decir que crecía en todos, la convicción de que hacer pintura hoy es alejarse de lo imitativo, y que para hacerla es necesario tener una sólida base cultural y de oficio que permita una realización digna, libre de toda "cocina", elementos que unidos al manejo de las ideas, son los que pueden dar validez al trabajo. Pese a lo antedicho, las obras de esta muestra, al ser miradas profundamente, todavía tenían sabor a modelo, lo cual nos revela que se trabajaba con

[4] Juan Grela G. [Presentación del taller]. En: *Bortolotti/Favario/Gatti/Renzi/Grela h./Acosta/Molinaro*. Rosario, Galería Carrillo, 10 de septiembre al 12 de octubre de 1966.

memoria visual, mientras que a lo que se debe apuntar es a encontrar imágenes anteriores.

Estamos ahora frente a esta muestra, la cual nos pone en contacto con el clima actual de nuestro taller, y ante una primera impresión parecería que ésta no tiene unidad; sin embargo, la tiene en la libertad de expresarse cada individuo dentro de sus características personales. Es así que al penetrar en la labor de A. Acosta, podemos ver que se encuentra atraído por las cosas que lo rodean en la vida diaria, y expresa esos sentimientos con valores semejantes, insinuando volúmenes y trata cuidadosamente la superficie del cuadro con el verdadero amor de quien quiere lo que hace, y así este sentir para con la pintura y las cosas nos transmite un clima intimista. En cambio, E. Molinaro, realiza sus primeras experiencias no figurativas, donde toma la pintura como medio de expresión, y lo hace con alegría, dándonos amplios planos de colores saturados en constante oposición atonal. A través de esos medios nos entrega una expresión dinámica, sostenida por un razonar medido.

Los cuatro expositores restantes se conocieron en el taller y se sintieron unidos por sensibilidad y afinidad estética. Demostraron desde el principio estar muy definidos por las últimas corrientes del arte actual, y a través de esta actitud es que aún los ejercicios los realizaban con este sentir; por eso decimos que los trabajos aquí expuestos son productos de una posición consecuente. Así C. Gatti, con sus cuadros-objeto hace ver que está en una etapa de transición de la que quizás después tome para expresarse uno de estos dos medios que maneja con gran sentido plástico y expresivo. En estos trabajos Gatti desarrolla sus ideas con elementos de la vida diaria, como ser cajas, tarros, etc. Coloca a éstos dentro del cuadro-objeto, y desde ese instante esos objetos comunes adquieren significación creadora, haciéndose comunicativos por medio de una expresión objetiva, que se da a través de una actitud de espontaneidad razonada.

"La chimenea" y "Los perfiles", objetos presentados por A. Bortolotti revelan una gran elaboración intelectual. Dado a esto, sus trabajos no tienen elementos efectistas, sino que nos dan una expresión austera, donde con el mínimun de cosas trata de motivar la sensibilidad del espectador. Por lo tanto, estos simples medios se convierten en elementos expresivos claramente ordenados que dan la transparencia espiritual como principal elemento expresivo.

En J. P. Renzi, "La nube", "Los charcos de agua", etc., expresan claramente un quehacer intelectual que hace aflorar una fina sensibilidad, y ésta le permite así crear un clima poético, donde todo adquiere un estado luminoso en un gran espacio no real, el cual está dado a través de una limitación de los medios estrictamente necesarios; de esto resulta justa y severa la estructura mediante la cual se expresa.

Es E. Favario, un temperamento espontáneo para manifestarse, y lo hace con cosas que usan constantemente todos los seres humanos en su vida diaria, como ser sillas, cajones, etc.; al agrupar y seleccionar estos elementos como objetos, alcanza a influirles un significado muy marcado de su sentir expresionista.

Si observamos las obras de A. Acosta, C. Gatti y E. Favario, encontramos que estos espíritus tienen necesidad de trabajar con elementos de la vida diaria; en el primero con posibilidades que están dentro de la pintura; mientras que los otros dos con la nueva posibilidad del objeto, al que usan para expresarse. Es este medio un gran aporte para todos aquellos que tienen interés de indagar en el fenómeno creador con nuevos elementos que abren posibilidades para otros caminos.

Estos cuatro expositores encontraron en el joven músico D. G. Grela H. un espíritu con afinidades sensibles y estéticas dentro del arte actual. Por lo tanto resulta éste, otro expositor más, al haber compuesto un trabajo de música concreta, que responde al espíritu de las obras de estos cuatro pintores, siendo el resultado, no una música de fondo, sino una obra que establece un eslabonamiento formal y expresivo con estas formas visuales.

Todo hasta aquí es lo hecho, pero esto debe tener sus fundamentaciones, y por eso creemos que fue no sólo la circunstancia de enseñar sin modelo la que originó estos cambios, sino que lo que debe haber sucedido es que la dirección de la enseñanza pasó de una actitud localista a una idea universalista. Desde ese momento se trabaja uniendo problemas normales a la idea dinámica que el hombre tiene a través de todos los tiempos. Estos cambios progresivos no se dieron por azar, sino que son el saldo del estudio formal de las épocas tradicionales, el arte precolombino y los movimientos actuales. Todo esto nos dio la comprensión de que hoy la pintura está en otra actitud, y por eso sostenemos que deben alejarse de la enseñanza todos los métodos tradicionales, y encarar la búsqueda de procedimientos de sentido más universal. Consideramos fundamental la enseñanza sin modelo porque rompe uno de los mayores prejuicios que es el de imitar. Así podemos ver en distintos "ismos" cómo éstos nos están señalando el camino: el superrealismo-figurativo, con paisaje y figuras del mundo interior del hombre; el expresionismo-abstracto, con formas libres en la expresión de sus sentimientos; el purismo-constructivismo nos dejó un mensaje puramente espiritual a través de formas geométricas, planos de colores, etc. Todo esto muestra que podemos hacer arte objetivo y subjetivo sin apoyo en el modelo, y entonces cabe preguntarse: si creemos en los movimientos nuevos, cómo llevamos a nuestros alumnos a que se apoyen en un modelo? Si creemos en la nueva pintura, debemos tener otra actitud en la enseñanza mostrando que la creación está en la base de todo fenómeno artístico. Así también el compromiso de ser pintor y maestro debe presentar una sólida coherencia. De este modo, al eliminar el modelo se orienta la enseñanza hacia la demostración de que la obra de arte, antes que nada es una idea, y es por eso que nuestras intenciones al enseñar estuvieron siempre basadas en el arte actual, por considerarlo una manifestación de elevada jerarquía creadora. A través de esto, tomamos conciencia de la libertad que el alumno debe tener, y por eso, conscientemente, nunca tuvimos interés en dirigir a nuestros discípulos, aunque reconocemos que las influencias entre maestro y alumno son inevitables, por constituir una disciplina visual lograda a través de un trato humano.

Por lo tanto apoyamos estas experiencias, porque sentimos el afán de colaborar con los jóvenes y las nuevas ideas del arte de este siglo, y a su vez, seguimos lo que es tradicional en la pintura nacional, primero hacemos los "ismos", y después realizamos nuestra obra. Así, todos éstos serán granitos de arena que fortalecerán nuestra expresión universalista como hombres de estas tierras. Siempre hemos creído que los "ismos" son parte de lo que puede ser el arte moderno como nueva forma de expresión; por eso entendemos que los jóvenes pueden probar varias veces las distintas corrientes pero algún día, se tienen que detener y darnos su propio aporte, pero en el cual los "ismos" habrán dejado las características del lenguaje expresivo de esta época. Por eso creemos que vale hacer la experiencia de los "ismos".

Pensamos que estos expositores no están esquematizados en hoy, sino que su nivel cultural les ayuda a comprender que el arte es una idea que jamás se repite. Estos brotes revelan en nuestro medio una renovación de los valores plásticos que estamos acostumbrados a ver; es así evidente que deberá operarse una evolución respecto de la idea que nosotros, los mayores logramos con una pin-

tura litoraleña, que fue nuestra imagen y tuvo vigencia en su momento pero que no puede ni debe eternizarse, debido al sentido de constante renovación que constituye el elemento característico de la obra de arte. Esto mismo puede referirse a aquellos jóvenes en los cuales el clima de sus obras tenga similitud con aquél que logramos nosotros, haciéndoles ver que deben revisar su labor, para penetrar en el mundo de la plástica actual, como corresponde a toda gente nueva.

Creemos que deben renovarse las ideas en nuestro medio, y por eso apoyamos todas las búsquedas de los jóvenes, aunque lleguen a audacias extremas, ésta puede ser una manera de conseguir el equilibrio de su propia libertad, para el logro de una expresión más actual. Si los jóvenes quieren desarrollar su propia personalidad, deben entender que el camino es tener una actitud espiritual, plástica y polémica bien definida frente a sus maestros, con un diálogo abierto a todos los vientos, oponiéndose a ellos dignamente y con responsabilidad como generación nueva; a su vez los mayores debemos entender que estamos en otra época. Y por lo tanto, los nuevos medios de expresión de los jóvenes son una lógica consecuencia de esto; ellos, los nuevos, son el futuro. A su vez, todo esto les exigirá a los jóvenes, formación, cultura, y firmeza para poder hacer su obra. Además, los jóvenes deben entender que a partir del momento en que concluye su período de formación, ya son mayores, y por lo tanto, deben crecer por cuenta propia, unidos al medio en el cual viven.

Por último, queremos agradecer a Galería Carrillo, el habernos dado la oportunidad de hacer esta experiencia.

Josefina Robirosa.
[Yo pinto][5]

Yo pinto.
Desde hace años, desde que era chica, desde que era distinta a como soy ahora, durante todo el tiempo que estuve construyendo esto que soy, esto que pinto.
Para mí, esta pintura que saco de mi casa, de mi taller, esta pintura que cuelgo delante de la gente, no es mi ropa.
Ni siquiera mi piel o mi cabeza.
Mi pintura soy yo y esto suena tan simple que no sé si debo decirlo.
Pero debo decirlo para que se entienda por qué no puedo hablar de mi pintura.
Sería como pararme delante de la gente a hablar de mí y esa tarea me llevaría otros 34 años con sus días y sus noches y uno nunca sabe bien algunos días y no hablemos de los sueños.
Además, sería otro oficio.
Además, está el pudor.
También está mi pintura colgada de las paredes, de los techos.
Cuando uno está seguro, no hay pudor que valga.

[5] Josefina Robirosa. [Yo pinto]. En: *Josefina Robirosa*. Buenos Aires, Galería Bonino, Exposición N° 220, 19 de mayo al 3 de junio de 1967.

Me llamo Josefina Robirosa. Soy Josefina Robirosa.
Mi pintura se llama como yo.
Yo soy esta pintura y que Dios me ayude.

Emilio J. Renart.
[Creo...][6]

Creo
En el impulso cosmogónico, por ser la
fuente generatriz de la vida.

Creo
En la vida, porque genera la existencia y
con ella los distintos valores.

Creo
En la coexistencia de dichos valores,
porque los mismos, en última instancia,
responden a la armonía cosmogónica.

Creo
En la armonía cosmogónica, porque por su
intermedio, podemos llegar en cierta
medida, al conocimiento de nuestra
totalidad.

Creo
En el aparente conocimiento de nuestra
totalidad, porque de ella posiblemente
surge la alegría existencial.

Creo
En la alegría existencial, porque pone
de manifiesto la madurez de nuestra
inteligencia. (El riesgo de vivir, exalta

[6] Emilio Renart. [Creo…]. *Premio Nacional e Internacional Instituto Torcuato Di Tella 1964*, Buenos Aires, Centro de Artes Visuales, Instituto Torcuato Di Tela, 9 al 30 de setiembre de 1964, p. 36.

el drama. El conocimiento del mismo, nos conduce a su superación. De ahí la alegría.)

Creo
En la madurez de nuestra inteligencia, porque es el camino conducente a la creación. Cualidad ésta que, en mayor o menor escala, considero patrimonio de cada individuo.

Creo
En la creación, porque nos conduce a la expresión.

Creo
En la expresión, porque genera libertad.

Creo
En la libertad, porque determina la individualidad.

Creo
En la humanidad, porque es mi pluralidad.

Creo
En todo lo dicho y en su fusión, porque determina la integridad. De ahí, que creo en el »integrallismo«..., en este caso: plástico.

Creo
En la individualidad, porque es prototipo de humanidad.

Renart

Federico Manuel Peralta Ramos.
Mandamientos gánicos[7]

Habitantes del planeta, yo Federico Manuel Peralta Ramos, me dirijo a ustedes para comunicarles los mandamientos de una nueva religión que he inventado

1) Ser gánico (*)
2) Hay que irse a los bofes
3) A Dios hay que dejarlo tranquilo
4) Perder tiempo
5) No perder tiempo
6) Regalar dinero
7) No distraerse
8) Ampliar la esencia hasta llegar al halo
9) Vivir poéticamente
10) Hacer programas aburridísimos
11) Tratar de divertirse todo el tiempo
12) Creer en el gran despelote universal, tomar como punto de referencia eso
13) No endiosar nada
14) Superar lo controlable
15) Superar el plano físico
16) Jugar con todo
17) Darse cuenta
18) Creer en un mundo invisible,
    más allá del plano físico,
    más allá de los lejos y de los cerca
19) Hay que andar liviano en este mundo, o no
20) Provocar movimiento
21) Despreciar todo
22) No mandar
23) Flotar

Si no tienen ganas no cumplan con ninguno.
(*) Ser gánico significa hacer siempre lo que uno tiene ganas.

Clavar esto con una chinche en la pared.

[7] Federico Manuel Peralta Ramos. *Mandamientos gánicos*, c. 1968, dactiloescrito, 1 página, Fundación Espigas.

Luis Pazos.
[Presentación][8]

El fenómeno más importante del arte contemporáneo es la desaparición de la "cultura del yo". La fuente de la creación poética se traslada definitivamente a la realidad circundante. La verdadera revolución de la estética actual es la invasión del mundo exterior en la obra de arte. No existe una definición universal de poesía. Cada época cree tener la suya de acuerdo a los cambios que sufre el hombre en sí mismo, y a través de su concepción del mundo.

La poesía experimental, que nace en esta última década, pero que responde a una tradición diferente –la anticlásica– tradición que abarca todas las tendencias artísticas y literarias opuestas a lo clásico, sean anteriores, posteriores o coetáneas a cualquier género de clasicidad, se define como una absoluta renovación del lenguaje lógico-formal, mediante la utilización de elementos extralingüísticos. El proceso es simple: la riqueza de pensamiento del hombre contemporáneo no alcanza a ser expresada por el lenguaje tradicional. La civilización se enfrenta con una insuficiencia crítica del lenguaje. Ante el derrumbe de la palabra comienza la búsqueda de nuevos arquetipos semánticos (la imagen gráfica en éste caso).

Julio Le Parc.
Función social del arte en la sociedad contemporánea[9]

1. El arte actual está en crisis porque los valores de la sociedad capitalista están en crisis.
2. El arte tal como se lo concibe en la actualidad es producto de la ideología burguesa.
3. La mayor parte de las ideas directrices en arte, provienen de países que ejercen un imperialismo político, económico y militar dentro del cual la cultura es empleada como un arma entre otras cosas.
4. Una crítica internacional y ciertos organismos culturales ejercen un terrorismo intelectual para imponer modas y cambios bruscos en las formas de expresión artística.
5. Los países subdesarrollados sufren las influencias de las corrientes "vanguardias" internacionales.
6. La creación artística no tiene nunca un carácter políticamente neutral.
7. El logro estético en una obra de arte no es garantía en absoluto de aporte revolucionario.
8. El divorcio que existe entre pueblo y artistas no se debe justificar por la falta de cultura del pueblo, ello no se remedia ni "culturizando" al pueblo ni bajando el nivel del arte, pues el arte de vanguardia es un arte burgués al servicio de la ideología burguesa y la indiferencia del pueblo con relación al arte es un medio de defensa contra la intoxicación de esa ideología.

[8] Luis Pazos. [Presentación]. En: *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69*. Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, del 18 de marzo al 13 de abril de 1969, s/p. En el catálogo escriben, además, Jacques Damase, Edgardo Antonio Vigo, Pierre Garnier y Arthur Petronio.

[9] Julio Le Parc. "Función social del arte en la sociedad contemporánea". La Habana, 3 de agosto de 1970. *Contrabienal*, [1971], s/p.

9. El monopolio de la creatividad artística de vanguardia está en manos de unos pocos.

10. Este monopolio está ejercido por: artistas, coleccionistas de arte, galerías, críticos, museos, estetas, historiadores de arte y por algún público.

11. Ese monopolio se basa: en la noción abstracta del arte, en el artista como ser excepcional, en la obra de arte comerciable, única e imperecedera, en la calificada apreciación de los entendidos y en la sumisión y pasividad del público.

12. Para combatir esa situación hay que nivelar al artista a la altura de un trabajador común, transformar la pretensión de hacer obras de arte en un experimentar continuo, abstenerse de la apreciación de los entendidos, escuchando la opinión del pueblo, liberando al espectador de las inhibiciones en que lo recluye el arte con su pretendida categoría de cosa superior y desarrollar en él su capacidad de acción y creatividad.

13. En general los artistas en sociedades capitalistas sólo hacen sostener en el campo del arte los esquemas de esas sociedades y transmiten de hecho la ideología burguesa.

14. El artista lo mínimo que puede hacer en los países capitalistas es tener conciencia de su rol al servicio de la burguesía.

15. En los países capitalistas el acento debe estar puesto no ya en la producción artística, sino en la ACTITUD del artista frente al sistema capitalista.

16. En una sociedad revolucionaria se debe acabar con el complejo de inferioridad y la dependencia de los movimientos artísticos de los centros internacionales. Se los debe conocer, extraer de ellos lo útil y aprovechable y desechar toda la mistificación que ellos transmiten.

17. La cultura revolucionaria no debe tener la misma estructura que la cultura burguesa que apunta al sostenimiento de su clase privilegiada, sino ser producto de la creatividad de todo un pueblo que apunta a nuevas formas de vida.

18. El diseño gráfico es un medio visual operativo importante para vehicular la ideo-logía de la revolución y sus consignas políticas para movilizar e informar las masas pero debe preverse la capacitación del pueblo para que pueda dar respuesta por medios similares.

19. La situación del artista, heredada por la revolución, debe ser congelada, y a partir del cero con gente nueva y con aquellos artistas que pongan en tela de juicio los privilegios de la creación exclusiva.

20. La enseñanza artística en una sociedad revolucionaria no debe guardar los principios y esquemas del arte tradicional y debe dejar de magnificar la noción del arte.

21. La verdadera vanguardia será aquella surgida de un hacer completamente prescindente de la pretensión de ser vanguardia a la moda internacional.

22. Es necesario para integrarse a un proceso revolucionario, ya sea en una sociedad capitalista o socialista, romper los esquemas aceptados del hacer artístico indivi-dual y experimentar colectivamente otro tipo de relación entre los artistas, la realidad social y el pueblo.

23. La verdadera revolución en arte será hecha por el pueblo cuando lúcidamente rechace la noción burguesa de arte y cree posibilidades de nuevas relaciones entre los hombres.

La Habana, 3 de agosto de 1970,

Julio Le Parc.

(Conciente de sus contradicciones como artista-experimentador de una sociedad capitalista.)

Aldo Paparella.
[Presentación][10]

En los últimos meses, dos hechos negativos se han producido en el panorama de la plástica porteña: el cierre del Instituto Di Tella, donde se gestaban cosas muy buenas, buenas y a veces enjuiciables; la mayoría eran intentos, experimentación de valor, sin complejos, sin timidez.

Con el cierre de esa Institución, el hombre, *aquí*, ha afirmado explícitamente, que el arte ya no le interesa.

Con este gesto, ha arrojado en lo más profundo del Río de la Plata, *la idea y la libertad de hacer*.

El segundo hecho incomprensible, es la brutal exclusión de Daneri, en la Muestra de la Fundación Lorenzuti "Promoción Internacional", practicada por treinta y cinco porteños o la mayoría de ellos.

"Opino que tal exclusión es absurda, en cuanto fue el solo pintor argentino que vivió el clima barroso de ayer y de hoy".

Y siendo un auténtico poeta, superó la mugre, entregándonos pura poesía castigada, flagelada con ensañamiento.

Mañana, por cierto, tendremos la sorpresa de que la figura de ese gran maestro crecerá, mientras que muchos nombres de esa exposición serán olvidados por completo.

Creo que los treinta y cinco porteños, o la mayoría de ellos, deberán recitar en la intimidad un acto de contricción, si no son capaces de ese gesto, me veré obligado a recordar al avestruz.

Estos dos hechos, y muchos más, crean la desconfianza, la crisis, la nada. A pesar de todo esto, sigo andando y sin la necesidad de recitar actos de contricción.

Un día, andando, subí una larga y empinada escalera, una vez arriba, en lo más profundo de un pasillo, me encontré con Lila Mora y Araujo; amiga de los auténticos, con gran fiesta, me preguntó cómo me iba, le contesté: en crisis.

¡Pero Paparella! Usted es siempre actual, lo felicito.

Aumentó mi crisis.

Por fin, me dije, alguien ha entendido que la crisis es vital, y fui muy feliz de ser amigo de esa menuda Mujer gigante.

También le confesé que había aprendido a decir no, a pesar de que decir sí es más fácil. Mañana creo firmemente que también habrá que decir no a las exposiciones, porque pienso que ya significan poco o nada.

En cambio, sí, al vino y al pan para todos. También habrá que decir no a la máquina, por ser un ideal cibernético hecho fe.

Entonces, cuando hayamos superado y destruido los conceptos expuestos, encontraremos la verdadera fe, en lo más íntimo de nosotros; en ese preciso instante estaremos en condiciones de gestar un arte con fe para el hombre de fe.

En este momento no quiero explicar mi arte esencialista, porque si en él hay algo están de más las explicaciones, si no existe, éstas no aclaran nada.

El ideal es encontrarnos todos, dispuestos a entablar un nuevo y auténtico diálogo en profundidad.

[10] Aldo Paparella. [Presentación]. En: *Paparella: minirretrospectiva 1960-1970*. Buenos Aires, Galería Van Riel, 24 de agosto al 12 de septiembre de 1970.

Aldo Paparella.
Ayer y hoy[11]

Desde hace 50 años El Artista experimenta, perdiendo cada día dimensiones humanas y hoy es sólo un vendedor de cosas, de "Múltiples", en una sociedad que gasta y se gasta, en SHOW. Marchando así, no está lejano el día que estaremos reducidos a Robots, capaces sólo de comprar.

También afirmo que el desarrollo es frustración por ser saturación, explotación y en última instancia la guerra donde se gasta consumiéndose.

En el subdesarrollo racionalizado hoy, todavía podemos mirarnos dentro y allí encontrar las cosas, estos conceptos son de alerta a una sociedad dormida y sorda.

En mi última exposición que polémicamente denominé MINIRETROSPECTIVA (una cenicienta vestida de princesa), allí estuvieron el Gran Zocchi y el Gran Dabini y entre las muchas cosas que pasaron por sus grandes cabezas poéticas figuró la de que yo era un CLÁSICO: esa idea confirmó mi convicción antigua, como las piedras de mi pueblo, siempre acariciadas por manos sabias a la entrega de una imagen.

Esa idea de clasicidad ofrecía el canon de armonía, de medida, de ritmos; ese concepto era el Mediterráneo.

A esa palangana de agua siempre la concebí como un viejo Neptuno, a lo sumo como una vieja Neptuna, gorda, inmensa, capaz de partir el mundo grecorromano.

Viejos recuerdos afloran constantemente en mi mente cálida, cuando de muchacho mi padre me llevaba por su mano callosa de campesino culto a la antigua Minturno, allí se abrían mis ojos a la luz: ayer y hoy, siempre soñé con esos fantasmas blancos, calcinados por un sol implacable.

Ahora más que nunca esos fantasmas son míos, esos collages de piedras hechos de manos, pies, torsos y cabezas lastimados por el tiempo y la BARBARIE; me parecen VALIDÍSIMOS: es el hombre gastado de hoy.

No me queda otra alternativa que aspirar a dejar mi fantasma. Todo EL MUNDO de ayer tuvo una tremenda escala humana y esa medida explica la supervivencia y la vigencia.

El hombre que amó siempre estuvo cerca de ese contexto: mi arte es ante todo esencia, una actitud, una presencia, ayer formal "informal" y hoy también, pero aparecen nuevos fermentos, nuevos explosivos, un TONO humano.

La vena hermética que poseen las obras son los interrogantes y las prepotencias de un ARTISTA.

Las imágenes quieren dar un tono de alerta. LA SOCIEDAD ACTUAL LO NECESITA, PARA NO ENTREGARSE a cosas y más cosas, entonces pienso que habrá conquistado el libre ALBEDRÍO y poseerá todo, poseerá su yo.

[11] Aldo Paparella. "Ayer y hoy". En: *Paparella*. Buenos Aires, Galería Van Riel, 21 de junio al 8 de julio de 1971.

Ignacio Colombres. Entrevista de Gabriel Peluffo.
Colombres: homenajes y repudios[12]

A fines de octubre de 1971, los artistas Ignacio Colombres, Hugo Pereira, Gabriel Bacchi y Jorge Santamaría, ganadores de los dos primeros premios del Segundo Certamen de Investigaciones Visuales organizado por la Secretaría del Ministerio de Cultura argentino, decidieron donar sus premios a la lucha por la libertad de los presos políticos y sociales. Dichos premios, escándalo mediante, no llegaron a hacerse efectivos. Incluso se prohibió la exhibición de las obras, que denunciaban la corrupción moral, la represión, la tortura y la miseria. La resolución las proscribía por entenderlas "reñidas con los valores de los que se nutre el sistema institucional". Tal fue el galardón recibido –seguramente con orgullo– por estos integrantes de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. De paso por nuestra capital, Ignacio Colombres nos ofrece un vistazo sobre el panorama actual de la plástica argentina desde la perspectiva que ocupa, como uno de sus principales animadores. Es un pintor de larga trayectoria, algunos de cuyos capítulos tratamos de recordarle en la conversación. "Más que hablar de mi persona, prefiero hacer un enfoque político de la situación que vivimos los argentinos, especialmente los artistas plásticos."

– **¿Dibujo, pintura o grabado?**
– Trabajo fundamentalmente en óleo, aunque soy dibujante, pintor y grabador. Pero me gustaría que hiciéramos hincapié sobre todo en la cuestión política. Hablar de la obra sin conocerla es un poco artificial. Tengo cincuenta y seis años y he pasado por diversas experiencias plásticas. Como todos, empecé con un realismo clásico, académico. Alrededor del 40, más o menos. Hice cubismo, informalismo, abstracción, experiencias visuales.

– **¿Y el Grupo Espartaco?**
– No lo integré. Mi grupo es posterior. Aunque en el también está Carpani, que ya figuraba, como fundador, en el Grupo Espartaco. Después de la escisión, sus miembros siguieron trabajando por cuenta propia. En el año 68, nos reagrupamos en la Sociedad de Artistas Plásticos. Allí reaparecieron, en una buena porción los miembros del Grupo Espartaco, Carpani, Sánchez, Sessano, y además Carlos Alonso, Hugo Pereira, Pla, Martínez Howard, Pablo Obelar. Formamos un grupo de quince pintores e hicimos un homenaje al Che Guevara. Fue una experiencia política de carácter colectivo. Hicimos una imagen del Che Guevara que proyectamos a la mitad del tamaño. Después dibujamos linealmente una multitud y entonces cada uno pintaba dentro de la imagen del Che, libremente, con su técnica, lo que quería, respetando una medida igual para todos. Eso le daba unidad. Se ponía una tela junto a la otra. Resultaba un Che Guevara formado por una multitud.

– **¿Fue la primera tentativa de la sociedad?**
– No. El año anterior, se había hecho una exposición homenaje al Che. Eran cabezas del

[12] Ignacio Colombres. Entrevista de Gabriel Peluffo. "Colombres: homenajes y repudios". *Marcha*, Montevideo, 23 de febrero de 1973, p. 25-26.

Che, nada más. Acababan de asesinarlo. La exposición del año siguiente, que se llamó "Homenaje de Latinoamérica" se presentó en México y luego fue llevada a Cuba, donde quedó definitivamente.

– ¿Cómo pudieron mantener la unidad de la obra?
– Proyectamos la imagen para que nadie se saliera de la línea de contorno. La cuestión era dar una impresión colectiva y de conjunto. Después hicimos un mural, en dos partes. En una tomamos como punto de partida un boceto de Carlos Alonso y Carpani. En la otra pared, pintamos improvisando. De un lado era la policía cargando contra una multitud. Del otro, era la multitud que apedreaba a la policía. Lo pintamos en una noche. El principio de improvisación se mantuvo incluso en la pared que se basó en el boceto de Alonso y Carpani, porque allí improvisamos toda la realización.

– ¿Dónde se hizo todo eso?
– En la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, único lugar donde se podía. En ese tiempo estábamos en Florida, entre Córdoba y Paraguay. Ahora se compró un local, en la galería Nexo, Viamonte entre Reconquista y San Martín.

– ¿Cómo funciona la sociedad ante el mercado? ¿Esas obras políticas tienen venta?
– Hay un buen mercado en Buenos Aires. Ha disminuido un poco ahora, pero es un buen mercado, de todas maneras. Por eso, tal vez, es difícil mantener la solidaridad plena de todos los pintores. Algunos tienen miedo. Siempre arriesgan algo. Ahora; en cuanto a las imágenes del Che, no las hicimos para la venta. No podíamos lucrar con eso. Cuando concebimos la exposición pensamos que estaba destinada a Cuba. De algún modo habríamos de hacerla llegar. Y lo conseguimos. Hay que distinguir dentro del arte de protesta. El arte de protesta social, dicho en general, es decir, la protesta no muy directa, suele venderse. Cuando son obras de protesta política muy directa no se venden. Hasta no hace mucho la gente no pintaba obras políticas. Se hacía un arte social, como el de Facio Hébequer, Riganelli, por ejemplo, pero no vendían ni medio.

– ¿Y el grupo Tucumán Arde?
– Al principio no tuvimos con sus integrantes la menor relación. Después entablamos lazos muy estrechos. Llegué a presenciar la famosa exposición que duró una hora y fue clausurada por la policía. Se hacía en un sindicato y como el sindicato fue cerrado, lo mismo ocurrió, automáticamente, con la exposición. Llegué a asistir a la pre-inauguración, antes de mi viaje a Europa. De todas maneras, el problema de la venta de la pintura social es una historia bastante vieja. Antes que el Grupo Espartaco, surgió todavía el de los muralistas que se inspiraron en la obra de Siqueiros, justamente cuando el mexicano estuvo en Buenos Aires en 1933. Allí estaban Castagnino, Spilimbergo. Todos ellos vendían poco y mal, o nada. Pero es preciso distinguir: todavía no se cultiva un arte definitivamente político. Recuerdo que en 1965 se hizo una exposición de homenaje

a Vietnam y lo que más abundaban eran ramos de flores, cabezas, figuras, sin mucha relación con el propósito de la muestra. Solamente tuvo un carácter definitivamente político el envío de un grupo disidente del Di Tella, presidido por León Ferrari. Habían presentado su obra al Instituto Di Tella y se la habían rechazado. La presentaron entonces a la exposición homenaje a Vietnam. Hasta entonces no habíamos mantenido la menor relación con esa gente. Más allá del valor artístico de sus obras, comprobamos entonces que sus medios les permitían comunicarse muy directamente con el público. Más importante que un cuadro, en ese sentido, llegó a ser el uso de las leyendas, papeles, colajes, una bandera manchada de sangre. Todos esos aportes dispares fueron confluyendo hasta que hacia 1968 tomamos conciencia de que con el esteticismo puro no llegaríamos a ningún sitio. Allí comenzó la serie de experiencias que incluyó el homenaje al Che, y luego la exposición en repudio a Rockefeller en ocasión de su gira por América Latina. En esa ocasión se presentaron cincuenta obras y se llegó a confeccionar un afiche muy agresivo contra el imperialismo.

– Tal vez sea hora de preguntarse si esas actitudes de los artistas no apuntan sino a una satisfacción personal, a llenar una necesidad moral que sin embargo no se traduce en un acto de resonancia social. Una actitud radical pero individualista, que no llegaría a cumplir el papel revolucionario que quienes la encargan le atribuyen.
– Todo depende de la repercusión que tenga. Tucumán Arde se cerró a la hora de haberse inaugurado. Pudieron asistir doscientas personas. Parece no haber tenido repercusión alguna. Sin embargo, se habló mucho de la clausura y en esa dimensión cumplió, de otra manera, su objetivo político. Lo mismo ocurrió con el Certamen de Investigaciones Visuales. No pudimos exponer las obras en el lugar al que estaban destinadas. Sin embargo, el escándalo que se promovió mantuvo atenta a la prensa durante cuatro meses. Todos los días se hablaba de eso. Allí, aunque sólo sea de manera indirecta, también se logró un objetivo. Otra cosa ocurrió con la exposición de homenaje al Che, que se extendió durante una semana y tuvo una considerable asistencia de público. A veces la repercusión no depende de uno mismo, sino de la respuesta que es capaz de desencadenar en el medio. De todas maneras, el ambiente de los artistas plásticos está muy revuelto. Algunos niegan radicalmente la pintura, la declaran muerta y buscan otro medio de expresión, aunque todavía no saben muy bien cuál es. El problema capital sigue siendo el público popular, obrero. Allí puede llegar con mucha elocuencia un afiche de Carpani. Aunque estéticamente podamos discutirlo, es indiscutible que el público al cual Carpani destina sus obras las recibe.

– ¿De qué manera el proceso político incide en el desarrollo de la actividad plástica? ¿De qué manera, ésta, a su vez, trata de responder a esa incidencia?
– Podemos volver al ejemplo de Tucumán Arde. Estaba en estrecho contacto con la CGT de los Argentinos que, como ustedes saben, es un sector del peronismo no muy reconocido por el peronismo oficial. Ellos trabajaban en el sindicato de los obreros gráficos.

La clausura de éste determinó la del grupo también, como ya dijimos. Carpani, por su parte, ha colaborado con el sindicato de trabajadores de teléfono, FOETRA. Pero en la actualidad es muy escasa la cantidad de trabajadores que concurren a los locales sindicales. No ocurre como en los tiempos del sindicalismo dominado por los socialistas y los anarquistas, cuando el obrero mantenía una vinculación muy estrecha con su sindicato, a través de la sede del gremio. Entonces se podía aprovechar la circulación permanente de los obreros y organizar una actividad cultural considerable. Hoy van apenas cuando tienen que cumplir un trámite, o cobrar algún dinero. En FOETRA se organizan actos, pero creo que obreros propiamente dichos concurren veinte. Los demás son estudiantes, intelectuales. El sindicalismo se ha verticalizado mucho. Además, en Buenos Aires, la preocupación más absorbente para todos es tratar de ganar un peso más. Es difícil apartar a nadie de esa preocupación y atraerlo a las actividades culturales.

– ¿En qué proporción representa a los artistas la Sociedad de Artistas Plásticos?
– Hay pocos artistas que no la integran. Tiene más de dos mil afiliados, y unos setecientos en actividad. Para contrabalancear su influencia, la derecha ha fundado la Sociedad de Estímulo a las Bellas Artes. Hay un grupo más chico, de poca gravitación, El Círculo, formado por artistas que se dedican a los salones pequeños, de premios chicos y sin prestigio. Allí no tienen mayor competencia, porque la distinción no tiene mayor valor.

– Ahora que desapareció, ¿qué balance puede ensayarse sobre la trayectoria del Instituto Di Tella?
– Actuó en muchos papeles, positivos y negativos. Fue al mismo tiempo una cosa importante, y también contribuyó a deformar muchas conciencias. Lo mejor fue que su actitud de ruptura no pudo ser finalmente controlada y las armas que utilizaba se volvieron finalmente en su contra. León Ferrari, por ejemplo, que era una de sus figuras principales, se plegó a nuestro grupo, y desde entonces no ha podido volver a pintar. Confiesa que al advertir en la medida cabal cuánto daño había colaborado a hacer sintió tanto asco por la pintura que no pudo seguir practicándola.

– El arte político, según sus apreciaciones, no tiene mucha antigüedad en Argentina. ¿Puede ser ahora una fiebre pasajera?
–Hasta hace muy poco, cinco años apenas, pintar obras políticas era una actividad despreciable. Consideraban que el arte era una actividad para cumplirla dentro de una campana de cristal. Se hablaba despectivamente del "anecdotismo". Eso a pesar de la existencia de los muralistas, y del Grupo Espartaco, que eran islotes. Quizás el realismo socialista, del que hubo algunas experiencias, haya contribuido bastante al descrédito. Ahora ha tomado una importancia tal que en el Salón de Santa Fe de este año, del cual fue jurado electo por los artistas, esa tendencia predominaba netamente abrumadoramente. En ese salón no había censura, por lo menos en la admisión. Después las telas

se colgaron de cualquier manera, se escondieron. Pero es indiscutible que esta línea de creación está a la ofensiva.

– ¿Piensa seguir pintando al óleo, haciendo pintura de caballete?
– Así es. Sin ceñirme demasiado férreamente a una planificación. Si mañana entiendo que la vía está en otra parte, me desplazaré. Insisto en que no me gusta hablar de mi obra sin que el lector la conozca. Pero me oriento hacia una especie de expresionismo. Trato de suprimir la parte decorativa. Antes mi pintura era muy elaborada. Cada vez estoy buscando una expresión más brutal, el "arte bruto" de que hablaba Dubuffet. La burguesía compradora de cuadros reaccionó con bastante violencia ante mi última muestra. Eran figuras grandes, violentas de color, de formas muy distorsionadas. Una señora se la tomó a carterazos con una tela. Un señor pronunció, al borde de la histeria, una perorata contra quienes corroían los valores morales del país, como el autor de esas obras. En la Argentina predomina todavía una pintura blanda, blandengue, dulzona. Soldi, por ejemplo Soldi vende mucho en la Argentina y me abstengo de opinar sobre su pintura. Muchos hacen una pintura doble: cosas convencionales, para vender, de acuerdo con las posibilidades de la demanda, y otra pintura, según los principios. Por suerte, todos mis amigos son pintores de otra generación. El más viejo de ellos tiene quince años menos que yo.

Jorge Glusberg.
CAYC: Arte en cambio: exhibición del grupo de los trece, junio 1973[13]

Se puede estudiar toda obra de arte a través de operadores simples (signos estéticos) que no se desarrollan como objetos, sino como enunciados; que no se identifican con objetos o propiedades particulares de objetos sino con estructuras condicionadas por una programación social de los comportamientos.

Las ideologías de las clases dominantes tienden a asegurar –también a través de los sistemas no verbales– la cohesión de sus formaciones sociales, de reproducir a través de imágenes sus relaciones de dominación.

Las obras de esta muestra señalan al arte como un intercambio de signos, como un gran sistema de comunicación, cuyos códigos interpretativos forman parte de una ciencia global del hombre.

Por eso la hemos titulado "arte en cambio".

Representan en forma visual programaciones sociales del "aquí y ahora" correspondientes a diferentes momentos históricos. Una de las obras corresponde a una obra clausurada y destruida en la Plaza Roberto Arlt el 25/IX/72 por los jerarcas culturales del momento.

Es una síntesis simbólica de las represiones ejercidas por quienes ya se alejaron del poder, y es un arte en cambio porque plantea el desarrollo de nuevos programas sociales.

[13] Glusberg, Jorge, *CAYC. Arte en cambio: exhibición del grupo de los trece*, Buenos Aires, Argentina, Centro de Arte y Comunicación (CAyC), GT-239, 11-6-73 (11 de junio de 1973).

Es un arte en cambio porque quiere nutrirse en el pueblo que termina de elegir su destino y su gobierno; es un arte en cambio porque quiere reconquistar el espíritu de imaginación y de rebelión de los argentinos; es un arte en cambio porque no acepta el circuito mercantil de los museos y las galerías comerciales sino que quiere dialogar en la calle y en las plazas, en los barrios y en los sindicatos; es un arte en cambio porque valiéndose de mediaciones conceptuales, toma conciencia de lo social y regional argentinos, para plantear una nueva cultura de la imagen.

Jorge Glusberg, Arte en cambio II. Hay vanguardia en Latinoamérica? Respuesta de 23 artistas argentinos[14]

Los antecedentes inmediatos de esta muestra se originan en las "Experiencias Visuales" llevadas a cabo en el Instituto Di Tella (1967) y por la serie de muestras experimentales del grupo Rosario de 1967 y 1968; el hecho colectivo "Tucumán Arde" de 1968 capitaneada por el rosarino Juan Carlos Renzi; el Catálogo de Carreira, y la rotura de la imagen de John Kennedy, de Ruano, presentadas en el Museo de Arte Moderno; las propuestas de Carballa en "Nuevos Materiales, Nuevas Técnicas"; el "Environment Periodístico" de Pablo Suárez en una galería comercial de la calle Corrientes; el "Túnel Subfluvial" en un local en construcción en Santa Fe, presentado por Lea Lublin, y la actitud contestataria de Carballa en "Information", en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; luego la aparición del Grupo de los Trece que desarrolla en el CAYC y en diferentes lugares de Europa su conceptualismo ideológico (algo así como 15 muestras en la Argentina y más de 30 en el exterior: Varsovia, Tokyo, Islandia, Cleveland, París, Zagreb, Londres, Ferrara, Copenhaguen, Lundt, etc. etc.)

Hay una actitud común, provocada indiscutiblemente por el medio: ninguno trabaja con marchands o galerías comerciales. No es que se opongan a que los objetos artísticos se incorporen en la senda del consumo, sino que intentan superar un circuito cerrado de cultura (europeo o norteamericano) que no los incluye, pues sus obras no entran dentro de ningún circuito mercantil.

Los ejemplos son más que suficientes y hablan por sí solos, ningún latinoamericano expone oficialmente en la última documenta de Kassel; los invitados a la Bienal de París son un grupo reducido, minúsculo como proporción, y además invitado porque vive en Europa y los apoya alguna galería; en la Feria de Dusseldorf, en la de Colonia, y en la actual que se exhibe en este momento en Boloña (sic), no participa ningún representante latinoamericano; en la Bienal de Nueva York presentada en la Cooper Union y en el festival de Nueva York que se hace todos los años, participaron sólo unos pocos latinoamericanos que viven en esa ciudad. La Argentina no participó en la Bienal de Venecia, y finalmente como síntesis de esta exclusión, podríamos señalar la ausencia total y definitiva de artistas y/o diseñadores latinoamericanos en la Muestra Internacional de Gráficos presentada recientemente en el Museo Nacional de Bellas Artes en ocasión del Congreso Internacional de Publicidad.

[14] Jorge Glusberg, "Arte en cambio II. Hay vanguardia en Latinoamérica? Respuesta de 23 artistas argentinos", Centro de Arte y Comunicación (CAyC), GT 620, Buenos Aires, 2 de junio de 1976.

Esta exclusión no es casual, los latinoamericanos no estamos entre los países privilegiados donde se concentra el poder económico y político, por eso debemos unirnos a los que tienen nuestras mismas inquietudes para participar así de ideales y limitaciones comunes, y pretender llegar a decidir sobre nuestro propio futuro cultural. Es evidente que nuestro fracaso o nuestro éxito -siendo nosotros un número reducido de artistas y trabajadores de la cultura- dependerá de la colaboración de todos los que se nos acerquen.

Estas obras llevan implícita la necesidad de reconquistar el espíritu de imaginación y rebeldía que caracterizó a los habitantes de este país que hoy está en efervescencia.

Es evidente que las relaciones socio-políticas latinoamericanas están implícitas en estas obras, aunque utilicen, sin lugar a dudas, lenguajes internacionales.

No hay duda que las obras provienen de diferentes puntos de partida (social, político económico, psicológico, científico), pero es indiscutible que se explicitan definitivamente en el terreno de lo artístico y cultural. Una de las características comunes más destacadas es la inclusión de lo social: como lo dijimos más arriba, trabajando con lenguajes internacionales, intentan esbozar las realidades del país en que viven. Pero tampoco hay duda que reemplazando formas significativas y un historicismo tradicional, informan acerca de la necesidad de intelectuales y artistas, de expresarse a través de un lenguaje y no de objetos estéticos.

Es en resumidas cuentas, un intento para representar y recrear una sociedad, a través del difícil ejercicio de la libertad artística, y se puede estudiar a través de estos resultados expuestos en el CAYC, los hechos que muestran las condiciones de vida de nuestra sociedad argentina y en particular la de Buenos Aires.

Entre los europeos y norteamericanos muy difícilmente se puede encontrar la inclusión de ese contexto vital, propuesto por este grupo de artistas; salvo en casos aislados como el del alemán Joseph Beuys (con su partido político y sus reformas educacionales) o el grupo francés de arte sociológico integrado por Fred Forest, Jean-Paul Thenot y Hervé Fischer (exhibieron el año pasado en el CAYC), las propuestas sociológicas del crítico y artista Bernard Teyssedre, también de París, y algunos grupos aislados que hacen video-arte comunitario. Los artistas de otros contextos no se preocupan demasiado por los entornos en los que viven.

El proceso de la comunicación no se da en sus obras por representaciones personales, sino que se trata de una transferencia de energía prevista en un tiempo diferente al real y donde los signos sobrepasan los objetos materiales: son mensajes de un código organizado, contrario a la tradicional incomunicabilidad de nuestra sociedad.

Estos artistas explican cómo sus investigaciones no están programadas para ser consumidas como un producto comercial, o para entretener, sino que intentan denunciar los problemas de una sociedad a través del difícil ejercicio de la libertad artística. Es posible comprender con ellos, los hechos que hacen a las condiciones de vida de nuestra sociedad, y a la organización del conocimiento que tenemos acerca de esa realidad, los que vivimos en esta parte del continente americano.

Esperamos que en un porvenir no lejano, la labor de pioneros de esta joven generación productora de obras de arte experimental establezca un fuerte proceso de comunicación entre realizadores y no por casualidad esta exhibición se realiza y se desarrolla a través de un "centro de arte y comunicación".

El grupo espera que la energía contenida y/o disimulada en sus obras, liberará una comunicación que a su vez suscitará una reacción en cadena, permitiendo a los argentinos poner su reloj en horario internacional.

Por eso nos hacemos eco de las palabras del pintor Matta "… cuando el nuevo arte toma forma poco a poco, podrá surgir la nueva materia del pensamiento poético..."

"La meta de ese arte no será distraer o decorar, sino que saldrá del oscurantismo del lenguaje, para servir a la liberación del sujeto..."

Kenneth Kemble.
Autocolonización cultural: la crisis de nuestra crítica de arte[15]

Se dice de Linneo, que cuando encontraba un insecto que no cabía dentro de ninguna de sus clasificaciones, lo aplastaba con el pie.

En un opúsculo titulado "La Crisis de Nuestras Vanguardias", publicado recientemente a nivel masivo por el Centro Editor de América Latina, su autor, Fermín Fevre, uno de nuestros preclaros analistas de la escena plástica contemporánea, incurre en varios errores de omisión, apreciación y jerarquización, seguramente involuntarios, que deberían ser esclarecidos. Porque de aceptarse sus planteos tal cual los hace, se caería en una arbitraria modificación de los hechos históricos, tal cual sucedieron.

Todos sabemos que la historia se escribe a través de interpretaciones personales vistas desde el enfoque particular del momento en el cual es escrita. Con una escala de valores propia de ese momento, con una ética cambiante, que no siempre coincide con el momento histórico descripto, se recrea una realidad aparentemente veraz, pero que no necesariamente concuerda con los hechos.

Todos sabemos también, que no se puede escribir historia a partir de un análisis del momento presente: las pasiones involucradas y la falta de perspectiva, obnubilan la posibilidad de una visión panorámica clara de la realidad objetiva. Apollinaire, incluyendo a Marie Laurencin entre los pintores cubistas, es un pequeño ejemplo de esto.

De la conjunción y el amalgamiento de los dos enfoques; de aquél que vivió el momento como auténtica vivencia personal y del que lo ve con una perspectiva desapasionada –que puede interpretar a través de sus conocimientos especializados– es que se puede llegar a una verdad más o menos objetiva.

Como partícipe activo de una etapa de nuestras artes visuales de cierta trascendencia, por la influencia que ejerció sobre los demás artistas de esa generación: el momento informalista, quisiera rescatar la verdad vista desde mi propio punto de vista, para que luego esta sea interpretada con real conocimiento de causa por los encargados de escribir nuestra historia del arte.

La tesis principal de nuestro autor parece ser que nosotros los argentinos no hemos tenido auténticas vanguardias. En otras palabras, que nunca hemos aportado algo nuevo a nivel genuinamente creativo. Se deduce de su aparentemente exhaustivo análisis, en el cual no escatima nombres –como si quisiera cubrirse de toda omisión– que no hemos hecho más que continuar lo que un sagaz observador extranjero de visita entre nosotros, el pintor español José Luis Fajardo, llamó en determinado momento nuestro proceso de autocolonización.

[15] Kemble, Kenneth. "Autocolonización cultural: la crisis de nuestra crítica de arte". *Pluma y pincel*, Buenos Aires, a. 1, n. 9, 2 de agosto de 1976, p. 10.

Los ismos vienen y se van. Se ha dado en los últimos veinte años una sucesión de estilos, maneras, enfoques, planteos, filosofías estéticas y, por qué no decirlo, también de modas, originados en los grandes centros de arte internacionales, que inevitablemente hemos mimetizado. Con variaciones propias es cierto, pero mimetizado al fin. De esto da buena cuenta el autor de marras.

Pero es muy curioso que soslaye precisamente y muy al pasar –con una breve alusión a Alberto Greco– a todo un grupo de artistas entre los cuales me incluyo, quienes, partiendo de la misma mimetización habitual, lograron sin embargo transfigurar radicalmente la actitud básica de la generación que los sucedió: Luis Alberto Wells, Enrique Barilari, Mario Pucciarelli, Enrique Romano, Towas, Noemí di Benedetto, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Alberto Heredia, Rubén Santantonín, Emilio Renart, Marta Minujín y Federico Peralta Ramos entre muchos otros.

Verdaderos precursores, auténticos pioneros de la vanguardia, cada uno en determinado momento creó un mundo propio, una expresión personal, que poco o nada tenía que ver con la iconografía existente allende los mares que, por otro lado, muchos ni conocían. Nadie con un mínimo de sensibilidad y discernimiento que viviera ese momento, podría negar la osadía de las invenciones que lograron Wells, Santantonín y Renart por ejemplo, originalísimos creadores aquí y en cualquier lugar del mundo. Cuando en 1962 hice un viaje a Nueva York, Ivan Karp de la galería Leo Castelli (la galería más importante de Nueva York en ese momento porque con Andy Warhol, Lichtenstein y otros marcaba las pautas de la vanguardia) quedó fascinado con las diapositivas de las obras de Santantonín y me citó en París donde se hallaría Castelli para mostrárselas. No pude conocerlo a Castelli, por circunstancias fortuitas, y así se selló la suerte de un gran creador casi ignorado entre nosotros que luego, algunos años más tarde, moriría de un infarto.

Como bien lo señala el mismo autor, hasta entonces y salvo honrosas excepciones (Xul Solar, Del Prete, Berni, Fontana, Onetto y el grupo de Arte Concreto-Invención), nuestra pintura se comportaba bien. De factura impecable y al día con las modas imperantes, se podía comparar favorablemente con la de cualquier país del mundo, salvo en lo que se refería a su originalidad y aporte creativo. Éramos una especie de sucursal de Europa y en particular de París. Porque no habíamos accedido a la locura, al desparpajo, al juego creativo que se da por el humor y la irreverencia, a la qué-me-importa respecto a los valores establecidos: no habíamos accedido a la poesía que proviene de la auténtica creación. Y porque no nos habíamos asumido a nosotros mismos integralmente frente a la imposición cultural europea, no habíamos creado un lenguaje propio. (En aquel entonces los Estados Unidos y el Japón no existían para nosotros desde un punto de vista plástico).

El aporte del grupo informalista y de los que le sucedieron fue limitado y espúreo, es cierto, pero trascendental al fin de cuentas. No crearon escuela aparente más que entre los mediocres que copiaron sus manierismos, importados o no. Pero incitaron a la rebelión y plantearon miríadas de soluciones de apertura, dentro de las cuales **todo** era posible. A partir de entonces, no hubo más inhibiciones castradoras, no hubo más limitaciones del "buen gusto", del refinamiento exquisito de nuestras "elites" que pudiesen coartar la capacidad creativa. Se planteó, bien claramente, la posibilidad del rescate de nuestra propia personalidad a través de la investigación libre de todo canon preestablecido, de todo código, caduco por impuesto.

Poco de lo que sucedió luego en la década del sesenta, hubiera sido posible sin su ejemplo clarificador. Por otra parte, se dio un hecho notable en ese momento: que los artitas argentinos se inspiraban el uno en el otro, en vez de seguir los eternos moldes extranjeros. Produciéndose así, quizá

por primera vez, un fenómeno de autoabastecimiento cultural y creativo. Duró poco, por las razones que luego se establecerán y que hacen a este artículo.

Algunos de los aportes más importantes de esa generación omitidos por nuestro autor

a) La desacralización de los medios técnicos tradicionales (la pintura, la escultura y la arquitectura), en favor de nuevas técnicas mixtas, y la utilización de medios de expresión hasta entonces "non sanctos": el collage, los relieves, los objetos, las ambientaciones, etc.

b) El rescate del absurdo y la introducción del humor como componente del proceso creativo y la destrucción de la solemnidad castrante por anticonceptiva.

c) La utilización sistemática de los grandes formatos a una escala más humana (el alcance del brazo llega a un diámetro de dos metros aproximadamente); en lugar de una adecuación a los formatos impuestos por las convenciones decorativas de los hogares burgueses.

d) La difusión del concepto de la economía de medios, que permitía analizar exhaustivamente los alcances de cada uno de los aspectos expresivos de la visión plástica: (el blanco y el negro sin la adición del color, las texturas como sólo medio de expresión, etc.).

e) La radical transformación del concepto de belleza que, basado primordialmente en el cuerpo humano, las visiones tradicionales del paisaje y la convencional naturaleza muerta, ignoraba la capacidad expresiva de lo, hasta entonces, aparentemente feo. A partir de ese momento, toda experiencia podía ser motivo de expresión estética.

f) El atentado contra, y la denuncia de: la exquisitez (brillo, barnices, terminados perfectos, etc.); que no era malo en sí mismo, pero que era destructor y coartante en la medida en que frenaba la capacidad de experimentación, invención y creación, de lo que aparecía como vanguardia. En nuestras escuelas de bellas artes oficiales se enseñaba a fabricar grises con complementarios, porque los tonos resultantes eran más ricos y sutiles, cuando Matisse, Bonnard, Picasso, Miró y Léger, mezclaban blanco y negro para hacer un gris.

g) El concepto de la renovación constante, de la experimentación sistemática. Fundamental y originalísimo en una sociedad de consumo, que necesitaba ubicar a un artista dentro de compartimientos estancos para poder identificarlo y, por ende, valorarlo.

h) La claridad semántica en los planteos y soluciones plásticas que se ofrecían. Simplicidad, unidad y ausencia de elementos decorativos o superfluos que confundiesen el lenguaje de la propuesta.

i) La destrucción casi total y la liberación de los conceptos tradicionales de la composición clásica, con sus reglas de oro o proporción áurea, y su reemplazo por nuevos enfoques más libres. El foco de atención de un cuadro no tenía por qué estar necesaria-mente en el mismo cuadro, sino que podía estar afuera, como presencia imaginada por el espectador, sugerido a través de los planteos del artista.

j) El descubrimiento y la imposición del azar como factor creativo ponderable y respetable. Dadá y el surrealismo no habían prendido suficientemente entre nosotros porque nos habíamos atenido a su letra, a sus manierismos estilísticos superficiales y no a su ausencia, ni a su verdadero espíritu. (Ver la exposición "El surrealismo en la Argentina", organizada en el Instituto Di Tella algunos años más tarde por Aldo Pellegrini, en donde se comprobó esa superficialidad). Por otro lado, John Cage no era más que un nombre en ese momento, sin ningún tipo de connotaciones teóricas o prácticas.

k) Y finalmente, y lo que es más importante de todo, el descubrimiento por nuestra propia cuenta y su señalamiento, del "modus operandi" de nuestra capacidad de invención manejable a nivel consciente, en una época en que las investigaciones Sinécticas de W.J.J. Gordon (la asociación de elementos dispares aparentemente irreconciliables y su premisa de convertir lo extraño en familiar y lo familiar en extraño) nos eran totalmente desconocidas. (Ver presentación en el catálogo de la exposición de Arte Destructivo, Galería Lirolay, 1961).

Todo esto no era nuevo en un sentido absoluto, ya que existieron antecedentes. Nuevamente cito a Del Prete, Berni, Xul Solar, Fontana, Onetto, los Madí y el grupo de Arte Concreto-Invención, que ya habían señalado algunos de estos conceptos. Pero no trascendieron ni se convirtieron en lenguaje común. Los artistas de fines de la década del cincuenta y principios del sesenta mencionados más arriba, lo lograron. Por lo menos entre sus colegas más inmediatos. Y estos se encargaron de difundirlos a todos los vientos, lográndose así esa brillante eclosión de talento que se llamó la Década del Sesenta y cuya repercusión internacional hubiera sido más trascendente, de haber existido más promotores que creyesen realmente en nuestra obra.

Algunos datos históricos concretos ignorados al parecer, por nuestro autor

En 1956 se realiza la primera exposición de "objetos" que no son ni pintura ni escultura, en los sentidos más tradicionales. (No nos olvidemos que en ese momento –y esto es difícil de concebir ahora– se separaba claramente a la pintura del dibujo, de la escultura y del grabado, pues nuestra academia mental no admitía términos medios). Encabezados parcialmente por Jorge López Anaya y Nicolás Rubió y apoyados por Aldo Pellegrini, un grupo de jóvenes desconocidos, pero inquietos y osados: Jorge Martín, Mario Valencia, Vera Zilzer, además de los nombrados anteriormente, presentan en Estímulo de Bellas Artes "Qué cosa es el coso". Recuerdo una botella de anís "El Mono" con un chupete en la boca titulado "Madre" y varios troncos de hojas de palma ensamblados titulados "Ballena", de una plasticidad e iconografía imaginaria sorprendentes. También había un elástico de cama colgado del techo llamado "Consejos a una hija soltera" y experiencias realizadas bajo el efecto del ácido lisérgico por Vera Zilzer.

Se discute, se debate la afrenta y en última instancia, se rechaza. Yo me peleo con Julio Llinás en el entonces bar Chambery en defensa de estos desamparados, porque arguyo que no conocían a Marcel Duchamp y por ende su actitud era válida y auténticamente creativa. Todo pasa al olvido, pero queda la semilla.

En 1957 el mismo Julio Llinás organiza en la galería Pizarro una exposición de siete jóvenes artistas independientes (Rómulo Macció, Clorindo Testa, Marta Peluffo, Víctor Chab, Josefina Robirosa, Kasuya Sakai y Osvaldo Borda) quienes, con un tenue nexo de unión entre ellos, pero todos planteando nuevas soluciones al estado plástico de ese entonces, ejercen una notable influencia. Marta Peluffo, en particular, muestra los primeros cuadros que se podían clasificar como informales.

1958. Aparece el primer número de la revista "Boa" editado por Julio Llinás, en donde se ve confrontada nuestra obra de vanguardia con la de los demás países del mundo, incitando a la reflexión y creando un fermento extremadamente positivo.

1958. Alberto Greco hace su primera exposición en Argentina de témperas informales, en la galería Antígona, que llama la atención de una minoría selecta.

1958. La organización Arte Nuevo rechaza, pero luego exhibe uno solo (el más convencional), de los dos collages hechos con trapos viejos que presento para su exhibición en la galería Pizarro. Gran revuelo. Se discute nuevamente y se me invita a explayarme en la asociación Ver y Estimar, lo que no se concreta por una circunstancia fortuita.

1959. Galería Pizarro. Florencio Méndez Casariego, Estela Newbery, Mario Pucciarelli y Alberto Greco hacen la primera muestra de grupo en Buenos Aires con cuadros protoinformales.

1958 y 1959. Sigo exhibiendo collages y assemblages realizados con material de descarte (Galerías H, Van Riel y Pizarro), demostrando con ellos que la comunicación estética puede darse a través de materiales y técnicas diversas no aceptadas hasta ese momento y planteando un concepto de la belleza revolucionario para nuestra mentalidad. Los "Paisajes suburbanos", realizados con chapas y pedazos de madera inspirados en las villas miserias de Córdoba, expuestos en Van Riel a fines del 59 –material que luego Berni utilizaría para su "Juanito Laguna"–, causan sensación. A tal punto, que todas las tardes, alrededor de las siete, se arman corrillos de gente que los discute. "Esto solamente puede haber sido concebido por la mentalidad de una cucaracha", "deficiente mental" e "inmuncidas", son algunos de los comentarios de nuestros críticos a propósito de estas obras.

1959. Mayo, galería Van Riel y noviembre, Museo Sívori. Apoyados principalmente por Rafael Squirru, se inauguran las dos únicas muestras del llamado Movimiento Informalista que incluyen a Wells, Barilari, Greco, Pucciarelli, Towas, Maza, López, Kemble y Roiger en la última. Con proposiciones distintas y dispares sobre lo que podía ser el informalismo: pintura gestual, textural, relieves estructurados informalmente y actitudes por sobre todo, se revoluciona el mundo artístico de Buenos Aires que nunca después será el mismo.

La afrenta a la academia, a todos los conceptos tradicionales sobre lo que podía ser la plástica, es enfocada claramente. Se nos vitupera, se nos insulta, y algunos pocos nos aceptan. "Papanatas del arte" (Noticias Gráficas). "El retroceso a la base inicial del proceso artístico, en el proceso cavernícola, que precedió a las primeras tentativas humanas del dibujo" (La Nación). "Nos parece que ya se está otorgando una seriedad que es burla a este hacer cuadros de cualquier manera…". "Pero no puede pasar más allá de la broma, y ahora de mal gusto…" "son los insuficientes de la pintura, los que asumen papeles protagónicos de comeniños del arte"… "contornos payasescos de las actitudes definitivas" (Noticias Gráficas). "Todo es válido en arte. Todo. Menos celebrar el viejo rito de los sacrificios en el altar de la nada". (La Razón). Vuelven a ser los comentarios críticos, por demás estimulantes.

Pero nuevamente queda una semilla. Para los demás artistas que nos suceden, la de nuestra libertad de concepción que presagia otras soluciones de apertura y creación auténticamente nuestras; y para los teóricos, críticos y promotores, desgraciadamente la de nuestros manierismos importados que deben continuarse.

1959. La Asociación Arte Nuevo realiza en el Museo Sívori (sitio en la calle Paraguay en ese momento), una de sus últimas muestras, en la que Alberto Greco y yo causamos otra pequeña sensación. Greco con sus dos trapos de piso novísimos y limpísimos cuidadosamente expuestos sobre bastidores cuadrados, además de un tronco de árbol serruchado encontrado en la plaza Francia y expuesto tal cual era. Y yo, con una combinación de arpillera suelta y clavos pintados de negro, de evidente connotación erótica. El crítico de arte de "La Nación", se indigna tanto que hace publicar dos veces la misma nota condenatoria.

1960 y años subsiguientes. Premio Di Tella en el Museo Nacional de Bellas Artes y luego en el instituto del mismo nombre en la calle Florida, que da jerarquía oficial y respetable a algunos aspectos de estas nuevas expresiones.

1960 y años subsiguientes. Las exposiciones colectivas organizadas por la Asociación "Ver y Estimar" muestran a los más jóvenes en todas sus investigaciones y aventuras plásticas.

1961. Aparece "La otra figuración" (Galería Peuser) que, principalmente con Luis Felipe Noé, Ernesto Deira, Rómulo Macció y Jorge de la Vega (están también Sameer Makarius y Carolina Muchnik), incorpora elementos del informalismo, el expresionismo abstracto, desacraliza todo y crea varios lenguajes particulares de gran originalidad, aportando también una increíble diversidad de soluciones compositivas. Cuando se los muestra en el Museo Guggenheim de Nueva York, en 1964, y en Minneapolis –St. Paul, incluidos en un conjunto más amplio, John Canaday, crítico de arte del "New York Times" escribe: "ahora debemos agregar a Buenos Aires al lado de París, Londres, Tokio y Nueva York, como capaz de servirnos un plato fuerte en las artes visuales". Se nos abren las puertas de uno de los mercados más difíciles del mundo por sus exigencias, gracias al mérito de nuestros artistas. Pero nadie de nuestro nivel medio: críticos, promotores, directores de museos, agregados culturales o marchands, hacen algo digno de este desafío. No se continúan los envíos y se pierde la gran oportunidad, el cuarto de hora clave, que otros países en situación similar a la nuestra: España y Polonia por ejemplo, saben aprovechar mejor.

1959, 60, 61, 62 y 63. Se suceden una serie de muestras individuales y colectivas, verdaderas catalizadoras de nuestra realidad. Luis Alberto Wells y Rubén Santantonín muestran relieves y construcciones de gran originalidad, inéditas hasta ese momento (Galería Lirolay). Noemí di Benedetto hace lo mismo, pero con soluciones propias (Galería Peuser). Emilio Renart presenta su primer y sorprendente Biocosmos (Pizarro), y lo sigue en los años subsiguientes con varios otros, cada vez más imaginativos. Marta Minujín expone cartones encolados aparentemente derivados de Wells y luego una serie de estructuras hechas con colchones, obra propia y original. (Lirolay). Luis Felipe Noé (Witcomb, Van Riel, Bonino) y Jorge López Anaya (Pizarro) nos muestran sus distintas propuestas para una nueva figuración. Federico Martino hace su aporte con sus pinturas tiempistas. Alberto Heredia (Lirolay) nos saca un poco de quicio con sus desagradables, pero altamente sugestivas cajas de camembert. Federico Peralta Ramos (Rubbers y Witcomb) apila la materia con un desprecio total hacia lo convencional. Yo expongo pinturas en blanco y negro aparentemente gestuales, además de collages y relieves (Peuser, Pizarro y Lirolay). Antonio Seguí cose sus telas y logra un informalismo muy "sui generis", muy nuestro. (El Pórtico). Luis Fernando Benedit muestra por primera vez su humor y su imaginación con una serie de seudo-caricaturas excelentemente pintadas (Lirolay). Alberto Greco muestra sus "Monjas" (Pizarro) y más adelante, en 1964, su "Vivo Dito" (Bonino), verdaderamente original como arte de actitud, etc., etc.

1961. Presentada por Aldo Pellegrini y el psiquiatra Dr. José Tubio, se realiza la primera muestra mundial de Arte Destructivo con Seguí, Barilari, Wells, López Anaya, Torras, Roiger y el que suscribe en la galería Lirolay, **cinco años antes** de un simposium internacional sobre la destrucción en el arte realizado en Londres, y **seis años antes** de la presentación de dicha idea como original en el Finch College Museum of Art de Nueva York. Fruto de una idea surgida entre nosotros con escasos antecedentes, se hace una experiencia limitada en su logro pero rica en sugerencias. Primera presentación

(luego de la muestra del Coso) de objetos no artísticos cargados de significación por el contexto; primera sugerencia de que el proceso creativo puede lograrse a través de un mecanismo mental manejable a nivel consciente –la inversión del proceso en este caso–; primera jerarquización sistemática de la belleza expresiva de lo no convencional; y primera ambientación auténtica entre nosotros.

Tres ataúdes usados que hacen recordar vagamente a las salas egipcias del Louvre, un sillón convertido luego de años de uso en un órgano sexual femenino, paraguas rotos colgados del techo que parecen murciélagos, varias cabezas de cera carcomidas por el tiempo, una bañadera semi-derruida y manchada, cuadros rotos, muñecas descalabradas y algunos objetos más, constituyen la muestra. Presentada en la penumbra, y con el acompañamiento de una cinta grabada en la cual se logra desarticular también a la música tradicional y a la poesía, evoca una visión futura de un mundo destruido por alguna gran hecatombe.

Como de costumbre, y con la excepción de algunos poetas y artistas que nos defienden (Enrique Molina, Oliverio Girondo, Battle Planas, Antonio Berni, Curatella Manes, entre otros), se nos vitupera. Porque no se entiende que lo que en última instancia se pretende lograr, es la libertad de experimentación e investigación, el análisis de toda la realidad humana –aún la más inesperada– para poder acceder luego a la auténtica creación y a la poesía, frutos de una investigación personal y no del eterno mimetismo extranjerizante.

"Kemble –gran volatinero de la imaginación desperdiciada"… "piezas desopilantemente indescriptibles…" (Correo de la Tarde). "Un montaje de ruinas se convierte… en una dársena pestilente de lo vacío y de lo putrefacto", "un crepúsculo residuario, un montaje de cosas inútiles al servicio de lo inútil…" (Del Arte); son algunos de los comentarios publicados en nuestra prensa especializada.

1963. Macció, Seguí, Polesello, López Anaya, Barilari y yo, mostramos en la última y obscurecida sala de Witcomb, con el título de "Pintura Espejismo", una serie de grandes cajas iluminadas por dentro y con pequeñas aperturas al nivel de la visión normal, que reflejan la imagen del espectador en un espejo integrado con lo que cada artista ha puesto en la cara anterior de su caja. Polesello hace el baño ideal del adolescente visto a través de la tapa del inodoro que escandaliza a las "viejas gordas" porque hay muchas jóvenes beldades desnudas adheridas a su imagen. Macció hace un comentario sobre un reciente crimen muy popular en los diarios vespertinos. Barilari –autor de la idea– una reflexión sobre los problemas de la visión y la complejidad de la comprensión semántica de la realidad. López Anaya, una asociación con personajes populares en ese momento –Fangio, por ejemplo– que nunca entendí. Seguí, una especie de parto en el cual el espectador o la espectadora aparecen nuevos natos entre las piernas de una mujer vagamente disimulada. Y yo, rompo el espejo, pero adhiero a su costado una proclama del artista acosado, que recuerdo me es robada varias veces. (En realidad es Ernesto Deira quien rompe el espejo, cosa que yo, en ese momento no me animo a hacer).

Recuerdo también que a la mañana siguiente de la inauguración, una escuela de jóvenes niñas conducidas por monjas de su colegio visitan la muestra dentro de un plan cultural y artístico y quedan tan escandalizadas, que luego la policía clausura temporariamente la exposición por considerarla indecente y presumiblemente pornográfica, cosa que ciertamente no es. Pero queda una semilla que, como en los demás casos, da su fruto más tarde.

1963. Premio Internacional de Pintura Instituto Torcuato Di Tella. Wilhelm Sandberg, en ese entonces director del Stedelijt Museum de Amsterdam, Holanda; Jacques Lassaigne, actual director

del Museo de Arte Moderno de París, en un jurado que incluye al director del Centro de Artes Visuales del Instituto, Jorge Romero Brest, asignan el primer premio en un cotejo nacional a Luis Felipe Noé y el primer premio en un cotejo internacional con figuras consagradas como Alechinsky, Kitaj, Maryan, Perilli, Rebeyrolle, Rivers y Saura entre varios más, a otro argentino: Rómulo Macció. En ese mismo año Deira, Macció, Noé y de la Vega, hacen una muestra memorable en el nuevo pabellón de nuestro Museo Nacional de Bellas Artes.

1963. Galería Lirolay. Exposición "El Gato". Con un conjunto de artistas que incluyen a Seguí, Alonso, Wells, Chab, Demirjian, López Anaya y Benedit, y siguiendo la línea iniciada con la muestra de Arte Destructivo, presento dos objetos "prefabricados" que se cargan de significado por la relación simbiótica entre texto y objeto y el camino de contexto. Prefigurando así, "avant la letre", ciertos aspectos del arte conceptual y de un arte lúdico, indudablemente concebido y "made in Argentina". El "Buzón de recolección de fondos para un hogar de gatos desamparados" me permite recabar opiniones, algunas contribuciones de dinero y entretenerme yo por primera vez con el ingenio y la ingenuidad del público. La silla de jardín pintada de lila con una almohada carmesí encima titulada "Apeadero para gato verde", ofrece la posibilidad de que el espectador complete la obra en su imaginación. No existiendo gatos verdes, la única forma de completar el acorde de color y toda la obra en sí, reside en la imaginación del espectador. Nuevamente cunde el ejemplo entre los demás artistas, si bien no entre nuestros teóricos que siguen con su ceguera académica.

1963. Un grupo de artistas con inquietudes similares, que incluye a Renart, Puzzovio, Squirru, Ciordia, Santantonín, Minujín y yo, se reúne para elaborar en conjunto un proyecto y una maqueta de lo que en ese entonces todavía no tenía nombre, pero que va a ser una especie de inmensa estructura con un recorrido interno en el que ocurren sucesos insólitos. El resultado es presentado al ingeniero Oteiza del Instituto Di Tella quien demuestra un interés evidente, pero es rechazado por el Centro de Artes Visuales del mismo Instituto. Dos años después, cuando ya se tienen noticias aquí de las experiencias de Allan Kaprow y otros, se hace "La Menesunda", sin mención alguna desde luego de los demás artistas que originalmente habían presentado la idea como fruto de su propia elaboración.

1963 y 64. Llegan a Buenos Aires por primera vez el crítico francés Pierre Restany y el crítico inglés Stanley Halloway [Lawrence Alloway], descubridor y promotor del arte Pop, quienes manifiestan su sorpresa y admiración por nuestros artistas contemporáneos y proponen difundir su obra en Europa y los Estados Unidos.

1965. Galería "El Sol" y 1966 galería Vignes. Enrique Barilari desenrolla y desplaza un enorme rollo de papel en la primera, desacralizando el "objeto" artístico, nuevamente prefigurando lo que vendrá unos cuantos años más tarde en los Estados Unidos y Europa. En la muestra de Vignes: "Investigaciones sobre los procesos de creación", Barilari desplaza innumerables variaciones de un mismo objeto por toda la sala, demostrando las posibilidades combinatorias en cuanto a forma y ubicación; Grippo señala las primeras tentativas de un arte de sistemas; Renart sus "invenciones", sutiles maquinarias para pelar papas y complejos pero utilísimos atriles que participan de un encanto muy "vieux Larousse"; y yo muestro un desarrollo cronológico de mis obras más importantes. No se pueden continuar estas investigaciones por falta de apoyo, pero incitan a reflexionar y queda una semilla más entre los otros artistas con inquietudes.

Sin pretender ser exhaustiva porque en esta reseña faltan muchos nombres y muestras importantes, cero que basta para señalar una realidad ignorada por el autor al cual me he referido, que sostiene la crisis de las vanguardias argentinas.

¿Cuál es la conclusión que se puede deducir de los hechos relatados arriba y las conclusiones de nuestro crítico y presunto historiador?

Que determinados teóricos son eficientes catadores de hechos estéticos ubicables dentro de un contexto previamente establecido por otros, pero limitados en su capacidad de descubrir, comprender, analizar, señalar y menos aún promover, aquellas expresiones que escapan a cánones preestablecidos. Que contrariamente a lo que algunos de estos parecen sostener, no son siempre los artistas los responsables de nuestra colonización cultural, **sino precisamente los teóricos y los críticos** –aquellos que derivan sus conocimientos de libros y revistas que describen hechos ya existentes– los que condicionan nuestra realidad plástica. Al rescatar **solamente** lo que se puede ubicar dentro de lineamientos generales ya establecidos por los grandes centros de arte internacionales, e ignorar o subvalorar lo que escapa a toda clasificación (Pérez Celis por ejemplo) no se hace más que **avalar la continuidad de nuestra dependencia cultural**.

Xul Solar fue ignorado durante años porque no era ubicable dentro de ninguna tendencia de moda y aún ahora no hay cuadro suyo en el Museo Nacional de Bellas Artes. Alfredo Hlito, después de su etapa con el grupo Arte Concreto-Invención, fue completamente olvidado. Fontana solamente fue reconocido cuando triunfó en Italia. Rafael Onetto, también fue relegado al olvido, a pesar de su espíritu investigador, porque no era "elegante".

El Instituto Di Tella, esa magnífica organización que hizo tanto, pero que pudo hacer mucho más, no supo promover a los creadores más auténticos, fomentando su desarrollo, porque el director del Centro de Artes Visuales estaba demasiado preocupado por estar al día con las últimas modas y cambiaba de orientación de temporada en temporada.

El CAYC, que, con una voracidad sin límites esparce manifiestos a diestra y siniestra, se ha convertido a pesar del loable dinamismo de Glusberg, en una verdadera academia repetitiva de lo ya propuesto por Greco, Barilari, Renart, Grippo, Carreira, Pablo Suárez, Lamelas, Bony, Carballa, Plate, Jacoby, y el que suscribe y un buen número de otros artistas argentinos que señalaron el camino hacia un arte de concepto, un arte de sistemas, un arte lúdico, un arte de protesta social y un arte de actitudes, bastante antes de su difusión mundial y de su reiteración por el CAYC. La originalidad, claridad semántica y trascendencia de las primeras obras conceptuales de Ricardo Carreira (1966), otro verdadero precursor casi olvidado, son comparables solamente a la originalidad creativa de un Benedit o un Grippo, dos brillantes personalidades que se destacan como excepción en el CAYC.

Cuando las autoridades de nuestro Museo Nacional de Bellas Artes organizan certámenes para los jóvenes pintores –en selecciones de dudosa seriedad porque no se puede juzgar la obra de un artista a través de diapositivas– inevitablemente se tiende a premiar, se estimula y por ende se apaña, a aquellos artistas que obedecen servilmente a los últimos dictados de la moda importada. Ayer, era el surrealismo trasnochado, hoy, quizás el hiperrealismo. Mañana, vaya a saber qué, porque no depende de nosotros.

Así como Worringer hablaba de una voluntad de forma, aquí, en nuestra Argentina, parecería existir entre gran parte de nuestros teóricos una voluntad de forma dependiente de cánones estéticos

inevitablemente importados. Una voluntad de forma supeditada a cánones prestados que, en suma, promueve y presagia para el futuro inmediato, la continuidad de nuestra dependencia, y de la que, paradójicamente, acusan a los creadores.

¿Por qué ocurre esto? ¿Será porque nuestros presuntos historiadores, nuestros teóricos, críticos de arte y demás expertos no lo son en realidad; sino que son simples aficionados encumbrados por las circunstancias de nuestra cultura que deifica a cualquier persona bien relacionada que tenga acceso a una máquina de escribir y a un periódico?

¿Será porque basta escribir en uno de nuestros grandes matutinos o vespertinos, en alguna revista importante para ser palabra santa aunque no se tenga criterio propio? ¿Será porque basta manejar con cierta habilidad la palabra escrita (y hay docenas de poetas y novelistas que lo pueden hacer maravillosamente bien sin decir nada concreto); introducir algunos conceptos prestados con connotaciones filosóficas si fuera posible, para convertirse en una autoridad? Me temo que sí.

Porque, en última instancia: ¿están realmente capacitadas estas personas para juzgar la obra de cientos de artistas que han estudiado laboriosa y profundamente durante años para lograr una expresión personal y labrarse una carrera? ¿Quién lo decide? ¿Qué tipo de entrenamiento han recibido, que clase de estudios han hecho, tanto teóricos como prácticos? ¿Conocen el oficio del pintor, del grabador o del escultor a fondo? ¿Cómo se decide que un experto es un experto y no un simple pero hábil diletante? ¿Qué tipo de exámenes han pasado? En la mayor parte de los casos, me temo que ninguno.

Sin embargo es esta gente –los teóricos, historiadores, directores de museos y galeristas (el nivel medio)– la que decide quién quedará y quién será olvidado, quién es un innovador y quién un simple continuador. En otras palabras, el profesional está, en nuestra República Argentina, en manos del aficionado. El tango "Cambalache", en suma.

No sorprende entonces que los pequeños amagos de independencia creativa que ocurrieron a través de los años, tal como pasó entre 1958 y 1966 aproximadamente, sean ignorados por estos presuntos expertos, a favor de los continuadores de la dependencia. Cabe reconocer que el propio autor citado lo admite en su opúsculo cuando escribe: "Se sobredimensionó a la crítica que en vez de colocarse detrás de la obra producida, se colocó adelante, condicionándola"… "Es decir que "el nivel medio" fue el que impuso, tal vez, su política y su preponderancia distorsionando, quizás, el proceso".

1) Esto no quiere decir desde luego que no tuviésemos grandes pintores y grandes escultores. La verdadera dimensión de nuestro colorista por excelencia, Raúl Russo, para tomar un solo ejemplo, todavía no ha sido suficientemente calibrada a pesar de todo su éxito. Pierre Bonnard en Francia, tampoco fue un gran innovador comparado con los aportes del cubismo, dadá y el surrealismo, Mondrian o Kandinsky, pero fue quizás, el más grande pintor francés de su época. Aquí se trata de otra cosa: de las vanguardias innovadoras que aporten un nuevo lenguaje. Schöemberg fue un gran innovador necesario. Bach no lo fue. Pero Bach recapituló tan magistralmente y con tanto genio los aportes de Vivaldi, Corelli, y demás, que quedó en la historia como uno de los más grandes genios de la música. De las dos actitudes, de las dos tendencias, permeabilizándose mutua y constantemente, es que se hace un arte viviente.

2) El proceso creativo se da a través de un mecanismo mental similar al que se produce en la esquizofrenia. Las asociaciones de ideas insólitas por distantes e inesperadas. Los cortes abruptos en el razonamiento y en el lenguaje. La exagerada acentuación de lo opuesto y de lo contradictorio en lo afectivo y en el pensamiento –caóticos en el auténtico esquizofrénico, pero manejables en el meramente esquizoide– dan por resultados nuevos enfoques de la realidad, nuevos cauces para el pensamiento que no coinciden con los hábitos mentales establecidos. Pero que abren insospechadas puertas a la investigación y, por ende, a la creación poética y artística en nuestro caso, y a la investigación científica y matemática, que pretendan surcar nuevos caminos de conocimiento. El pensamiento lineal, cartesiano si se quiere, que a través de un razonamiento lógico y sus consecuencias (premisas o supuestos, incidencias que califican a estos, más el inevitable silogismo causal que se desprende de ello) llega a una conclusión que se puede desviar de los cauces normales, si se modifican uno o varios de los factores o causales que inciden sobre el problema.

Las elucubraciones del matemático francés Henri Poincaré sobre el tema, ilustran sabiamente el manejo de este mecanismo. El modus operandi de algunos surrealistas, René Magritte por ejemplo, es otra instancia de esta operación mental. Claes Oldenburg no hace otra cosa cuando construye máquinas de escribir blandas, de felpa; y hamburgueses gigantescos, que desvían la atención sobre la función esencial del hamburgués: el ser comido.

Porque se puede, de entrada o a mitad del camino, modificar todo el proceso **voluntariamente**, mediante la introducción de un elemento disociativo que destruya la naturalidad de la secuencia razonativa. Así por ejemplo, si tomamos un vaso de agua, con las coordenadas que definen lo que es un vaso en su esencia: forma, tamaño, material y función, y modificamos una, su tamaño, tendremos una nueva realidad que tendrá poco que ver con la realidad anterior. Un vaso de quince metros de altura, no es un vaso, porque no cumple su función específica de dar de beber al hombre. Al modificarse la escala, no es más un vaso, sino otra cosa con posibles connotaciones mágicas que puede llegar a la poesía de lo maravilloso, como el gigantesco huevo presentado por Federico Peralta Ramos hace unos años en el Instituto Di Tella. Habremos logrado así, a través de un mecanismo mental implementable y operable conscientemente, crear algo nuevo.

Si asimismo, modificamos otra sola de las coordenadas, siempre manteniendo las demás, el material con el cual normalmente se hace un vaso (el vidrio) y lo hacemos forrado por dentro de largos pelos, tampoco tendremos ya un vaso, sino otra cosa. Habremos creado algo que participa de algunos de los elementos de la realidad anterior, pero cuya **esencia** es otra. Nuevamente, habremos creado **algo nuevo**.

Jorge Glusberg.
Diálogo versus colonización artística[16]

Creemos ocioso realizar un cuestionamiento referido a la totalidad del artículo "Autocolonización cultural" pero ante el ofrecimiento de *Pluma y pincel*, decidimos contestar los comentarios de *Kenneth*

[16] Jorge Glusberg. "Diálogo versus colonización artística". *Pluma y pincel*, Buenos Aires, a. 1, n. 11, 30 de agosto de 1976, p. 10.

Kemble y *Fermín Fèvre* sobre el grupo de trabajo en el que participó como miembro activo y teórico.

Los diez renglones dedicados a CAYC por K.K. nos invitan a una reflexión acerca de su discurso.

Analizando la red profunda sobre la que se asientan las afirmaciones del artista, observamos primero una incoherencia de tipo lógico: a pesar de que la *voracidad* se opone a la *prodigalidad*, como par conceptual, nuestro autor identifica ambos términos.

Desde el punto de vista de los *presupuestos* contenidos en sus manifestaciones, señalamos como flagrante su suposición, esta vez sí académica, de que sólo los autores por él mencionados –entre los que se incluye– forman parte de la actual vanguardia artística. (Le comentaremos la Teoría de los Presupuestos, de *Ducrot*, cuando tomemos café juntos en el Florida Garden).

Otra presuposición involucra el hecho de no mencionar la real actividad desarrollada por el CAYC. Esto presupone que dicha actividad no existe.

Muy por el contrario, además de agrupar a muchos y destacados artistas locales (él sólo menciona dos como brillantes), el CAYC nucleó prestigiosos artistas de otros países latinoamericanos, realizando una acción conjunta (en el país, en Latinoamérica y en Europa) para producir una propuesta original y de calidad, que determinó precisamente una inversión de la "colonización cultural" a la que alude K.K.

Los artistas no se inspiran ya en el futurismo, el cubismo, en el Grupo Cobra, sino que proponen su propio discurso, un "conceptualismo ideológico" que enriquece la serie de lenguas actuales.

En Europa hay sólo tres o cuatro artistas en esta dirección (podríamos citar al alemán *Joseph Beuys* y al grupo de arte sociológico de *Fred Forest*, *Jean-Paul Thenot* y *Hervé Fischer*; de todos ellos el CAYC ha mostrado sus obras).

Independientemente de esta actividad productiva en el terreno específico de las artes visuales –como es de público conocimiento– un nutrido grupo de intelectuales de primera línea contribuye a consolidar la infraestructura teórica que complementa la acción del grupo que expone a lo largo y a lo ancho del mundo (Islandia, Varsovia, Cleeveland, Tokyo, San Pablo, Lima, México, París, Londres, Zagreb, Madrid, Edimburgo, Cracovia, Belgrado, Praga, Lyon, Pamplona, Montreal, Chicago, Lundt, Copenhague, etc.).

La propia *compulsión a la repetición* de K.K. lo lleva a proyectar sus conflictos internos como productor de obras, al terreno del análisis crítico, que pretende desarrollar. Otorga la categoría de académica a una *nueva producción* artística (los psicólogos dirían temor a lo nuevo) y se autorreivindica como precursor de un movimiento que le es ajeno.

K.K. fue pionero, en el país, de una tendencia que existió internacionalmente, arte autodestructivo, pero está desvinculada de las propuestas de la década del 70. La década del 60 se caracterizó por la acción, por el ruido y se refirió en alguna oportunidad a los happenings y la autodestrucción. La del 70 es reflexiva e inicia su desarrollo a través de sus ideas.

No coincidimos para nada con la discriminación selectiva de K.K. con respecto a lo que él considera "los valores" de nuestro medio. Pero no podemos exponer nuestras ideas en el contexto de una simple respuesta. Este comentario no tiene más trascendencia que la de intentar aclarar conceptos ligados a nuestro grupo de pertenencia. Estamos elaborando un trabajo teórico de largo aliento sobre el arte argentino, que publicaremos próximamente.

Como queda de manifiesto en el trabajo de *Kemble*, es bastante difícil conciliar la práctica artística productiva con la reflexión teórica y crítica referida a dicha producción.

Además, todos aquellos que hayan visto las últimas obras pintadas por K.K. coincidirán con nosotros en que sus realizaciones concretas se afirman en propuestas estéticas muy difícilmente conciliables con el metalenguaje que representa la teoría y la crítica actuales.

Coincidimos ideológicamente con su cuestionamiento a las *interpretaciones subjetivas* de nuestras vanguardias (*F. F.*), a pesar de lo cual creemos que su elaboración (metalenguaje de segundo grado) contiene apreciaciones y nombres cuya vigencia consideramos muy discutible.

Estamos también muy lejos de lo escrito por F. F. acerca de "las crisis de las vanguardias" (las crisis de desarrollo constituyen un elemento inalienable de toda vanguardia) y en particular de su caracterización para las etapas a través de las que explica el desarrollo del arte argentino.

En 1967 a raíz de las Experiencias Visuales, en la revista *Análisis*, y en Julio de 1972, en *Primera Plana* (entrevista con *Horacio Safons*), publicamos lo que señalamos como tres etapas bien diferenciadas de nuestra evolución artística.

1°) *Período colonial*, dependencia directa. Lamentablemente el nivel cultural de los colonizadores españoles del siglo XVII no fue el más indicado para desarrollar influencias progresistas. Estas características presidieron la transfiguración cultural de América latina, recortando su perfil y condenándola al atraso. Nuestro nivel artístico fue siempre, desde el origen hasta las primeras décadas del siglo XX, un nivel de segunda mano, propio de aquellos que reciben pautas culturales importadas y específicamente adaptadas para un uso colonial. Con estos antecedentes, muchas de nuestras "vacas sagradas" viajan en los años 20 y 30 a Europa e importan lo que ven en los museos, lo consagrado, sin detectar lo viviente, lo nuevo que estaba ocurriendo en el París de esos años, donde viajaban todos.

2°) *Período cosmopolita*; se inicia en la década del 50 con el *Grupo Concreto* y *Aldo Pellegrini*, y continúa en la década del 60 con la *Nueva Figuración*, la *Menesunda* y las primeras actividades del *Instituto Di Tella*. Si bien la actitud sigue siendo neocolonialista, este período sirvió como catapulta para que aparecieran jóvenes disconformes, que sentaran las bases de una concientización cultural, e intentaran poner nuestro reloj artístico en horario latinoamericano.

3°) *Período experimental y nacional*. Los artistas no llegan a realizaciones "de un buen arte", pero desarrollan serios intentos para adecuarse a la realidad local; se hace evidente una actitud de cambio que cuestiona abierta y definitivamente al colonialismo, intensamente cultivado todavía por algunos "maestros", herederos y marchands. Los jóvenes, hartos de la tradición que disimula las obras a través de una fraseología estético-espiritualista, y que las considera "valores de cambio", reaccionan frente al control político y financiero del arte. Este período se inicia con las *Experiencias Visuales de 1967* y *1968* (Di Tella) en Buenos Aires y las *Experiencias del grupo Rosario*. Aparecen artistas como *Carreira*, *Renzi*, *Ruano*, *Carballa*, *Maler*, *Benedit*. *Lea Lublin* presenta su obra para el Túnel Subfluvial de Santa Fe; sesenta artistas muestran sus obras en la plaza Roberto Arlt y luego se gesta, a través de un diálogo semanal ininterrumpido durante tres años, el *Grupo de los Trece*.

Para comprender estas obras, dos podrían ser las actitudes del lector-espectador. Una, tomar cada obra aislada y captarla formalmente. En este caso, el mensaje recibido es predominantemente estético; tomándolo como elemento aislado de un discurso, tiene características propias, se autoabastece y es autorreflexivo, es decir se reenvía a sí mismo como mensaje. Esta es la lectura estética, que

suponemos es a la que alude *F. F.*

La segunda lectura prescinde de esta autorreflexividad y lleva al espectador a comprender que cada obra funciona como embrague o acople (los lingüistas dirían "shifter") con intenciones totalizadoras, para integrarse a su función, al contexto social, a las condiciones económicas, a los problemas geopolíticos, al entorno total del operador-artista.

Por supuesto que esta segunda lectura se articula con la primera, y ninguna podrá desarrollarse en forma aislada, para nosotros.

Agradecemos a *F. F.* y a *K. K.* que se refieran al *arte de sistemas*, categorización de la que somos autores a raíz de la muestra que organizamos en 1971 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, gracias a los buenos oficios del entonces director del mismo, *Guillermo Whitelow*.

Como en el intercambio de notas mantenido por *K. K.* y *F. F.*, en que ambos se refieren al *arte de sistemas*, surge que no sólo han confundido el concepto sino que además no han comprendido el valor de la propuesta teórica, queremos explicitar cuál es el significado del modelo que hemos denominado arte de sistemas.

Los discursos artísticos de una sociedad están determinados por las condiciones de producción y el proceso de esa producción; el resultado es el hecho artístico.

Las condiciones de creatividad son el lugar que ocupa el *sujeto* en la estructura de una sociedad a la que pertenece; el proceso de producción es la elaboración del objeto final a partir de determinadas condiciones objetivas; este proceso es la articulación entre las condiciones dadas y un código (o lengua) dado.

El conjunto de un cierto número seleccionado de códigos constituye para la lógica, el universo del discurso; para los teóricos pragmatistas de la comunicación, los campos diferenciales; para la semántica estructural, el corpus; para *Michel Pecheux* –finalmente– cuyo modelo aplicamos, el paradigma semiótico. Para nosotros, el arte de sistemas.

El arte de ideas, el conceptualismo ideológico, el arte zoológico, el arte social, el arte mágico, etc., son los distintos subsistemas que forman el "corpus" que hemos decidido llamar *arte de sistemas*. Cada uno de estos subsistemas o códigos constituyen estructuras autónomas pero interdependientes. Esta interdependencia se debe fundamentalmente a que las condiciones de creatividad son similares a pesar de que los códigos utilizados sean distintos. El conceptualismo ideológico de *González Mir*, el ritualismo de *Portillos*, los habitats animales de *Benedit*, las papas energéticas de *Grippo*, los hambregramas de *Dujovny*, las arquitecturas de *Zabala*, el arte postal de *Vigo*, las obras con fuego de *Maler*, los paquetes de *Bercetche*, las masas-vivientes de *Pazos*, las trampas de *Puppo*, las metáforas de *Durante*, las caligrafías de *Mirta Dermisache*, las exportaciones de *Marotta*, los textos pictóricos de *Mercedes Estéves*, los volúmenes en polyester de *Bedel*, las propuestas ecológicas de *Uriburu*, los fotograbados de *Romero*, reconocen las mismas condiciones objetivas de producción en la Argentina (viven en Buenos Aires, corresponden a un estamento social similar, pertenecen a la misma generación, se agruparon institucionalmente alrededor del CAYC).

Llamaremos discurso artístico al elemento común –un determinado régimen de selecciones y combinaciones– característico de las realizaciones correspondientes a operadores distintos, ubicados en lugares similares, en el seno de una determinada formación social (aplicando al hecho artístico, la teoría del discurso).

El Arte de Sistemas es un intento de desarrollar la necesaria intersección existente entre un conjunto de discursos previamente seleccionados y la *producción* de un modelo conceptual apto para desarrollar una lectura del proceso de constitución de los mismos.

Cada subsistema, es decir cada lengua, cada código, cada "ismo", presenta semejanzas y diferencias con respecto a los demás dentro del campo considerado, dentro del arte de sistemas. Pero fundamentalmente tienen un tronco común, que podemos considerarlo como un código (estructura originaria).

Para nosotros esa estructura matriz la constituye la obra excepcional de *Marcel Duchamp*, y la raíz latinoamericana de todos estos artistas.

(Aprovecharé el ofrecimiento de *PLUMA Y PINCEL* para explicitarlo con detalle en otra oportunidad)

Hasta ahora existía el supuesto –muchas veces desarrollado– de que lo que se decía (denotación) y la forma en que se lo decía (connotación), eran elementos de distinta naturaleza, presuponiendo análisis diferenciales.

Las investigaciones más actuales sobre retórica (*Todorov*) concluyen con esta falsa oposición y explican cómo no existen dos formas distintas para el mismo contenido.

Esta destrucción del mito de la equivalencia semántica nos lleva a constatar cómo las distintas obras incluidas en cada uno de los subsistemas ya enumerados (arte conceptual, ecológico, mágico, etc.) presentan diferencias específicas no sólo a nivel de las formas significantes sino también en el plano del contenido.

Es falso oponer el *estilo* (estrategias retóricas) al mensaje-significado que el artista quiere transmitir.

Por ello, la única forma de organizar teóricamente un campo diferencial para ubicar las producciones de los artistas, es la creación arbitraria de un modelo que sirva para agrupar y discriminar distintas creaciones.

Este modelo permite entonces, a partir de cada discurso artístico, analizar y diferenciar los códigos a los que se integra, y a partir de esas "lenguas" (ismos) lograr una integración conceptual que denominamos arte de sistemas.

Es la primera vez que el arte argentino discute, defiende, exhibe y exporta una propuesta propia.

Esto no niega el valor de los intentos previos como los de *Maldonado*, *Le Parc*, *Grupo Madí*, *Rodríguez Arias – Stoppani*, *Lamelas*, etc., pero con la limitación de que todos ellos desarrollaron transformaciones de lenguajes internacionales.

***

Como fin de esta nota, queremos reproducir la decisión del jurado internacional de la muestra "Paz 75", organizada por la Secretaría de las Naciones Unidas, conmemorando los treinta años de esa organización (24 de octubre de 1975).

La muestra ha tenido lugar en Slovenj, Gradec, Yugoeslavia, y el grupo del CAYC ha sido acreedor a uno de los cinco premios instituidos (medallas de oro), con la siguiente aclaración, por tratarse del único premio colectivo:

"A los artistas agrupados en el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, por la exhibición *Hacia un Perfil del Arte Latinoamericano*. Ellos se destacan por su acercamiento organizado y decisivo a los problemas artísticos de sus respectivos países, estando en una búsqueda positiva que intenta transmitir como mensaje la problemática de su contexto, sus procesos, sus inquietudes".

Nicolás Rubió.
Carta al director: ¿Vanguardia o retaguardia?[17]

Estimado señor:

He leído en la revista que Usted dirige una extensa nota titulada "Autocolonización cultural" firmada por el Sr. Kenneth Kemble y que trata de la Vanguardia en el campo de las Artes Plásticas. Algunas personas, habiendo leído este mismo artículo y habiendo descubierto mi nombre entre los precursores de este movimiento, me han preguntado si los datos expuestos allí por el autor eran rigurosamente exactos. Porque en caso de serlo, las valoraciones que ellos podían haberse formado en los últimos años, podían estar sujetas a modificaciones. Entonces he pensado, por ser uno de los integrantes del Grupo que realizó en Estímulo de Bellas Artes la muestra titulada "Qué cosa es el coso?", muestra que el Sr. Kenneth Kemble registra como la primera de este movimiento, que mi testimonio podría ser de alguna utilidad para el público general.

Los datos del autor no sólo son exactos sino que, además ha procedido, al momento de presentarlos a la consideración del público, con espíritu de justicia ordenándolos en forma cronológica. Con sólo leer estos datos, un espíritu perspicaz puede deslindar los méritos de unos y de otros. La técnica empleada por el autor de la nota en cuestión, es aquella que se requiere para juzgar un hecho de esta naturaleza. La vanguardia es un fenómeno de avanzada y para ubicarnos tenemos que saber quién va delante. El autor que obviara la presentación de datos o nos los expusiera en forma cronológicamente ordenada, estaría sin duda interesado en los beneficios de la oscuridad.

De cualquier manera, y en esto comparto los juicios del *Sr. Kenneth Kemble*, los datos de un protagonista, por mejor buena voluntad que ponga, como es su caso, están sujetos a parcialidades propias de los hombres. Si algún estudioso (¿existe acaso?), quisiera estudiar un período cualquiera del arte debería, antes de emitir juicios valo-rativos, confeccionar lo que técnicamente se denomina un "catálogo razonado", o sea un archivo de hechos cronológicos, de obras con sus fechas de realización y comentarios realizados por autores o críticos sobre estas obras y estos hechos, también con su fecha correspondiente de creación. Simplemente como ejemplo, el *Sr. Kenneth Kemble* cita a tres obras de las expuestas en la muestra en que yo intervine y estas tres obras fueron realizadas por mí. Podría considerarme satisfecho por el halago. Pero en honor a la verdad debo decir que el autor recuerda sólo vagamente estas tres obras, ya que incurre en errores de descripción y, por otro lado, no menciona las obras de *Mario Valencia* y *Jorge Martín*. Lógicamente veinte años son veinte años y no se puede confiar solamente en la memoria. Si algún estudioso (¿existe acaso?) pudiese ver las obras de los compañeros de esta muestra observaría que se adelantaron en 15 años (nada menos que 15

[17] Nicolás Rubió. "Carta al director: ¿Vanguardia o retaguardia?". *Pluma y pincel*, Buenos Aires, a. 1, n. 11, 30 de agosto de 1976, p. 10.

años), a todos los movimientos de Vanguardia. Ellos intuyeron el informalismo y la nueva figuración. Por esta razón creo que sus obras fueron más importantes que las mías.

El *Sr. Kenneth Kemble* confirma lo que he adelantado y que por ser integrante del Grupo podría ser cuestionado. Recuerda haber dicho al Sr. Julio Llinás que nosotros desconocíamos a *Marcel Duchamp* y que nuestra actitud era espontánea, por tal mucho más auténtica. Bueno ¡Tanto como desconocer a *Marcel Duchamp* no sé! Pero sí desconocíamos algo (y sobre esto nadie podrá tener duda): eran los movimientos de vanguardia de España y Estados Unidos, porque todavía estaban en el huevo y no habían originado una información. De realizar un "catálogo razonado" también habría que citar las fechas de movimientos similares en otros países. La Vanguardia es la Vanguardia, aquí o allá. Y en esto soy estricto: una vanguardia origina la información y la precede. Toda vanguardia que va detrás de una información es una retaguardia. Lógicamente esta es una idea personal y puede estar sujeta a críticas.

La muestra de los Cosos dejó muy temprano en mi espíritu una profunda duda sobre el poder de captación de algunos especialistas en estos asuntos de vanguardia. Por cierto disertar sobre cualquier asunto habiendo leído cómodamente varios tomos para formarse una idea puede ser una prueba de claridad de espíritu; pero toparse con un hecho nuevo, verlo, estudiarlo y valorarlo es otra cosa. Hasta diría, ver antes de leer es una verdadera hazaña, porque uno se encuentra radiante del sentido común. Ahora bien, no creo que existan sistemas pedagógicos para formar un hombre capaz de ver sin antes leer. Es una cuestión de temperamento. Ortega y Gasset ante todas las cosas adoptaba una actitud virgen, de allí que a veces la "pegaba". Pero entre una persona que aborrece de los vanguardismos y es coherente con su idea y un hombre que simula un entusiasmo, prefiero el primero. Y las vanguardias originan modas y las modas atraen los interesados.

Si alguien quisiera (¿acaso existe?) tomarse el trabajo de reunir además testimonios de los protagonistas de un momento surgirán hechos nuevos. A título de ejemplo, dudo que pueda considerarse al *Sr. Aldo Pellegrini* como una persona vinculada con la muestra de los Cosos. Tengo mis reservas sobre el asunto. Dijo cosas amables pero no ha dejado nada escrito. Uno espera de un defensor un poco más de fuego. El *Sr. Aldo Pellegrini* fue un hombre vinculado con los movimientos de "vanguardia" y se supone que también fue protector de nuestra muestra. El primero fue el *Sr. Kenneth Kemble*, cosa que es visible en su artículo. El otro fue el *Sr. Fernando López Anaya*, director en aquel entonces de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, donde se efectuó la muestra.

Todo esto no lo digo para invalidar lo dicho por el *Sr. Kenneth Kemble*, sino para enriquecerlo. Si cada uno de nosotros expusiese sus ideas y sus recuerdos surgiría en parte la fisonomía de este movimiento. Lógicamente se necesitaría mucho espacio si tomo en cuenta todo lo que estoy pasando por alto.

Considerémonos felices por este artículo. Pone cosas en su lugar, con pasión. Quizás sea este artículo el "catálogo razonable" que se inició en la cátedra del *Sr. Julio E. Payró* sobre la obra de Victorica. Se interrumpió cuando el ayudante de cá-tedra *Sr. Arena, hijo del coleccionista, se fue a Heidelberg becado, hace de eso unos 15 años largos.*

¡Elogios, críticas! Si no se ordena primero el material no se pueden emitir juicios. De tanto en tanto me pregunta algún crítico ¿Esta es su primera muestra? Sé que es su primera crítica. Sé que el tiempo pasa. Podría poner en mi catálogo mi currículum. Además de demasiado largo lo considero un truco

fácil. Cada muestra debe ser la primera muestra y cada obra la primera obra. Y saber esperar que se "vea" sin antes "leer".

Juan Pablo Renzi. [Testimonio][18]

Después de iniciarme como pintor en 1963, continué trabajando de manera experimental desde 1966 hasta fines del 68. En esta fecha dejé prácticamente de pintar y dediqué mi atención exclusivamente al diseño gráfico. Ahora, lentamente, y desde el 72, he retomado la pintura en su sentido más ortodoxo. Con pretensiones más modestas y a partir del concepto, nuevo para mí, de que la pintura no tiene los alcances totalizadores que yo le adjudicara en mi período anterior, y descubriendo que en relación a su oficio y lenguaje (a los que me siento estrechamente ligado) existen profundidades que es posible todavía sondear, he realizado esta serie de cuadros: Trabajos en los que juego con la realidad visible y las técnicas de representación, y en los que rescato viejas afectividades, largamente relegadas. Esto es lo de ahora. De mi etapa anterior, a continuación siguen unos textos que han quedado como testimonio.

Juan Pablo Renzi / 1976

Pablo Suárez. Entrevista de Bandin Ron. Conversación con Pablo Suárez: Crónica de un sobreviviente[19]

La siguiente es la transcripción literal de algunos de los párrafos de una extensa conversación que mantuve no hace mucho con el pintor **Pablo Suárez**. Dada su activa participación en las experiencias llevadas a cabo a lo largo de la década del sesenta y su significativa producción pictórica actual, que representa nítidamente las más nuevas actitudes, he intentado reunir los fragmentos de la charla más alusivos a tales antecedentes.

> Pablo Suárez: Hicimos experiencias muy lindas, algunas totalmente locas. Recuerdo cuando nos dedicábamos a exasperar la visión de lo cotidiano. Un día, por ejemplo, salimos de Plaza San Martín por la mañana y llegamos a Chile y Chacabuco tres días después. Fuimos mirando detenidamente cada cosa que nos salía al paso. Revisábamos minuciosamente, por ejemplo, un picaporte. Te estoy hablando del año 60. Ver como el

[18] Juan Pablo Renzi. [Testimonio]. En: *Juan Pablo Renzi expone pinturas*. Buenos Aires, Galería Balmaceda, 5 al 23 de octubre de 1976. Los textos mencionados en la última frase por Renzi son extractos de comentarios de Jorge Glusberg, Jorge Romero Brest, Gillo Dorfles, Alberto Cousté y otros.

[19] Pablo Suárez. Entrevista de César Bandin Ron. "Conversación con Pablo Suárez: Crónica de un sobreviviente". *Pluma y Pincel*, Buenos Aires, a. 2, n. 34, 19 de julio de 1977, p. 2.

picaporte se engrampaba en la puerta, las junturas de la madera… Entonces se llegaba a una especie de exasperación total: llegábamos a descubrir, por ejemplo, que en determinado lugar había actuado un aficionado, porque existían ciertas diferencias en la realización del dintel de una puerta… Éramos un poco absurdos, tratábamos de encontrar cosas en nosotros todos los días por los métodos más locos. Queríamos ir cambiando, modificarnos todo el tiempo, crear una especie de dinámica monstruosa. Ahora comprendo que aquella dinámica terminaba por destruirte. Creo que sí, que mucha gente se perdió y que no fueron sólo los que debían perderse… Algunos por problemas de salud, algunos se murieron… Y creo que se murieron un poco en función de lo que estaban haciendo, y eso es lo que más me impresiona. Alguno se volvió loco… hubo muchos casos terribles… Se llegó a una especie de necesidad de estar juntos discutiendo permanentemente cosas, y tratando de inventar cosas nuevas y de encontrar nuevos planteos. Habíamos llegado a una cosa muy obsesiva, que en algún momento tomé como una posibilidad de método de creación, pero que hoy veo de otra manera. Después de todo aquello vino el cansancio y la necesidad de hacer algo distinto, como pararse en medio de un patio tranquilo y solitario, en paz con uno mismo y con los demás, lejos de aquella carrera desenfrenada. Creo que **Marta (Minujín)** tuvo mucho que ver con esa especie de criterio aceleradísimo, esa necesidad de consumir permanen-temente y rápido todo, con una avidez desaforada, todo lo que encontraba. Ella, en alguna medida, contagiaba. **Marta** sigue haciendo algunas cosas así, pero creo que la gente ya no está dispuesta a entregarse como antes…

Bandin Ron: **Háblame un poco de "los muertos", de aquellos que quedaron en el camino, de lo que se perdió…**
PS: Creo que se perdió lo que tenía que perderse. Es más, creo que todo aquello fue importante y necesario, porque después del 60 ya nadie se deja ganar de tan buena fe por cualquier experiencia que se pueda producir en otra parte del mundo. Uno tiene una actitud muchísimo más crítica, y en alguna medida las cosas se han puesto en su lugar. Los argentinos nos tenemos que dar cuenta de que es necesario echar bases con humildad, para recién luego intentar producir una serie de fenómenos, que podrán producirse o no, eso no importa… Pero tienen que estar esas bases, porque si no todo queda como en el aire y las cosas no arraigan en el público.

BR: **¿Creés que esta inquietud tuya, que ya he advertido en otros, podría considerarse como una de las características de cierto cambio de actitud que parecería advertirse en las nuevas generaciones?**
PS: Creo que las características del cambio son varias, que se arribó a algunas conclusiones. Te voy a hablar de mi caso personal. En determinado momento planteé una crisis que se producía en mí y que era la de estar viviendo inmerso en las preocupaciones cotidianas de todo el mundo y al mismo tiempo estar creando un fenómeno superestructural –aún como pensamiento– creando un ordenamiento. No me podía dedicar a ordenar elementos

para producir situaciones diferentes y nuevas, viviendo siempre las mismas cosas, viviendo una realidad cotidiana muy dura a veces… Se abría un verdadero abismo entre lo que hacía, que era un producto como para Hollywood, y mi vida, que era un verdadero desastre. Comencé viviéndolo como cosa estética, para pasar a darme cuenta de que cuando existe una crisis –sea en uno o en una sociedad– llega un momento en que el juicio estético y el ético confluyen. Me dediqué entonces a marcarlo y a eliminar definitivamente la intención de hacer una obra "digna de ser mostrada". Me dije que lo que tenía que hacer era insertarme en la realidad y producir algo que sirva para modificarla, no algo que en alguna medida estaba sacralizado de antemano: como colgar en una galería importante y que tu trabajo se transforme automáticamente en "obra de arte" por el solo hecho de estar allí.
Y me dediqué así a otras actividades… Cuando vuelvo a pintar –cosa que siempre amé aunque lo hacía poco– lo hago con una actitud totalmente distinta, lo hago para mí, por ganas de pintar. Hago pintura realista porque quiero representar nuevamente cosas, las cosas que quiero. Pinté mucho los patios de las casas en donde vivía, porque los tenía cerca y porque eran cosas que creí que era importante tener en cuenta. No propicio una vuelta a la naturaleza, pero sí creo en una especie de vuelta a las pequeñas cosas, que frecuentemente pasamos por encima. Y una de esas pequeñas cosas puede ser el ser humano, creo que hay que bajarse del caballo y volcar cosas que puedan tener sentido para el espectador, y para uno mismo al realizarlas.

BR: **¿Cuáles crees que son las diferencias básicas, si las hay, entre lo que sucede hoy y lo que ocurría en la década pasada?**
PS: Siento que hoy pasa algo terrible: hablar con algunos pintores es como hablar con corredores de bolsa. Parecería que lo único importante es entrar en el mercado. En aquella época había discusiones teóricas realmente interesantes –el que te puede hablar de esto, el que estuvo en el centro de toda discusión, fue **Kemble**–, discutías con ganas y te llegabas a modificar de alguna manera. Recuerdo haberlo conocido a **Alberto Greco** cuando yo tenía dieciocho años. Me movió el piso. Hablaba de pintura y destruía todos mis esquemas absorbidos de libros y revistas. Era de una gran personalidad, era como un mago. No sé si era mi necesidad adolescente la que me arrastraba a engolosinarme con toda aquella especie de demolición…

BR: **¿Sentís, en alguna medida que todo aquello te sirvió para lo que estás haciendo hoy?**
PS: Sí, totalmente. Me sirvió para saber ver pintura, para darme cuenta de qué es lo importante y qué no lo es. Además las discusiones con tipos como **Noé**, **De la Vega**, **Santantonín**, **Greco**, y aún con Rómulo (**Macció**) que discute poco, a mi me sirvieron de mucho, me importaron mucho. Después de hablar con algunos de ellos, después de mis discusiones agresivas con **De la Vega**, con **Kemble** y con **Santantonín** llegué a sentirme cómodo, porque había una especie de comprensión, no sólo de lo que uno estaba haciendo sino de por qué situaciones pasaba para hacer lo que hacía. Y para mi

la opinión de ellos era un verdadero aval, aún como ser humano, yo era muy joven…Y me importaron porque además me hicieron sacar muchas pavadas de la cabeza, que no tenían nada que ver con la pintura, y mucho menos con la vida.

BR: **¿Por qué no me hablás un poco de las características que revestía el proceso de ruptura y destrucción que ustedes intentaban llevar a cabo?**
PS: Se destruía al tiempo que se iban sentando bases, no era la destrucción por la destrucción, sin futuro, sin porvenir de ninguna especie. Y al mismo tiempo había una estética de la destrucción… Creo que a partir de la primera década del siglo XX se empezó a producir el fraccionamiento de las partes de un lenguaje, para ir descubriendo valores en cada una de ellas, y en forma parcial. Un tipo como **Kandinsky**, por ejemplo, trabajaba simultáneamente en una pintura abierta, casi gestual, y en una pintura casi geométrica. No creo que **Kandinsky** sintiera de las dos formas, y a lo mejor no sentía de ninguna de las dos, en cambio provocaba, planteaba, la necesidad de averiguación. **Picasso** lo hizo constantemente… Y las geometrías en general, desde **Vasarely** a **Moholy-Nagy**…
A través de todo trabajo de laboratorio se pueden dar comienzos interesantes, y nosotros juzgábamos válidos todos los intentos. Uno se planteaba: si expongo una sandía en una galería de arte, ésta deja de serlo para pasar a ser una obra de arte, y qué pasa si expongo una obra de arte en un mercado? Nos inquietaban todo ese tipo de variaciones de contexto. Pero todas aquellas experiencias de ruptura en el intento de encontrar verdades parciales que por un momento me parecieron importantes, a la larga me parecen ingenuas. ¿Cómo es que nadie se planteaba las contradicciones? ¿Cómo no nos dábamos cuenta de que no tenía sentido aquel expresar letras sueltas, por el simple hecho de ser bellas o perfectas? Si no podés armar palabras y discursos ¿a dónde vas a parar como ser humano?

BR: **¿Y cómo ves las cosas ahora?**
PS: Creo que se va a ir dando nuevamente una cosa que creo que es importantísima: el nacimiento de un nuevo humanismo, a través del cual se recupere al ser humano en cada cosa que se haga, y cada cosa será hecha para el resto de los seres humanos. En la medida en que la obra represente al artista, representará al mismo tiempo a muchos, porque uno no es único y en alguna forma los problemas de uno son los problemas de todos. Pienso que es probable que se produzca una especie de vuelta, y que se recupere un poco ese espíritu de fines del siglo XVIII y parte del XIX, en donde el hombre se sentía permanentemente representado por la obra de arte, a la que llegó a amar como parte de él mismo.

BR: **¿Encontrás algún rasgo común que identifique a los pintores pertenecientes a las nuevas promociones?**
PS: No, en general no veo que se tienda a nada en especial. Veo, por ejemplo, dos o tres

tipos trabajando en cosas que pueden llegar a dar una cierta aproximación, y otros dos o tres por otro lado… Pero son pequeños grupitos en los que sólo las intenciones parecen similares. Pero sólo "parecen", porque cuando uno ve desarrollada la obra todas las convergencias se van anulando y lo que queda son diferencias. Fundamentalmente, insisto, me parece que lo que va a surgir como cosa general, es una especie de humanismo cuasi romántico. Lo que pasa es que eso no es una clave formal, eso podría ser algo que subyace en lo que se hace.
BR: **Pero que podría impulsar y hasta dirigir el proceso.**
PS: Pienso que sí. Ahora… como por un problema de formación todos salimos de distintos lugares, es muy probable que lleguemos también a distintos lugares.

BR: **¿Y como creador, estarías más cómodo dentro de una comunidad de artistas que tendiesen espiritualmente hacia lo mismo y que no se manejasen en forma tan aislada como hasta ahora?**
PS: Pienso que uno se sentiría un poco más cómodo. En los años 60, por ejemplo, estábamos más cerca que ahora, nos sentíamos más hermanados con los tipos que estaban trabajando con nosotros. Aunque en realidad no sé si era del todo bueno, porque se formaban grupos de autoprotección y de autoabastecimiento de producción; con lo que en realidad se demuestra que no mentíamos cuando hicimos lo que hicimos pero… el mundo que teníamos delante éramos nosotros… Era una especie de cosa gregaria en la que abrevábamos y a la que dábamos las cosas, porque éramos nuestra fuente y nuestro público. Es decir, se producía en pequeño lo que tenía que producirse en grande. Con todo, cuando tengo que hablar aún hoy de pintura, me gusta encontrarme con **Kemble**, o con **Renzi**, con dos o tres tipos de aquella época, con los que en una de esas me entiendo. Porque con ellos sé que nuestra conversación no es una simple especulación, ni que la pintura es tan solo un objeto que es posible vender o no, que es lo que parece tan importante en este momento…

Fermín Eguía – Diana Dowek.
Pinturas 1978[20]

Después de ver las últimas obras de Diana, me parecía que ella expresaba tenazmente el conflicto apertura-encierro con una insistencia temática a la que podía hacerle algunas objeciones poéticas así como festejar sus aciertos. Esto dio lugar a una larga charla que transcribimos parcialmente.

[20] Fermín Eguía y Diana Dowek. *Pinturas 1978*. En: *Diana Dowek: pinturas 1978*. Buenos Aires, La Galería, Arte Contemporáneo S. R. L., 1978.

Conflicto apertura-encierro

Fermín Eguía – Desde el vamos este es el conflicto de toda señalización, porque implica una operación crucial del conocimiento, encerrar, distinguir, señalar.
Diana Dowek – Pienso que apertura-encierro es traducido, vida-muerte, lleno-vacío, asible-inasible, es decir contradicción vital, pero no toda obra implica esta definición o aproximación al conocimiento al que aludís. Señalar y elegir lo dramático de este conflicto es probablemente en donde me torne insistente.

Sobre el repertorio de objetos significantes

Fermín – Lo que aparece a primera vista es que el repertorio de señales, por llamarlas de alguna manera, no es profuso si bien esto no es objetable puede operar plásticamente como restrictivo y no solo insistente.
Diana – Si bien es cierto que no trabajo con profusión de "señales" pues elijo las significativas hasta podría decir simbólicas, creo que no es esencial trabajar con diversidad de objetos, uno solo significativo, con distinta luz, color, ubicado en un espacio diferente, genera en ese mismo objeto modificaciones, y las obras pueden ser totalmente disímiles y obtener diversas lecturas conceptuales como plásticas.
No trato de contar cuentos ni ilustrar una historia, de ahí lo conciso de mi propuesta que es decir más con el mínimo de elementos que me son cotidianos.

Fermín – Esto de lo cotidiano es otro mito que se viene rumiando desde hace un tiempo, bien para las pinturas que gustan de caracterizarse de intimistas como para cualquier otra cosa.
Con esto de la cotidianidad se pasa de contrabando todo un repertorio banal y machacón que tienen los objetos que naturalmente están a la vista pero que precisamente por familiares le extravían su sorpresa o mejor riqueza expresiva.
Diana – Si bien estoy en parte de acuerdo contigo, según tus palabras habría entonces que valerse para pintar de objetos "del tercer tipo".
Pero volviendo a mi obra, yo creo que un plato, un sillón, un árbol, aunque familiares, tienen siempre algo de misterio, algo de ellos está oculto para nosotros y que no está en su especificidad, por eso los utilizo simbólicamente, el alambrado también puede si se quiere ser objeto cotidiano, puede encontrarse en los caminos, junto a las vías del tren, etc.
Pero yo antepongo este objeto, alambrado, a los demás y creo una situación distinta, dramaticidad antedicha: conflicto apertura-encierro, opresión-libertad, asible-inasible.
Esta modificación y alteración que evidentemente busca perturbar al espectador no se encuadra como intimista, más bien es realista, donde la fantasía o invención están en función del discurso propuesto.

Fermín – Yo tendría viejas cuentas que saldar con el realismo, pero no hago más que tropezar con terminología, ideologías. Después de todo es como si a la luz de una misma lámpara miraríamos algo diferente y nos propusiéramos convencernos mutuamente de la eficacia de nuestros sistemas comprensivos.

Fermín – Diana, déjame que se me ocurra que tu pintura es épica.
Diana – No sé que alcance le podemos dar al término.
Quisiera que mis contemporáneos encontraran en mi obra un momento de sus vidas colectivas, aunque identificados con un árbol que no pudo crecer, con el pasto que desafía el cerco… y cuando se mira al espejo tenga la ilusión de que es libre.

Taller de Diana Dowek, Agosto 1978.

Kenneth Kemble.
En defensa de la Academia[21]

Las cosas van de mal en peor. Ahora no solamente se dibuja mal en nuestras escuelas de bellas artes, sino que aparentemente también, en la facultad de arquitectura. Antes, diez o quince años atrás, cuando llegaban a mi taller ex alumnos de la Belgrano o la Pueyrredón, inevitablemente tenía que empezar con el ABC. En un celo inmoderado por aparecer modernos y no influir en los alumnos con preconceptos pretendidamente académicos, se había abandonado las enseñanzas más elementales del proceso de la visión, a favor de la libre expresión. De qué, uno se preguntaba perplejo, ya que la mayor parte de esta gente no tenía nada que expresar fuera de lo que la técnica, el oficio y las enseñanzas de un maestro, pudiesen implantar en sus cerebros. Solamente Puig y la facultad de arquitectura, garantizaban una buena base en ese entonces.

No más. Puig se murió, y la facultad de arquitectura, a juzgar por los alumnos que me llegan de allí ahora, tampoco parece importarle que los futuros arquitectos sepan mostrar sobre un plano que sus concepciones tridimensionales logren mantenerse. Perspectiva, proporción, claroscuro: "Kaput, crap, niet".

Claro. Era comprensible: los capiteles dóricos, jónicos o corintios habían sido dibujados tantas veces y tan maravillosamente bien por futuros pintores, escultores y arquitectos que jamás demostraron luego la más mínima sensibilidad ni el menor asomo creativo, que mis insignes antecesores pedagógicos terminaron por preguntarse para qué servían.

Por otro lado, todo el arte contemporáneo se había desligado tanto de la realidad y mediante un proceso de constante invención verdaderamente asombroso, había descubierto que las relaciones puramente formales podían ser válidas como objeto de una elaboración propia, que se creyó se podía dispensar del conocimiento de la realidad y su expresión sobre un plano.

[21] Kenneth Kemble. "En defensa de la Academia". *Pluma y Pincel*, Buenos Aires, a. 1, n. 16, 9 de noviembre de 1976, p. 21.

Pero no es lo mismo la preocupación de Schönberg o de Bartok a través de su "Mikrokosmos", por establecer entre sus alumnos una base **no** tonal en el sentido tradicional de las escalas basadas en el acorde en do mayor como centro –una vieja convención, variable al fin de cuentas– que el problema plástico visual. En la música, que es un arte abstracto por excelencia, se parte de convenciones establecidas a través de los siglos, que intuitivamente contemplaron y manejaron los mecanismos de la psiquis humana a través del juego constante entre relajamiento y tensión, constatación de un hecho tonal y su repetición parcial o total, variación sistemática, o desarrollo a través de formas arbitrarias, como la sonata con su juego entre dos tonalidades.

El problema de las artes visuales es otro. Emparentado es cierto, pero distinto. Porque todo lo visual está basado en una experiencia previa. La de nuestra propia vida. Que nos permitió percatarnos inicialmente que había objetos grandes o pequeños, cercanos o lejanos, duros o blandos, objetos de aristas muy definidas que nos podían hacer mal y objetos maleables que se adaptaban a nuestro contacto. La asociación es evidente, ineludible y permanente en nuestra conciencia. La realidad constatada en nuestra infancia no podrá ser nunca eludida. Y la asociación visual con lo constatado táctilmente, ineludible también.

Por otro lado, las asociaciones se complican aún más cuando se contempla el azul de un cielo, el blanco de la nieve (¿por qué nuestros artistas utilizan tan poco el blanco?), los verdes de nuestras pampas y las áridas estructuras, agrestes, someras y geometrizantes, de nuestros "habitats" citadinos.

Toda la realidad ha sido percibida por nosotros en función de la luz que nos permite verla. Desde siempre. Desde que nacemos estamos estructurados por nuestros hábitos visuales, nuestra experiencia, mezcla de lo visual y de lo táctil que incluso nos puede haber dolido físicamente, para tornar la cosa más vívida y más vital. Y no podremos desprendernos de ello jamás. La luz, la media tinta y la sombra. El contraste y el pasaje que nos permite percibir visualmente la realidad tridimensional en toda su plenitud. El eterno juego, en la cual se basa cualquier experiencia artística válida para todos, sea esta figurativa o abstracta.

Se podrá argumentar que el oriente en general ha dejado de lado el claroscuro, manejándose en cambio con una abstracción lineal y planimétrica con la cual ha logrado excelsas obras maestras. Pero el oriente manejó otros conceptos que no son los nuestros y ha podido dispensar de la experiencia empírica, el cotejo constante entre lo ideal y la experiencia verificable que, con algunas excepciones –Bizancio por ejemplo– no ha sido nuestro sino desde los griegos en adelante.

Estableció equivalencias igualmente válidas, es cierto. Porque una pintura del período Sung (sea esta de Ma Lin, Ma Yüan, o Li Lung-mien) utiliza tanto como nosotros el juego equilibrado entre el contraste y el pasaje. Sólo que de una manera mucho más sutil, más abstracta, en la cual recompone la realidad para formar otra, pero siempre obedeciendo a las mismas leyes de la visión comunes a todos.

Tanto en un cuadro de Monet (las catedrales por ejemplo), como en un cuadro de Léger, existe un balance, un equilibrio, entre el pasaje y el contraste. Con un acento en el primero en el primer caso, y un acento en el segundo, en el segundo caso.

Hace poco nos reunimos un grupo de personas con el objeto de estudiar la posibilidad de crear una escuela privada que supliese las falencias de nuestras escuelas actuales. No resultó. No se pudo llegar a ningún acuerdo, principalmente porque Luis Alberto Wells que se hallaba presente, cuestionó mi proclividad a utilizar yesos en mi taller. Argumentaba que era académico, que había pasado

por toda esa experiencia y que no le había servido para nada.

Y yo le pregunto a mi estimado amigo Wells, ahora públicamente: ¿Qué otra forma hay de hacer entender a un futuro plástico de nuestro siglo y de nuestra cultura occidental, cómo funciona la luz sobre un objeto tridimensional, sin color ni texturas locales que confundan la comprensión de la imagen? ¿Sobre un volumen en el espacio que existe para nosotros primordialmente por la luz que lo ilumina, sea ésta del sol, o de cualquier humilde lamparita de 75 watts que lo suplante? ¿Existe una manera mejor de percibir la realidad, de aprehender las esencias de lo visual, esencias que luego serán transportadas a un lenguaje propio, quizás abstracto y no figurativo, pero que deben siempre obedecer a determinadas leyes de la visión comunes a todos?

Porque pienso que aún en un cuadro no figurativo que funcione y comunique emoción, deben establecerse equivalencias similares al original vivido. Porque hace a nuestra existencia y a nuestra experiencia como seres humanos. Luz, media tinta y sombra. Contraste y pasaje. Mi amor, cómo te quiero.

Luis Felipe Noé. Entrevista de Alicia Dujovne Ortiz. Noé: la necesidad de superar las academias[22]

Eso de que los pintores no hablan… ¡manices!, como dirían en México. No hay personaje más parlante, más teórico, más difícil de seguir en su tormentoso y abstracto lenguaje, que un pintor. Tomemos por caso a Noé, Luis Felipe, a quien acabo de visitar en su taller parisiense y que tuvo la rara virtud de dejarme muda, pero no metafóricamente muda sino afónica en serio, sibilante y con un hilo de ronco susurro. Las cosas se produjeron exactamente como paso a narrarlas con entera objetividad, ya que, si bien callada, tengo todavía la posibilidad de escribir.

Entro y veo un cuadro espléndido como un remolino, como un río de lava y como la idea del nacimiento de una flor en el cerebro de un Dios todavía fresco y vigoroso; un Dios antediluviano. Por el centro del cuadro viene avanzando un enanito con un sol alrededor del cuello. No es un chico, es un enano y lo macilento de su cara contrasta con el impulso de fuego y brotes que lo rodea. Como todo el mundo sabe, existen imágenes secretamente relacionadas con uno mismo, y aquel niño –sol decrépito me recuerda alguna cosa perdida, como si me salvaran del fondo de un ropero mi propio par de escarpines, naturalmente amarillentos. Pero en vez de decirle todo esto a Noé, le digo con esa voz de triunfo que debe estar harto de oír:

– ¡Ah, estás pintando! ¿Y no era que la pintura había muerto, eh?

En ese momento Noé comienza a caminar de derecha a izquierda, y vuelta a empezar, tipo pantera, y no se detiene hasta el final del reportaje, de modo que yo, para insistir con las metáforas zoológicas, lo sigo con la vista de un lado y del otro como serpiente fascinada por el péndulo.

– Jamás dije que la pintura hubiera muerto –responde con cierto timbre y ciertos ojos que, en vez de hacerme retroceder, me impulsan a avanzar temerariamente, pero no por coraje real, sino

[22] Luis Felipe Noé. Entrevista de Alicia Dujovne Ortiz. "Noé: la necesidad de superar las academias". *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 25 de marzo de 1979, p. 2-3.

por el mismo miedo, sólo que a veces uno puede murmurar "ah, bueno, disculpe", y retirarse con honra, puesto que el miedo no es sonso, pero otras, no, porque hay demonios interiores muy bien analizados por un novelista ruso de apellido Dostoievsky, que traban la retirada, y entonces uno, ya definitivamente lanzado sin posibilidad de retorno, cual redivivo Príncipe Muischkin, o sea, como el Idiota, retruca:

– Pero decías que el arte ya no era capaz de abarcar el caos de la realidad, ¿o no?

– No dije eso, dije que el artista vive en relación con un mundo sin orden o con un orden plurivalente y por eso hablar del orden en el arte es una utopía como tantas otras y el único modo de asumir el orden es asumir el caos totalmente, entendiendo el caos como un orden superior. No soy propagandista del caos sino de la asunción de un nuevo orden latente.

– ¿Qué entendés por "orden superior"?

– No, no, orden superior no. Hay que tener cuidado con las palabras. Quiero decir superior a sus límites, o abarcador, o más amplio. Lo que De la Vega y yo, junto con otros, proclamamos en los años 60 era que la pintura contestaba sus límites y desbordaba sus propias fronteras, pero recaía en ellas. De ningún modo eso significa que el arte muriera, eso no estaba en cuestión.

Como, en el fondo, el cuadro con el enano, que se presenta ante mi vista cada vez que Noé encamina sus pasos hacia la derecha, me interesa más que aquella famosa muerte con certificado de defunción algo discutido, le pregunto, obviamente:

– ¿Por qué volviste… a la casita de los viejos?

– Porque yo soy yo. Es decir, soy pintor, no soy actor ni ninguna otra cosa, aunque también a veces soy escritor; en realidad no sé si soy sólo pintor o si también soy un pintor que escribe, pero el hecho es que soy un tipo que se plantea problemas y trata de encontrar las respuestas.

– En aquel momento, hace más de diez años, me dijiste que no valía la pena pintar por gusto ¿No creés que el gusto es precisamente lo que…?

– Nunca en la vida dije que no valiera la pena pintar por gusto. En el preciso período en el que hablábamos de todo aquello hice una exposición titulada "El placer de pintar", en la que invitaba a todo el mundo a pintar… Sigo creyendo todo lo afirmado sobre la crisis de la pintura, sólo que antes no podía pintar y ahora puedo. Y no soy tan categórico como antes en mis juicios… es decir, no, tal vez esté más categórico que nunca pero sé decirlo de modo no tan categórico porque tengo la experiencia de la gente que me malinterpreta.

Creo que Dostoievsky se hubiera divertido muchísimo al oírme formular, siempre atraída por ese péndulo oscilante entre una y otra margen del abismo, la siguiente pregunta:

– Pero si tanta gente, que habitualmente entiende las cosas, te ha malinterpretado, ¿no será porque tu pensamiento es un poco inasible?

– No –manifiesta, ahora desde la ventana–. Y seré pedante y de mal gusto si te digo que mucha gente dice ahora lo que yo dije antes. Tengo intuiciones.

– ¿Y vos tenés necesidad de decir cosas con palabras, sobre todo ahora que después de nueve años volvés a pintar (y, permite que te lo diga, no lo hacés nada mal)?

– Cada vez menos. Necesito la palabra cada vez menos. Pero hago una diferencia entre las palabras y la pintura. Hay cosas para decirlas con palabras y cosas para decirlas en pintura, aunque algunos encuentran que mi pintura es en sí misma literaria.

– No, yo le encuentro un contenido o un sentido que se podría traducir literariamente, pero ese cuadro **es pintura** –observo, señalando a mi enano.

– Lo único que sé es que, si no lo pintara, no lo podría decir en palabras; quizás sea también literario pero sobre todo es pictórico. Y lo que me pasa cuando hablo es que me salen las ideas a borbotones y ésa no es la mejor manera de enunciar un pensamiento claro, me parece.

Mea culpa: Noé realiza su primera incursión en el terreno de la autocrítica y a mí se me cae la estantería, a saber, la armazón endemoniada (en sentido dostoievskiano) con que recubro mis temores.

– Cuatro vías me condujeron de vuelta a la pintura –cuenta–. Primero, la enseñanza. Enseñaba pintura, ya que de algo tenía que vivir, y eso fue como pintar a través de otros y redescubrir problemas, sobre todo, el del paisaje. Segundo, había alquilado una casa en el Tigre y también eso me reconectó con la naturaleza. Tercero, una terapia que me sirvió para manejarme con mis propios mitos. Y cuarto, la lectura de "Ideas fundamentales del arte precolombino en México", de Paul Werthein, que también me puso en la misma dirección de relacionar mis propios mitos con la naturaleza.

– **¿Qué mitos?**

– No te los voy a contar, son cosas guardadas, como todo el mundo las tiene, rescatables a través de un lenguaje poético de línea – espacio – color. Esto es, en términos generales, lo que pienso de la pintura, y en ese sentido creo que la pintura de hoy, 1979, retrocedió por pérdida de su capacidad para rescatar el costado poético – mítico. Además se ha ido endureciendo y cayendo en un formalismo académico: nuevo realismo, hiperrealismo, surrealismo. Todos académicos; ojo, no ataco al surrealista Magritte, ataco a los surrealistas de ahora que emplean fórmulas descubiertas y sentidas por otros. Me quedo maravillado frente a una obra hiperrealista porque ese tipo sabe pintar mil veces mejor de lo que pintaré yo en toda mi vida. Pero la pintura no es un concurso de habilidades sino un lenguaje de revelación y ésa es la única razón que la justifica. El color es un lenguaje de exaltación. Y en la actualidad hay una decadencia del concepto de exaltación a través del color, que había tomado tanta libertad con el fauvismo.

– **Ah, claro** –entiendo, mirando las víboras vibrantes del cuadro con el enano, que son como la explosión de un Derain y un Vlaminck más allá de sus bordes–. **Te interesa el fauvismo.**

– Lo que me interesa es el espíritu de exaltación fauve. Hay muchas cosas que permanecen actuales por su espíritu.

– **¿Y el arte conceptual?**

– Otra moda. Lo que le reprocho es que tiene pocos conceptos, tiene viejos y escasos conceptos dichos de una manera picaresca pero sin humor, o cuando muestra humor no lo hace en el lugar apropiado. Y dice palabras, pero no a través de un lenguaje pictórico; no es implícitamente literario, sino literario a secas. En realidad busca el espacio de la pintura –la tela, la galería de arte– para formular definiciones y trampas conceptuales. Hace diez años, en Estados Unidos, el arte conceptual parecía cansado, y lo que me da rabia es que en Europa los jóvenes lo toman como última novedad cuando es algo más manoseado que el tango "La comparsita". El arte cinético, igual, ha retrocedido a un formalismo estricto que poco dice de nuevo. En definitiva lo único que queda es la gente que, sin fórmulas, trata de salvar lo guardado en la trastienda del sueño y liberarlo sin prejuicios de color. ¿Sabes que en Europa este año le tienen miedo al color?

– **¿Este año?**

– Sí, como las mujeres que de repente se visten todas de marrón o beige. Para mí la pintura es, ante todo, relación con el color, y en esto obran mis mitos, mi relación con la naturaleza y mis nostalgias latinoamericanas. Pero ésta no es época de vanguardias, y lo digo con dolor: es época de modas.

– **¿A qué le llamás vanguardia?**

– No al CAYC, por ejemplo. Hay artistas interesantes entre ellos pero, como grupo, intentan monopolizar la vanguardia. Y hacerse el vanguardista es lo más fácil del mundo, lo difícil es buscar su propio lenguaje con lo que uno pueda. Todo tipo que diga "éste es el camino" es un farsante, porque el único camino es aferrarse a lo más interno de uno mismo. Mirá, vanguardia es una palabra de carga peligrosa. El otro día hablábamos con Mario Pedrosa, que es el pope del arte de vanguardia en el Brasil, y él me decía que ya no cree en esa palabra, porque asistió a su cansancio y a su desgaste. Yo la utilizo (y en ese sentido siempre tendrá vigencia) para significar una actitud: no atarse a moldes y mantenerse abierto al espíritu de aventura creadora. Al que venga a decirme, como gran sacerdote de la nueva academia, "esto es el arte hoy", le digo que si él sabe lo que es el arte hoy lo felicito sinceramente, porque es el único que lo sabe: **chapeau!**

Entonces le pido que me muestre sus cuadros y entra a sacar llamaradas, pastos volcánicos recorridos por grandes vientos oblicuos, una tierra virginal y chorreante de los primeros espantos y delicias. Algunas obras son recientes y otras forman parte de una exposición presentada en París el año pasado y cuyo título era "De la nature de l'amour a la nature de la haine". Y no sé si es el frío y el gris y la humedad de esta ciudad donde nunca hay sol, ni de mañana, ni de tarde, ni de noche, o si más bien es la sensación de alegría ante un final feliz y de respeto ante un artista que abundó en teorías olvidables y en crisis y sufrimientos provechosos para terminar encontrando la sencillez –la difícil sencillez –de su "trastienda de sueños", pero el hecho es que, cuando salgo de su taller, me descubro muda. Ronca, afónica y con un hilo de sibilante susurro. Y me lo tengo merecido: no sólo Dostoievsky se hubiera divertido, también Freud. Porque no se trata, finalmente, del "te dije" o "me dijiste", no se trata de la anécdota para periodistas sino de la sangre para pintores. A alguien que de vuelta de la duda y de la esterilidad se planta ante la tela para rescatar un planeta en ebullición estriado por líneas de energía, no porque se usen los colores hirvientes sino porque ese globo primigenio y humeante estaba oculto en su memoria, es necesario decirle: **¡chapeau!**

Alfredo Hlito.
Diderot y las complicaciones de la pintura[23]

Los textos que siguen fueron redactados en distintas oportunidades y, a veces, con diferencia de años. El primero de ellos (ahora modificado) debía ser el comienzo de un ensayo que después interrumpí, hace alrededor de veinte años. El último es reciente. El del medio (en parte también una refundición) es el que me dio más trabajo porque me obligó a repensar con una óptica distinta los motivos del primero y a preparar, sin demasiada brusquedad, la transición hacia el último.

[23] Alfredo Hlito. "Diderot y las complicaciones de la pintura". *Horizontes. Revista de arte*, Buenos Aires, a. 2, n. 5, agosto-septiembre 1979, p. 13-15.

uno

No conservo el ejemplar de Denis Diderot en el que de cuando en cuando me gustaba leer su correspondencia –Julia, al abate Galiani, Catalina, Voltaire, *si vuelvo a ver a ese hombre terminaré por creer en el infierno*[*] – y esas consideraciones sobre la pintura que me provocaron a redactar unas notas con el propósito vano de refutarlas. Por entonces, yo estaba embarcado en la serie de los Espectros [**] y creía ingenuamente haber resuelto la paradoja que me proponía el autor. Paradoja involuntaria esta vez porque al enumerar las dotes que debe reunir el pintor Diderot procedía con la mayor seriedad y buena fe.

Excelencia en el dibujo, excelencia en el color, acierto en la elección de los temas –lo que supone virtudes secundarias tales como la adecuación de los gestos y vestiduras de los personajes a la atmósfera del lugar puesto que una cabaña no es lo mismo que un salón– y, en fin, conocimiento de las emociones y de su expresión.

Eran éstas, sin duda, demasiadas cosas y no se veía bien qué servía de reunión a tanta excelencia divergente. Me preguntaba cómo debía ser el pintor capaz de fragmentar su atención hasta el extremo de prestar a cada una de ellas el mismo grado de interés y no olvidar lo esencial. Pero, ¿qué era lo esencial? Diderot no lo decía; lo daba por supuesto. Me imagino que, animado de esa pasión iluminista que fue la mayor gloria de su siglo, se limitó a desmontar pieza por pieza la maquinaria de la pintura y después de describirlas una a una, no se preocupó más.

Había leído muchas veces ese texto sin encontrar en él casi nada que me resultara interesante salvo la forma desenfadada y engañosamente clara de la exposición hasta el momento en que, viéndolo desde una perspectiva distinta, lo encontré útil. Allí se exponía lo que la pintura ya no podía ser y lo que confusamente me había llevado a pintar los Espectros.

No hablo de lo más obvio; las marquesas, los salones, el sentimentalismo lacrimoso, el mismo Greuze: todo eso la pintura se había encargado de desecharlo hacía tiempo. Me refiero a esa condición de la pintura que parecía subsistir a pesar de todos los cambios y que hace de ella un arte irremediablemente compuesto en el que se requiere precisar primero lo que se va a pintar para proceder luego a pintarlo poniendo en juego facultades diversamente orientadas y aún contradictorias.

Advertía yo que al proyectar y dibujar mi atención se orientaba a un orden de cosas establecido por otros, en cierto modo objetivado y convencional; mientras que, al pintar, todas mis expectativas debían orientarse según un orden todavía no establecido y que dependía enteramente de mí: de un incierto deseo y de una dotación de pintor aún más incierta. No veía que existiera una relación necesaria y unívoca entre esas dos series de acciones y la primera de ellas no me resultaba placentera porque me conducía directamente al tema y yo había dejado de reconocerme en los temas que me permitía concebir.

Esos temas no eran algo que uno hubiera encontrado casualmente allí, como en cierto modo ocurre con un paisaje o una naturaleza muerta, temas éstos que a pesar de haber sido pintados hasta la saciedad continúan estando allí, neutrales e inocentes, a la disposición de cualquiera y siempre dóciles en plegarse a la visión que se quiera proyectar sobre ellos.

[*] Cito de memoria.

[**] Entre 1959 y 1961.

Los temas en los que yo me permitía pensar no eran neutrales no podían ser empleados con inocencia. Además se mostraban tercamente indóciles; adoptarlos equivalía a adoptar la pintura que habían hecho posible ya que esa pintura se reducía exclusivamente a ellos.

Eliminar el tema, que se erigía como un obstáculo entre mi deseo de pintar y la realización, me pareció entonces deseable y posible puesto que la pintura venía procediendo a tales simplificaciones. De los requisitos enumerados por Diderot casi ninguno quedaba en pie o sólo quedaban los más humildes, los necesarios para darle a la pintura una cierta apariencia de continuidad. En rigor, sólo quedaban dos: la tela en blanco y frente a ella el pintor que, como se sabe, nunca está en blanco a menos que se trate de un ingenuo o de un primate.

dos

Como tantos otros, yo también quise rebelarme contra esa complicación innecesaria de la pintura que hace de ella un arte compuesto, una solución inestable de componentes diversos y aún contradictorios, y me propuse reducirla a lo más simple y elemental. Lo más simple y elemental que encontré fue la pincelada (acto en sí mismo bastante complejo, pero de eso me daría cuenta después), un punto de partida más válido quizá que la presunción de que las figuras geométricas son simples y elementales.

No se piense en una pincelada amplia y pastosa de antiguo maestro: la mía consistía en un toque leve, casi tímido, acompañado de un giro imperceptible de la muñeca. El trazo dejado por el pincel –para este propósito empleaba pinceles chatos– eran como unos rombitos que se desflecaban al levantar el pincel de la tela. Empleando este trazo como elemento invariable y con colores diluidos hasta la transparencia, iba cubriendo la superficie del cuadro según el orden que me dictaba un rayado vertical previo. En los intervalos entre las rayas, donde era menor la concentración de color, se producían unas franjas de luminosidad interrumpidas aquí y allá por la irregularidad de las pinceladas (siempre pinté a mano). A ese efecto secundario, no previsto por mí, di el nombre de Espectros.

Pero en mi afán de eliminar las incógnitas de la pintura había humillado al dibujo, una de las dos potencias de la pintura, la única adulta, a ese rayado servicial y modesto. Y, lo que es más curioso, cuando quise suprimir ese último vestigio de arbitrariedad –porque empezó a parecerme arbitraria la imposición de un orden cualquiera que no emanara de las mismas pinceladas– sobrevino la entropía, la energía quedó uniformemente repartida y ya no sucedió más nada. Lo que quiero significar con esta metáfora es que me encontré empantanado en un continuo indiferenciado y amorfo.

Realicé de esa manera una serie de cuadros que hoy no me parecen del todo desdeñables. En todo caso, saldé mi deuda con una cierta idea de la pintura creyendo haber integrado en un acto indiviso la forma y el color; llevando lo más lejos que me fue posible la actitud que se me antojaba más de acuerdo con mis antecedentes inmediatos: la autolimitación voluntaria en beneficio de un elementarismo que rehusaba contaminarse de pintura. Me complace comprobar, dicho sea de paso, que los resultados obtenidos son mucho más pictóricos y mucho menos primarios de lo que la indigencia de los medios empleados permitía esperar. En fin, había cercado mi propiedad y podía cultivar mi jardín.

Lo cultivé durante algunos años y quizás me excedí en recoger los frutos (me refiero a la cantidad de cuadros pintados, no a otra cosa). Nunca sabré si se agotó él o me agoté yo; si las condiciones no fueron las más favorables, como se dice. Por suerte había realizado esa pintura aquí, en Buenos Aires***, lo que me impidió concebir ideas demasiado complacientes para conmigo mismo.

Ignoro si la pintura puede empobrecerse, pero puede empobrecerse el pintor al reducir al silencio y a la inexpresión facultades asociadas desde siempre con la pintura. En mi sistema, tan laboriosamente erigido, los actos posibles de la pintura habían quedado reducidos a un acto único e invariable y el dibujo no tenía en él otra participación que la señalada, y empezaba a sentir la urgencia de dibujar. La prolongada permanencia en un continuo sin límites ni formas origina, como se sabe, la necesidad opuesta: la de asirse a algo sólido y consistente.

Al ponerme a dibujar nuevamente ocurrieron, casi al mismo tiempo, dos cosas: aquella cerrada trama de pinceladas se resistió a someterse a otro destino que el orden definitivamente cristalizado de que hablé por lo que la abandoné sin pena, como se abandona una ficción inútil; y luego, la circunstancia de que me resultaba imposible trazar más de una línea sobre la tela sin que se establecieran entre ellas no sé qué relaciones que acabaron absorbiendo por completo mi interés. De esta manera volví a encontrarme con el tema; y al tener que pintar algo en lugar de no pintar nada, me encontré instalado en la pintura, en medio de las complicaciones que me había propuesto evitar.

tres

Cuando la pintura era un arte mayor, los pintores estaban obligados (no hay otra palabra) a tratar una variedad de situaciones pictóricas originadas por los diversos temas que entraban en la composición de un mismo cuadro: figuras, gestos, ropajes, paisaje, arquitectura, luz, volumen, perspectiva, para mencionar únicamente lo que se ve. A él le estaban reservadas sus aptitudes y eso que se convino en llamar estilo, el encargado de reducir a unidad total diversidad.

En algún momento, gran parte de aquellos requisitos se volvieron inútiles y los pintores comenzaron a concentrar su interés en aspectos parciales de aquella totalidad en que había consistido la pintura. Continuaron cultivando temas diversos: la figura, el paisaje, la naturaleza muerta, aunque casi nunca en un mismo cuadro. Cada uno de esos temas presentaba otras tantas oportunidades pictóricas a las que el pintor no quería renunciar. Y como tampoco podía reducirlas a unidad, eran tratadas separadamente, como casos especiales.

Un paso más en la dirección señalada, y la proliferación de casos especiales adquirió proporciones nunca vistas antes con el agregado de nuevos temas, algunos de los cuales, en virtud quizás del renacimiento del espíritu de autoridad que caracterizó a las primeras décadas de este siglo, tenían la propiedad de excluir por completo el resto, restringiendo así las oportunidades pictóricas a una sola de ellas. El famoso estilo dejó de ser considerado como un atributo del pintor para convertirse en una virtud que emanaba espontáneamente de las formas por él empleadas.

Y bien, me ocurre desde hace tiempo no querer renunciar a las oportunidades pictóricas –me refiero a las oportunidades para continuar pintando, no a otras– que me proporcionan los temas que trato por divergentes que puedan parecer. Esos temas son las formas que han adoptado en mí

*** Expuesta en la Galería Bonino, en 1960.

los interrogantes que me plantea la pintura, sin excluir casi ninguno; mejor dicho, son las formas de interrogarme con los medios de la pintura según los he ido descubriendo en los demás y luego en las confusas combinaciones del deseo. Las Efigies son mis figuras, es decir, entidades que poseen una realidad supuesta y que se destacan sobre un fondo o luchan con él; los Simulacros son mis paisajes en los que todo el cuadro aspira a la imagen indivisa; advierto que me faltan las naturalezas muertas. Si nada digo acerca de lo que me propongo expresar con esos temas, es porque todavía lo ignoro. En cuanto al estilo, no me hago ilusiones.

Buenos Aires, Julio de 1979.

Indice Onomástico

Alberto Greco durante el Vivo-Dito *Mi Madrid querido*, Galería Bonino, 1964.

Índice onomástico

A

Abadie, Daniel 88
Abal, Eugenio 112, 113
Museo Albertina de Bellas Artes (Viena) 179
Academia Nacional de Bellas Artes 21, 171, 209, 229
Acosta, A. 261
Acquarone, Ignacio 178
Actualidad en el Arte 18, 159, 161
Acuña, Hugo 222, 224
Aczel, Susi 222, 224
Adam, Henri-Georges 215
Aizenberg, Roberto 21, 25, 35, 222, 223
Alba 207
Albers, Josef 138, 150, 159
Alechinsky, Pierre 223, 285
Alfaro Siqueiros, David [véase Siqueiros, David Alfaro]
Alifano, Roberto 151
Allende, Salvador 211
Alloway, Lawrence 285
Almeida Curth, Daniel 106
Alonso, Alberto 231
Alonso, Carlos 21, 28, 71, 73-76, 171, 193, 208, 231, 271, 272, 285
Althabe, Julián 25, 232, 233
Alvarado, Roberto 83
Álvarez, Hugo 221, 222
Álvarez, Manuel 149, 222, 224
Álvaro, Jorge 29, 76-81, 237, 238, 240-242
Amarante, Leonor 210
Ambrosini, Silvia de 90, 92, 210, 241, 242
Ambrossini, César 119, 120
Amengual, Lorenzo 231
Amigo, Manuel 241, 242
Amigo, Roberto 11, 17, 255
Amor, Floreal 35
Anadón, Oscar 231
Análisis 109, 210, 290
Andino, Silvia 20
Andralis, Juan 83, 231
Anuario Plástica 178
Apollinaire, Guillaume 142, 278
Appel, Karel 138
Arana, María 106
Arato, José 169
Arena, Héctor 294
Argan, Giulio Carlo 206, 215
Armagni, Alda María 179
Armitage, Kenneth 205, 27
Arroyo, Miguel A. 232, 233
Art Gallery International 169, 170
Artaud, Antonin 73, 131
Arte Nuevo Galería de Arte 102, 114, 149, 188
Artforum 155
Artiempo 207, 224
Artinf 15, 18, 28, 30, 31, 81, 87, 92, 96, 97, 128, 145, 236
Arturo 103, 111
Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes 105
Asociación Argentina de Críticos de Arte 207
Asociación Arte Concreto Invención (AACI) 105
Asociación Arte Nuevo 282
Asociación Estímulo de Bellas Artes 281, 293, 294
Asociación Ver y Estimar 282, 283
Ática Galería de Arte 95
Audivert, Eduardo 167, 169, 179, 181, 182, 229
Audivert, Pompeyo 179, 184, 258

B

Babini, Dominique S. de 222, 224
Babini, Liliana 222, 224
Bacchi, Gabriel 271
Bach, Johann Sebastian 287
Bacigalupi, Gloria Inés 231
Bacon, Francis 34, 80, 138, 153
Badii, Libero 20, 21, 25, 205, 207, 213, 215, 222, 223, 232, 258
Baj, Enrico 34
Balán, Américo A. 20, 169, 179, 180, 182, 186, 258
Balduzzi, Luis Oreste 25
Balla, Giacomo 132
Ballester Peña, Juan A. 25
Bandin Ron, César 20, 241, 242, 254, 295-299
Barbarito, Carlos 21

Bardi, Rodolfo 232, 233
Barilari, Enrique 25, 27, 56, 60, 232, 233, 279, 282-286
Barragán, Julio 25, 212, 258
Barragán, Luis 25, 84, 258
Barrera, P. 260
Barrow, Gene 96
Barthes, Roland 147
Bártok, Béla 302
Barugel, Esther 258
Basaldúa, Héctor 171, 222, 223
Bataille, Georges 69
Batch 111
Batlle Planas, Juan 25
Baudelaire, Charles 225
Bauhaus 100, 134, 193, 207, 226
Bay, Juan 232, 231
Bayón, Damián 80, 81
Beccarini, Magdalena 209
Becker, W. 87, 88
Bedel, Jacques 28, 160, 162, 228, 241, 242, 291
Bellocq, Adolfo 169, 179, 182, 200
Beloso, José Rodrigo 113
Benarós, León 21
Benedit, Luis Fernando 25, 28, 211, 220, 222, 223, 232, 233-236, 241, 283, 285, 286, 290, 291
Bengochea, Miguel Ángel 238-239, 241, 242
Benguria, Silvina 241, 242
Benítez, Juan Carlos 226, 258
Benjamin, Walter 167
Benson & Hedges 207
Benveniste, Perla 70, 208, 211, 222, 223, 226, 231
Bercetche, Juan 291
Berlatzky, Paulina 232, 233
Berlingieri, Juan 152
Bernardo, Mané 232, 233
Berni, Antonio 19, 20, 21, 25, 26, 31, 33, 34, 90, 108, 151-153, 166, 168, 171, 179, 182, 193, 211, 222, 223, 226, 231, 279, 281, 282, 284
Bettinelli, Claro 193, 231
Beuys, Joseph 252, 277, 289
Biblioteca Benito Lynch (La Plata) 183
Biblioteca Max Nordau (La Plata) 184
Biblioteca Sarmiento (Ushuaia) 178
Bienal Americana de Arte 204, 206
Bienal Blanco y Negro de Suiza 182
Bienal de Arte Coltejer (Colombia) 199
Bienal de Bahía 209
Bienal de la historieta 223
Bienal de Madrid 202
Bienal de Maracaibo 202
Bienal de París 69, 209, 211, 212, 276
Bienal de San Pablo 210, 211, 230-232
Bienal de Venecia 26, 104, 211, 232, 233, 235, 236, 276
Bigatti, Alfredo 161
Bill, Max 103, 121, 138, 139, 159, 163, 216, 257
Binder, Olga 184
Bissolino, Carlos 30, 92, 95
Blanco, César 105
Blanco, Nelson 35, 105
Blaszko, Martín 25, 160, 162
Blitz, Chichita 193
Blum, Sigwart 169
Bocchi, Gabriela 209, 228
Boccioni, Umberto 132
Bogusko, Adela 226
Bolívar, Elsa 113
Bonevardi, Marcelo 210
Bonnard, Pierre 280, 287
Bonome, Rodrigo 211
Bony, Oscar 21, 286
Borda, Osvaldo 25, 222, 223, 231, 281
Bordalejo, Juan 179
Borla, Héctor 222, 224
Bortolotti, Aldo 250, 260, 261
Bosch,Hieronymus [El Bosco] 73
Boto, Martha 104, 117
Bou, Laico 179
Boudaille, Georges 237
Bourdieu, Pierre 20
Brancusi, Constantin 219
Braque, Georges 48, 134, 137, 155, 259
Braxe, Lino 21
Briante, Miguel 231
Brizzi, Ary 222, 223, 227
Brook, Federico 211
Brunowsky, Adolfo 221
Buccellato, Laura 241, 242

Bueno, Rafael 31, 97
Buic, Jagoda 223
Bullrich, Francisco 222, 224
Buren, Daniel 98
Burgess, Anthony 99
Burnichon, Ana Mercedes 231
Burri, Alberto 223
Burton, Mildred 29
Bushnell, Geoffrey H. S. 145
Butler, Horacio 193

C

Cabello Balboa 148
Cabrejas, Eduardo A. 226
Caffarini, Luis T. 222, 224
Cage, John 280
Cámara, Helder 231
Cambre, Juan José 30, 92, 95
Camino, Ricardo 205
Camnitzer, Luis 27, 62, 168, 185, 211, 220
Camporeale, Sergio 196-199
Camus, Albert 131
Canaday, John 283
Cantamessa, Pier 232, 233
Cañás, Carlos 25, 171, 193, 232, 233
Cappa, Kurt 240
Capristo, Oscar 25, 113
Capurro, Héctor 241, 242
Caravaggio, Michelangelo Merisi da 131
Carballa, Jorge 276, 286, 290
Carballal, Horacio I. 227
Carballo, Aída 98, 99, 167-169, 172-173, 199, 200, 202, 229, 258
Cárcano, Miguel Ángel 233
Carletti, Alicia 29, 241, 242
Carnegie Museum of Art – Pittsburg 96
Carpani, Ricardo 19, 20, 231, 271-274
Carreira, Ricardo 21, 35, 276, 286, 290
Carreño, Aníbal 171, 193, 232, 233
Carrera, Mariano 226
Cartasso, Juan José 179
Casal, Raúl Alberto 241
Casares, Giselle 222, 224
Casas, Mario 108, 122, 123
Castagnino, Álvaro 241, 242
Castagnino, Juan Carlos 272
Castilla, Américo 29, 211, 231, 237-229
Castillo, José Guillermo 27, 62, 168, 185
Cattelani, Raúl 184
Cecconi, Mario 179
Cedrón, Alberto 231
Centro de Arte y Comunicación (CAYC) 28, 68, 69, 78, 107, 224, 230, 254, 275-277, 286, 289, 291-293, 306
Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella 19, 20, 26, 27, 28, 35, 65, 66, 77, 104, 205, 207, 215, 220, 222, 225, 253-255, 267, 269, 273, 274, 276, 280, 285, 286, 288, 290
Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella 223
Centro de Experimentación Visual 191
Centro Editor de América Latina 254, 278
Centro Internacional del Tapiz Antiguo y Moderno (Suiza) 193
Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales 223
Centurión, Luis 25
Cerrato, Elda 222, 224
Certamen Nacional de Investigaciones Visuales 105, 209, 227, 253, 271, 273
César 215
Cézanne, Paul 130, 132, 133, 138, 140, 162
Chab, Víctor 222, 223, 232, 233, 281, 285
Chagall, Marc 133
Chamberlain, John 205, 216, 218
Cháves, Gonzalo 105, 106
Checa, Elisabeth 83
Chevreul, Michel Eugène 132
Chillida, Eduardo 215
Chitarrone, S. 260
Churba, Alberto 171
Ciordia, Zulema 232, 233, 285
Cippolini, Rafael 20
Claiman, Carlos 188-190, 224, 235
Clarín 82, 205
Clark, Lygia 205, 216, 219
Clavin, Hans 220
Club de la Estampa de Buenos Aires 169, 179-171, 183
Cogorno, Santiago 84, 217
Colbert, Raúl 222, 224
Coll, Horacio Alberto 228
Colombres, Ignacio 209, 228, 231, 253, 254, 271

Coloquio de la Crítica de Arte 207, 224, 225
Colussi, Romina 169
Comisión Brasileña de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos 210
Compagnion, Ivette 226
Compaired, Héctor 226
Confirmado 90
Consagra, Pietro 205, 217
Constantin, María Teresa 21, 29
Contrabienal 211, 230, 231, 267
Contrasalón (Grupo Manifiesto) 209
Copérnico, Nicolás 135
Córdova Iturburu, Cayetano 205, 224, 225
Corelli, Arcangelo 287
Correas, Nora 171
Correo de Arte 171
Correo de la Tarde 284
Costa, Eduardo 20
Costamagna, Daniel 209, 241, 242
Costigliolo, José 113
Courbet, Gustave 131
Cranach, Lucas (el Viejo) 200
Crisis 169, 196
Crosatto, Enrique 241, 242
Cuenca, Lilian 226
Cugat, Delia 196-199, 229
Curatella Manes, Pablo 284
Cutuli, Gracia 169, 171, 193

D

D'Amico, Alicia 171
Dabini, Atilio 270
Damase, Jacques 267
Dándolo y Primi 171
Daneri, Eugenio 269
Darie, Sandu 111
David, Claudio 231
Dávila, Miguel 35, 48
Davis, Fernando 21, 106, 168
De Kooning, Willem 98, 138
De la Motta, Carlos 241, 242
De la Vega, Jorge 25, 31, 35, 56, 84, 210, 222, 223, 231, 279, 283, 285, 297, 304
De Marziani, Hugo 105, 106, 241, 242
De Simona, Pedro 258
De Vincenzo, Alfredo 167, 169, 172, 176
Deangelis, Horacio 179
Degand, León 103
Deira, Ernesto 25, 26, 35, 39, 42, 43, 45, 47, 55, 84, 231, 283-285
Deisler, Guillermo 184
Del Prete, Juan 25, 279, 281
Della Francesca, Piero 86
Dellepiane, Jorge 193
Demarco, Hugo 104, 115, 116
Demirjián, Jorge 99, 222, 223, 285
Demócrito 162
Demonte, José 231
Derain, André 305
Derbecq, Germaine 172, 188-190
Dermisache, Mirta 291
Di Benedetto, Noemí 232, 233, 279, 283
Di Stefano, Domingo 113
Di Tella, Guido 205, 206
Diagonal Cero 215
Díaz, Haydée de 222, 224
Diderot, Denis 306-308
Digiano, Raúl 232, 233
Diharce, Luis 113
Discépolo, Enrique Santos 176
Distéfano, Juan Carlos 30, 82-84
Doesburg, Theo van 133
Dolinko, Silvia 11, 17, 31, 106, 169, 172, 209, 211
Domínguez, Lorenzo 75
Dorazio, Piero 103
Dorfles, Gillo 103, 295
Dostoievsky, Fedor 304, 306
Dowek, Diana 29, 209, 241, 242, 255, 299-301
Duarte, Jorge Alberto 226
Dubuffet, Jean 34, 223, 275
Duchamp, Marcel 90, 135, 281, 292, 294
Ducrot, Jerome 289
Dujovne Ortiz, Alicia 233, 203
Dujovne, Marta 20, 171
Dujovny, Gregorio 28, 222, 224, 226
Durante, Armando 35, 36, 39, 44-48, 55, 291
Durante, Nilda 160

E

Easton, Isabel 184
Eco, Umberto 90
Edelman, Raquel 222
Eguía, Fermín 29, 209, 237, 238, 241, 242, 255, 299-300

Eichler, Juan 258
Einstein, Albert 130-132
Eitler, Esteban 111
El Círculo 274
El Día 177, 183
El Galpón Galería de Arte 120
El gato negro: boletín de la mesa de grabadores 176
El Pórtico 25, 283
El Sol Galería y taller 170, 171, 285
Elderfield, John 156
Elena, Horacio 105
Eliade, Mircea 149
Elizalde, R. 260
Ellena, Emilio 172
Elliott, B. 111
Elliott, M. 111
Enea Spilimbergo, Lino [véase Spilimbergo, Lino Enea]
Ernst, Max 135
Escari, Raúl 20
Escuela de Bellas Artes de La Plata 106
Escuela de París 215, 218
Escuela Nacional de Bellas Artes "Manuel Belgrano" 201
Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón" 104
Escuela Superior de Bellas Artes 106
Espacios 106
Espagnol, Rosa 232, 233
Espartaco, Carlos 241, 242, 254, 271, 272, 274
Espinosa, Manuel 103, 104, 113, 241, 242
Esquilo 42
Esteves, Mercedes 291
Experiencias Visuales 206, 207, 223, 229, 276, 290
Ezcurra, Madela 20

F

Faccaro, Rosa 199
Facio Hebequer, Guillermo 169, 272
Fadul, Ángel 258
Faggioli, Juan Carlos 211
Fajardo, José Luis 278
Fangio, Juan Manuel 284
Fantoni, Guillermo 21, 251
Farver, Jane 27
Faure, Elie 73
Favario, Eduardo 249, 250, 260, 261
Federación de Obreros y Empleados Telefónicos de la República Argentina- FOETRA 274
Fernández Chelo, Enrique 179
Fernández Muro, José Antonio 25
Fernández Ordóñez, Carlos 222, 224
Fernández Vega, José 249
Fernández, Albino 169, 179, 229
Ferrari, Clara 179
Ferrari, León 21, 25, 211, 231, 253, 273, 274
Ferraroti, Oscar 211
Ferrero, Hugo 76
Festival de las Artes de Tandil 207, 225
Fèvre, Fermín 222, 223, 235, 254, 278, 289
Fichas de Investigación Económica y Social 106
Finch College Museum of Art de Nueva York 283
Fioravanti, César Ariel 226
Fioravanti, José 161
Fioravanti, Octavio 211
Fischer, Hervé 277, 289
Foco 199
Fondo Nacional de las Artes 11, 83, 205
Fontana, Lucio 163, 205, 217, 218, 223, 279, 281, 286
Fontana, Rubén F. 83
Forest, Fred 277, 289
Forte, Vicente 25, 84, 222, 223, 232
Franchina, Nino 205, 217
Franco, Francisco 76
Freire, María 113
Fresan, Juan 231
Freud, Sigmund 55, 306
Friedlander, Johnny 201
Fundación Lorenzutti 207, 208
Fundación Piñero Pacheco 207
Fundación Torcuato Di Tella 219
Futoransky, Luisa 231

G

Gabo, Naum 134
Gaeta, Pedro 113
Gaimari, Enrique 160, 162
Galatea 25, 175
Galería Arte Aplicada 199
Galería Artemúltiple 83, 95, 96
Galería Austral 202
Galería Balmaceda 295
Galería Bonino 25, 31, 114, 169, 263, 283, 309, 312
Galería Carmen Waugh 62, 107, 120
Galería Carrillo 251, 260, 263
Galería de arte Opera 184
Galería del Triángulo 169
Galería El Taller 127
Galería Estudio Actual 199
Galería Leo Castelli 279
Galería Lirolay 25, 95, 105, 172, 190, 283, 285
Galería Nexo 272
Galería Paula Cooper 128
Galería Peláez Aller 106
Galería Peuser 25, 283
Galería Pizarro 25, 222, 225, 258, 281-283
Galería Plástica 169, 178
Galería Proar 169, 179, 180
Galería Renom 260
Galería Riobóo 25, 169
Galería Rubbers 25, 116, 236, 283
Galería Ruth Benzacar 169
Galería Siglo XX 183
Galería Van Riel 25, 222, 223, 258, 269, 270, 282, 283
Galería Vignes 56, 285
Galería Witcomb 25, 283, 284
Galerie Denise René 115, 137
Galiani, Ferdinando [abate Galiani] 307
Gallard, Antoinette 193
Gallardo, Carlos 30
Gamarra, Jorge 226, 241, 242
Gambartes, Leónidas 25, 151, 152, 202
Gancedo, Omar 105
Garabito, Ricardo 21, 29
Garavaglia, Florencio 25
García Martínez, J. A. 224
García Miranda, Francisco 104
García Nunez, Julián 97
García Ortúzar, R. 260
García Rossi, Horacio 104, 116
García Uriburu, Nicolás 25, 31, 226
Gardel, Carlos 159, 176
Garnier, Pierre 267
Garrone, Domingo 152
Gatti, Carlos 251, 260, 261
Gauguin, Paul 53, 71, 72, 130, 132
Génesis Galería de Arte 202
Gero, Julio 205, 219
Gerstein, Noemí 205, 211, 218
Gervasi, Jorge 241, 242
Gestner, Karl 121
Gez, Gustavo Hugo 191
Ghilioni, Emilio 21, 251, 260
Giacometti, Alberto 33, 215
Gianferro, Orlando 232, 233
Gieseking, Walter 75
Giesso, Osvaldo 222, 224
Gil Solá, Marta 20, 171
Giliotti, Carlos 241, 242
Giménez, Andrés 191
Giménez, Edgardo 171, 222, 223
Ginzburg, Carlos 28, 69, 70
Girola, Claudio 20, 103, 108, 157, 205, 211, 249, 250, 257
Girondo, Oliverio 284
Gironella, Alberto 210
Giudici, Alberto 20, 28, 209
Giuffré, Héctor 28, 87, 91, 237, 238
Giunta, Andrea 21, 27, 28, 205, 206, 211
Glanzer, Jacobo 226
Godel, Ana 196
Gogh, Theo van 71, 72
Gogh, Vincent van 71-74, 76, 130, 132, 162
Goijman, Naum 25
Golomb, Willy 226
Gómez Molina, Lilian 179
Gómez, Juan Carlos 225
Gómez, Norberto 30, 81
Gómez, Sergio Rafael 237, 240
Gontard, Etienne 241, 242
González Corrales, José 147
González Frías, Federico 252
González Mir, Jorge 28, 179, 291
González, Héctor Blas 233
González, Yolanda 192
Gordon Gallery 202
Gordon, W. J. J. 281
Gorky, Arshile 223

Gorriarena, Carlos 21, 28, 87, 90, 241, 242
Gowland Moreno, Luis 25, 222, 224, 232, 233
Goya y Lucientes, Francisco de 80, 85, 200
Graiver, Bernardo 224
Gramajo Gutiérrez, Alfredo 84
Grande, Mario 258
Greco, Alberto 25, 252, 279, 281-283, 286, 297, 312
Grela H., Dante G. 251
Grela, Juan 21, 152, 179, 250, 251, 258, 260, 262
Greuze, Jean-Baptiste 307
Greve, Leonor 191
Grilo, Sarah 25
Grippo, Víctor 21, 27, 28, 56, 60, 226, 241, 242, 285, 286, 291
Gris, Juan 48, 134
Gropius, Walter 226
Gross, Inés 221, 222, 224
Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) 47, 104, 116, 211
Grupo Beta 191
Grupo Centro de Experimentación Visual 191
Grupo Cobra 138, 289
Grupo Concreto 290
Grupo Cosmos 49
Grupo de los Trece 28, 68, 275, 276, 290
Grupo del Sur 232, 233
Grupo Espartaco 254, 271, 272, 274
Grupo Experimental Buenos Aires 191
Grupo Fotográfico Experimental 190, 192
Grupo Grabas 169-171, 196, 197
Grupo Imago 192
Grupo Litoral 251
Grupo Madí 25, 103, 108, 111, 112, 219, 232, 233, 281, 292
Grupo Manifiesto 209
Grupo Si 105
Grupo Uno 192
Grupo Zaj 220
Guala, L. C. 190
Guevara, Ernesto "Che" 254, 271
Guggenheim Museum, Nueva York 156, 183
Guido, Alfredo 179, 182, 200
Guido, Berta 232, 233
Gutiérrez Marx, Graciela 169
Gutiérrez Solana, José 258
Gutiérrez, E. 232, 233
Gutiérrez, Jorge Luján 220

H

Haague Gemeentemuseum 156
Hayter, Stanley William 201
Hébert-Stevens, François 148
Heidegger, Martin 131
Henríquez Ureña de Hlito, Sonia 21
Heras Velasco, María Juana 109, 159, 160, 163, 241, 242
Heredia, Alberto 30, 160, 164, 226, 228, 241, 242, 279, 283
Herrera, Aid Lea 260
Herrera, Beatriz 232, 233
Herrera, María José 27, 105, 169
Hidalgo, Alejandro 232, 233
Hitler, Adolf 134
Hlito, Alfredo 21, 98, 103, 106, 249, 250, 286, 306
Hlousek, Mayenko 193
Horizontes 18, 76, 158-160, 306
Huber, Max 103
Huneus de Vera, Virginia 113
Hurvitz, Hilda 193

I

Ibarlucía, Alfredo 222, 224
Imas, Rodolfo 206
Inca Pachacuti 149
Industrias Kaiser Argentina 206
Iniesta, Nora 30, 92, 94
Instituto de Arte Moderno, Universidad Católica de Valparaíso 157
Instituto de Cultura Hispánica 202
Instituto de Cultura Popular de La Plata (IPECE) 220
Instituto de Investigaciones y Servicios en Diseño Industrial 106
Instituto Nacional de Tecnología Industrial 106

Instituto Torcuato Di Tella 19, 35, 65, 104, 205, 206, 215, 222, 255, 264, 267, 284
International Center for the Arts of the Americas 206, 210
Iommi, Enio 108, 158, 160, 163, 205, 210, 222, 223, 231, 241
Iralagoitía, Fernando 25
Ismos Galería de Arte 169
Italo-Argentina 207

J
Jacobsen, Robert 215
Jacoby, Roberto 20, 21, 35, 48, 55, 251, 286
Jiménez, Andrés 106
Jiménez, Nicolás 106, 149, 150, 226, 241, 242
Johns, Jasper 100
Johnson Sweeney, James 206, 215
Juárez, Beatriz 232, 233

K
Kahnweiler, Daniel-Henry 188
Kalenberg, Ángel 238
Kandinsky, Wassily 53, 132, 133, 137, 287, 298
Kaprow, Alan 285
Karp, Ivan 279
Karpeles, Silvia 193
Kasak, Nicolás 111
Kehrhahn, Mary 193
Kemble, Kenneth 25-27, 35, 37, 39, 41-44, 47, 54, 56, 60, 106, 120, 207, 222-224, 232, 241, 243, 244, 254, 278, 282, 284, 289, 290, 293, 294, 297, 299, 301
King, John 205
Kitaj, R. B. 285
Klee, Paul 93, 100, 133, 141
Knop, Naum 25, 160, 163, 205, 218
Kochashián, Reina 222, 224
Kohan, Néstor 21
Kolher-Jan, Miguel 184
Kosice, Gyula 20, 21, 103, 111, 160, 161, 205, 222, 223, 227, 228, 232, 233, 254
Kosuth, Joseph 88
Kozel, Ana 241, 242
Krasno, Rodolfo 25
Kuitca, Guillermo 31, 97, 98
Kurchan, Mara 193

L
La Actualidad en el Arte 18, 160, 161
La Galería 83, 299
La Nación 181, 233, 282
La Opinión Cultural 18, 71, 83, 208, 303
La Prensa 53, 211
La Razón 38, 282
Laañ, Diyi 111
Labourdette, Juan Carlos 25
Laham, Ricardo 149, 150, 241, 242
Lamana, Manuel 231
Lamelas, David 35, 286, 292
Langer, Susanne K. 129
Lanoël, Alejandro 211, 258
Lanusse, Alejandro Agustín 209
Laprida, Carmen 232, 233
Larralde, Saúl 105
Lasansky, Bernardo 179
Lasansky, Mauricio 182
Lassaigne, Jacques 284
Lauría, Adriana 26
Lausana, R. 260
Lavarello, José María 260
Laxeiro 258
Le Parc, Julio 19, 20, 104, 171, 172, 187, 201, 208, 210, 211, 223, 252, 267, 268, 292
Lebenstein, Jan 34
Lefebvre, Henri 124
Léger, Fernand 33, 138, 280, 302
León, Juan 184
Leonardo da Vinci 59, 61
Leonetti, Juan Eduardo 70, 106, 191, 208
Levinas, Gabriel 241, 242
Levy, Eduardo Bernard 193
Levy-Strauss, Claude 131
L'Express 90
Lezama, Jorge Edgardo 226
Lhote, André 33
Li Lung-mien 302
Licenziato, Nelia 178, 179
Lichtenstein, Roy 279
Linares, Ezequiel 25
Linenberg, Abraham 111
Lipchitz, Jacques 223
Lippard, Lucy 107, 145
Lisboa, Unhandeijara 184
Lissitsky, El 100

Llinás, Julio 281, 294
Llorens, Antonio 111, 113, 232, 233
Loewensberg, Verena 103
Lohse, Richard 103, 121, 223
Longoni, Ana 20, 21, 27, 28, 205, 209
López Anaya, Fernando 106, 168, 175, 182, 294
López Anaya, Jorge 25, 222, 223, 225, 232, 233, 235, 281, 283-285
López Blanco, Manuel 106
López Osornio, César 105
López, Olga 232, 233
Los Angeles County Museum of Art (LACMA) 156
Loza, Mario 232, 233
Lozza, Raúl 21, 103, 112, 113, 227, 243, 245
Lublin, Julia 169
Lublin, Lea 21, 25, 27, 62, 63, 65, 66, 221, 222, 224, 226, 248, 276, 290
Lucie-Smith, Edward 87
Luna Ercilla, Jorge G. 179, 222, 224, 232, 233
Luna, Oscar Esteban 179
Lurçat, Jean 193
Lyra 171

M

Ma Lin 302
Ma Yüan 302
Mac Entyre, Eduardo 103, 104, 113, 232, 233
Mac Kay, Luis R. 233
Macchi, Aurelio 84, 241, 242
Macció, Rómulo 25, 211, 222, 223, 281, 283-285, 297
Magariños D., Víctor 103, 108, 109, 130, 141, 143, 210
Magritte, René 288, 305
Makarius, Sameer 25, 232, 233, 283
Maldonado, Tomás 20, 106, 159, 249, 292
Maler, Leopoldo 35, 290, 291
Malevitch, Kasimir 133, 134, 257
Malosetti Costa, Laura 211
Malraux, André80,
Man Ray 135
Manessier, Alfred 33
Manzù, Giacomo 161
March, Horacio 258
Marchán Fiz, Simón 87
Marchesi, Mariana 30
Marco, Esteban 192
Marco, Martín 192
Marcuse, Herbert 131
Marini, Carmen 191
Marini, Marilú 222, 223
Marini, Marino 161
Markarina, Eduardo 232, 233
Marotta, Vicente Lucas 28, 222, 223, 291
Martelli, Susana 160
Martí, Febo 25
Martín, Jorge 281, 293
Martín-Barbero, Jesús 170
Martínez Ferrer, Horacio 113
Martínez Howard, Julio 271
Martínez, Juan Carlos 191
Martínez, Tomás Eloy 71
Martino, Federico 283
Martorell, María 113, 149, 193, 222, 224, 226
Marx, Karl 123, 124
Maryan 285
Masotta, Oscar 20, 27
Masson, André 135
Matisse, Henri 188, 280
Matta, Roberto 278
Matta-Clark, Gordon 211
Mattiello, Roberto 232
Matzner, Clara 226
Maus, Teodoro 211
Mayato, Osvaldo 49
Maylis, Norberto 209
Maza, Fernando 35, 255, 282
Mazza, Horacio Blas 258
Mazzoni, Raúl H. 105, 106, 120, 121, 149, 150, 222, 224
Melé, Juan N. 21
Méndez Casariego, Florencio 35, 37, 41, 44, 46, 51, 241, 242, 282
Méndez, José Luis 190, 192, 193
Menéndez, Magdalena 241, 242
Menicucci, Pablo 221
Mergherian, Jack 170, 193
Messil, Gabriel 105, 119, 120, 149, 150
Mestman, Mariano 20, 27, 28, 205
Miguens, Josefina [véase Robirosa, Josefina]
Mijalichen, E. 260
Minala, Jacques 184
Minujín, Marta 20, 25, 26, 31, 35, 38, 40, 41-44, 46, 47, 49-54, 222, 223, 241, 242, 279, 283, 285, 296
Miraglia, Juan Carlos 232, 233

Miranda Gallino, Haydée L. de 232, 233
Miranda, Hernán 160
Miró, Joan 34, 99, 181, 280
Mitrenko, Rafael 51, 241, 242
Modigliani, Amedeo 53
Modulor S.C. 226
Moholy-Nagy, László 100, 190, 298
Molina Campos, Florencio 28
Molina, Alberto 179
Molina, Enrique 284
Molinaro, E. 260, 261
Molnar, François 104
Mónaco, Primaldo 25, 211
Mondrian, Piet 108, 134, 150, 155, 156, 171, 187, 221, 250, 257, 259, 287
Monet, Claude 132, 302
Monsalve, César R. 191
Monzón, Hugo 57, 208
Moore, Henry 161, 163, 235
Mora y Araujo, Lila 269
Moraña, Juan Manuel 25, 84, 258
More, Lee 228
Morellet, François 104
Morelli, Rodolfo 25
Moro, Aldo 85
Morón, René 232, 233
Motherwell, Robert 223
Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericano (MICLA) 211, 230
Movimiento Informalista 103, 282
Movimiento Plástico Argentino 211
Moyano Servanes, Sergio 104
Muchnik, Carolina 25, 226, 283
Munari, Bruno 103
Munch, Edward 223
Mundo Wobron 194
Muñeza, Julio Leonelo 179, 229
Muratorio, Horacio 227
Musée d'Art Moderne 106, 285
Musée du Louvre 219, 284
Musée Galliére, Paris 238
Museo de Arte Gótico de Barcelona 219
Museo de Arte Moderno de Bogotá 199
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires 25, 26, 35, 103, 111, 194, 226, 276, 291
Museo de Arte Moderno de Chile 83
Museo de Artes Plásticas de Montevideo 238
Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori 20, 193
Museo de Bellas Artes de Luján 120
Museo de la Xilografía de La Plata 168, 184, 185
Museo Latinoamericano (Chile) 211, 230
Museo Nacional de Bellas Artes 78, 83, 84, 103, 105, 107, 119, 127, 193, 205, 215, 227, 232, 257, 276, 283, 285, 286
Museo Nacional de Bellas Artes (Santiago de Chile) 248
Museo Nacional del Grabado 168
Museum of Modern Art (Nueva York) 20, 107, 228, 276
Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario 108, 151

N

Nagy, Pablo 169
Naranjo, Rubén 25
Nevelson, Louise 205, 206, 216
New York Graphic Workshop 27, 62, 168, 185
New York Times 283
Newbery, Estela 35, 282
Newman, Barnett 94, 156
Newton, Isaac 130, 132
Nigro, Adolfo 108, 142, 143
Noé, Luis Felipe 19-21, 25-27, 35, 38, 39, 41-54, 56, 84, 95, 99, 193, 205, 211, 218, 227, 228, 231, 236, 249, 254, 279, 283, 285, 297, 303-305
Noland, Kenneth 156
Noorthoorn, Victoria 21
Noticias Gráficas 282
Nueva Figuración 290
Nueva Galería de Arte 25

Nueva Visión 159
Núñez, Josué 234-236

O

Obedman, Nora 193
Obelar, Pablo 196, 197, 198, 241, 242, 271
Ocampo, Paula 31, 97, 98
Oldenburg, Claes 288
Onetti, Juan Carlos 86
Onetto, Rafael 279, 281, 286
Onofrio, Norberto 84, 169, 179
Oppenheimer, Robert J. 131
Orensanz, Marie 21
Orlandi, Alicia 179, 222, 224
Ortega y Gasset, José 294
Ostrower, Fayga 178
Oteiza, Enrique 285
Otero, Juan 258

P

Pacenza, Onofrio 84
Pacheco, Carlos 105, 225
Pacheco, Marcelo E. 21, 168
Páez, Alicia 20
Páez, Roberto 179
Painceira, Eduardo 105
Paksa, Margarita 21, 251
Palacios, Mercedes 222, 223
Palais de Glace 20, 209
Pampín, María Fernanda 169
Pane, Raúl 106
Pantoja, Medardo 152
Paolini, Antonio 207, 226
Paolozzi, Eduardo 205, 217
Paparella, Aldo 20, 205, 210, 218, 222, 224, 253, 269, 270
Parmelin, Hélène 90
Parpagnoli, Hugo 35, 37, 45, 224
Pastorello, Dignora L. 258
Paternosto, César 21, 105, 107, 108, 119, 120, 128, 145, 149, 155, 211, 232, 233
Patrón-Costas, Robustiano 222, 224
Payró, Julio E. 21, 222, 232, 294
Paz, Octavio 131
Pazos, Luis 28, 70, 168, 183, 208, 220, 252, 267, 291
Pecheux, Michel 291
Pécora, Oscar 168, 169, 177-179
Pedrosa, Mario 306
Pellegrini, Aldo 224, 225, 280, 281, 290
Peluffo, Gabriel 253, 271
Peluffo, Marta 231, 281
Penalba, Alicia 206, 215
Penhos, Marta 209, 212
Peña, Milcíades 25, 105, 106
Peralta Ramos, Federico Manuel 21, 25, 252, 253, 255, 266, 279, 283, 288
Perazzo, Héctor 192
Perazzo, Nelly 108
Pereira, Jorge 105, 106, 121, 122, 191
Pereira, Ramón 106, 191
Pereyra Iraola, Susana 222, 223
Pereyra, Hugo 209, 228, 231, 253, 271
Pérez Alem de Hidalgo, Celia 232, 233
Pérez Celis 171, 193, 222, 223, 232, 233, 286
Pérez Curto, Guillermo 190, 192
Pérez, Matilde 113
Perilli, Achille 285
Perla Figari Galería de Arte 169
Pesce, Ernesto 29
Petrone, Francisco 74
Petronio, Arthur 267
Pettoruti, Emilio 153, 163, 217
Pevsner, Antoine 134, 215
Phillips, Peter 100
Picabia, Francis 135
Picasso, Pablo 34, 47, 48, 75, 76, 86, 90, 132, 134, 137, 153, 155, 188, 201, 223, 240, 280, 298
Piccoli, Anselmo 108, 151, 153
Piedras, Claudio Antonio 231
Pierri, Orlando 258
Pilone, A. 232, 233
Pino, Felipe Carlos 241, 242
Piñeiro, María Sara 179
Pirovano, Ignacio 103, 130
Pirozzi, Jorge 96, 97
Pizarro, Tola 25, 222, 224
Plá 151
Plate, Roberto 206, 220, 286
Platschek, Hans 223
Pluma y pincel 18, 212, 237, 238, 278, 288, 292, 293, 295, 301
Poblete, Gustavo 113

Pochat, María Eugenia 193
Poincaré, Henri 288
Polesello, Rogelio 25, 149, 171, 193, 222-224, 226, 232, 233, 284
Pollock, Jackson 138, 216
Pomodoro, Gió 205, 217, 218
Ponce de León, Wimpy 76
Porter, Liliana 21, 24, 25, 27, 62, 168, 175, 185, 186, 211, 220, 223, 241, 242
Portillos, Alfredo 28, 226, 241, 242, 291
Portinari, Cándido 33
Poussin, Nicolás 131
Prayón, Rodolfo 35
Premio Artistas con Acrílicopaolini 207, 208, 226
Premio Braque 227
Premio de Grabado "Facio Hebecquer" 209
Festival de las Artes de Tandil 207, 224, 225
Premio Esso 207
Premio Instituto Torcuato Di Tella 206, 215, 264, 284
Premio Marcelo De Ridder 77, 78, 207
Premio Perel 207
Presas, Leopoldo 25, 227, 258
Presno, Lincoln 113
Primer Encuentro de Buenos Aires, Cultura 68 207
Primer Festival Argentino de Formas Contemporáneas (Antibienal) 206, 207
Primera Plana 27, 290
Prior, Alfredo 30, 92, 94
Pucciarelli, Mario 25, 211, 279, 282
Puente, Alejandro 105, 107, 119, 120, 126-128, 144, 145, 149, 150, 160, 163, 227, 228, 232, 233, 254
Puig, Vicente 301
Pujía, Antonio 160
Puppo, Héctor 105, 291
Puzzovio, Delia 222, 223, 232, 233, 285

Q

R

Ragon, Michel 26, 33
Ramall, Margaret de 232, 233
Ramírez, Horacio 105
Ramírez, Mari Carmen 20
Raota, Pedro Luis 171
Read, Herbert 225
Réalités Nouvelles 111
Rearte, Armando 30, 92, 93
Rebeyrolle, Paul 285
Rebuffo, Víctor L. 179, 182, 184
Reinhoud D'Haese 223
Reisner, Luisa 226
Rembrandt [Rembrandt Harmensz van Rijn] 42, 71-74, 131, 137, 200
Renart, Emilio 27, 56, 57, 160, 162, 231-233, 241, 242, 253, 258, 264, 265, 279, 283, 285, 286
Renzi, Juan Pablo 21, 28, 87, 96, 241, 242, 249-251, 260, 261, 276, 290, 295, 299
Restany, Pierre 210, 285
Riganelli, Agustín 272
Ríos, Miguel Ángel 179
Ritmo 220
Rivas, Humberto 83
Rivas, Roberto 105
Rivera, Diego 216
Rivera, Jorge B. 21
Rivers, Larry 285
Rizzo, Patricia 20
Robirosa, Josefina 25, 171, 193, 222, 223, 232, 241, 242, 252, 263, 264, 281
Robles, Gerardo 226
Rocca, María Cristina 206
Rockefeller, Nelson 254
Rodin, Auguste 219
Rodríguez Arias, Alfredo 292
Rodríguez Herlein, Silvia 160
Rodríguez, Eduardo 222, 223, 226, 227
Rodríguez, Ernesto B. 211, 224, 233
Rodríguez, Juan Carlos 226
Rodríguez, Raúl 30, 92
Rodríguez, Susana 31, 97, 99
Roiger, Jorge 25, 31, 232, 233, 282, 283
Rollié, Roberto 106, 120, 121
Rolón, Luciano 179
Romano, Enrique 218, 279
Romano, Jacobo 222, 223
Romberg, Osvaldo 179, 186, 226-229
Romero Brest, Jorge 105, 171, 205-207, 211, 215, 220, 222, 224, 225, 232, 252, 285, 295

Romero, Francisco 83
Romero, Juan Carlos 28, 69, 70, 106, 107, 120, 121, 179, 191, 208, 211, 222, 224, 225, 229, 291
Rosales, R. 260
Rose, Barbara 155
Rossi, Cristina 11, 17, 105, 109, 210, 212
Rossi, Mónica 241, 242
Roth, Pedro 171
Rothfuss, Rhod 111
Rothko, Mark 94, 138
Roux, Guillermo 226
Roux, Ricardo 30, 82, 222, 224
Rowe, John Howland 146
Ruano, Eduardo 276, 290
Rubens, Peter Paul 80, 98
Rubió, Nicolás 25, 232, 251, 258, 281, 293
Rubli, Mabel 167, 169, 179, 181-183, 186
Rueda, José 184, 258
Russell, Bertrand 136
Russo, Raúl 211, 258, 287

S

Saavedra, Alfredo 209
Sabelli, Eduardo 111, 205, 219, 232, 233
Sabsay, Sofía 226
Sacco, Graciela 20
Sachs, Tana 193
Safons, Horacio 290
Saint-Romain, José Alberto 113
Sakai, Kazuya 211, 281
Salón de Arte Moderno de Belo Horizonte 209
Salón de Santa Fe 274
Salón IKA 206
Salón Nacional de Artes Plásticas 78, 105, 182, 200, 208, 209, 212, 241-245
Salón Panorama de la Pintura Argentina 208
Sánchez Vaca, Carlos 105
Sánchez, Ideal 25, 271
Sánchez, Yamandú 184
Sandberg, Wilhelm 284
Sanguinetti, Florentino A. 222, 223
Sansó, Ricardo 241, 242
Santa María, Jorge de 209
Santamarina, Alejandro 31, 97, 99
Santana, Raúl 231
Santantonín, Rubén 25, 35, 38, 52, 232, 233, 279, 283, 285, 297
Sartre, Jean-Paul 131, 136, 138
Satanowsky, Noemí 193
Saura, Antonio 285
Sbernini, Hugo 29, 237, 238, 239
Scannapieco, Carlos 179
Scheinsohn, David 241, 242
Schevelof, Horacio 192
Schiavoni, Augusto 28
Schöffer, Nicolás 158
Schönberg, Arnold 302
Schóó, Ernesto 222, 223
School of Visual Arts Gallery 107
Schultz, Lotte 178
Schwitters, Kurt 100
Scopelliti, Alberto 111
Seguí, Antonio 25, 29, 186, 232, 238, 283-285
Seilicovich, Fanny 193
Seoane, Luis 21, 25, 169, 171, 172, 179, 182, 186, 194
Seoane, Xavier 21
Sergi, Sergio 169, 180
Serón, Eduardo 260
Serra, Estela 193
Serrano, Pablo 205, 218
Sessano, Carlos 271
Seuphor, Michel 142
Seurat, Georges 130, 132
Shaw, Alejandro 222, 224
Signac, Paul 132
Sikiso, Hugo 241, 242
Silman, Alicia 193
Silva Castellón, Osvaldo 184
Silva, Carlos 104, 114, 149, 151, 184, 222, 223
Siqueiros, David Alfaro 210, 272
Sirabo, Dalmiro 105, 119, 120
Sirito, Carlos 226
Sitro, Antonio 105, 119, 120
Smith, James 113
Smoje, Oscar 231, 241, 242
Sobrino, Fernando 104
Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) 207, 209, 227, 228, 254, 271, 272
Sociedad Hebraica Argentina 186

Soibelman, Elsa 241, 242
Sol, Juan 232, 233
Soldi, Raúl 275
Soler-Vicens, Mónica 113
Sondereguer, César 192
Sondereguer, María 169
Sosnowski, Saúl 169
Soubielle, Hugo 105
Soutine, Chaim 97, 240
Spilimbergo, Lino Enea 28, 71, 74, 75, 200, 217, 250, 272
Squirru, Rafael 25, 211, 233, 282, 285
Stafforini, Mario 105
Stämpfli, Peter 223
Stedelijt Museum, Amsterdam 284
Stein, Joël 104
Steinberg 100
Stellweg, Carla 211
Stimm, Osvaldo 111
Stockinger, Francisco 184
Stölzl, Gunta 193
Stoppani, Juan 292
Studio International 117, 118, 128
Stutz, Carlos 222, 224
Suárez, Pablo 51, 87, 91, 241, 242, 249, 251, 252, 254, 255, 276, 286, 295, 295
Sueldo, Andrea 20
Sujo, Clara 199
Sussman, Peter 258
Svanascini, Osvaldo 207, 224, 226

T

Taboada, Emil 226
Tamayo, Rufino 210
Tàpies, Antoni 223
Tarasido, Elena 232, 233
Teatro Municipal San Martín 160
Teich, Julio 28
Terán, Oscar 167
Testa, Clorindo 25, 171, 211-223, 281
Thenot, Jean-Paul 277, 289
Thiemer, Guillermo Walter 231-233
Tirri, Néstor 222, 224
Todorov, Tzvetan 292
Tomás, Juan Carlos 226
Tomasello, Luis 104
Torrallardona, Carlos 258
Torras, Silvia 25, 232, 233, 283
Torres García, Joaquín 108, 142, 143, 159, 160, 223
Torroja, Enrique 105, 119, 120, 149, 222, 223, 241, 242
Tortonese, Azucena 226
Toulouse-Lautrec, Henri de 223
Towas 279, 282
Tremaine, Burton 156
Troiani, Troiano 161
Trotta, Antonio 105
Tubio, José 283
Turnbull, William 205, 217
Turner, J. W. 132
Tzara, Tristan 184

U

Ubbelohde-Doering, Heinrich 146, 148
Unión Industrial Argentina 207
Universidad Central de Venezuela 24, 185
Universidad de Buenos Aires 108, 222, 232
Universidad de La Plata 106
Universidad Torcuato Di Tella 206
Uribe, Basilio 224
Uricchio, Rodolfo Ian 111
Urruchúa, Demetrio 84
Usubiaga, Viviana 31

V

Valcárcel, Luis E. 147, 149
Valencia, Mario 281, 293
Valéry, Paul 167
Van Riel, Franz 222, 223
Vantongerloo, Georges 103, 130, 131, 136, 137-141, 163
Vardanega, Gregorio 103, 104, 118
Vasarely, Víctor 103, 140, 150, 153, 198
Vassena, Leonor 258
Vazques, Eduardo 241, 242
Venier, Bruno 25
Venturi, Franco 249
Venturi, Lionello 205
Ver y Estimar 221
Vergara Grez, Ramón 113
Verón, Eliseo 20

Versacci, Abel Bruno 169, 179, 184, 229
Vial, Alberto 257
Victorica, Carlos Miguel 294
Vidal, Miguel Ángel 103, 104, 109, 113, 114, 149, 232, 233
Vigo, Edgardo Antonio 21, 27, 70, 168, 169, 177, 183, 184, 206, 208, 211, 220, 225, 267, 291
Vilar 97
Villalba Welsh, Emilio 222, 224
Villalba, Virgilio 105
Villar, F. 260
Vinci, Leo 59, 61, 160, 161, 232, 233
Viñals, José 20
Virasoro, Alejandro 97
Visión Integral (VI IN) 106
Vitullo, Sesostris 210
Vivaldi, Antonio 287
Vlaminck, Maurice 305
Voltaire 307
Vordemberge-Gildewart, Friedrich 103

W

Wadsworth Atheneum 156
Wall, Joan 193
Waloschek, Iutta 193
Walsh, María Elena 186
Warhol, Andy 279
Warnes, Anny 232, 233
Wechsler, Diana B. 21, 206, 209, 212
Weiss, Rachel 27
Wells, Luis A. 25, 35, 205, 211, 219, 232, 233, 255, 279, 282, 283, 285, 302, 303
Werthein, Paul 305
Whitelow, Guillermo 291
Wolanow, Celina María 226
Worringer, Wilhelm 286

X

Xul Solar, Alejandro [Schultz Solari, Oscar Agustín Alejandro] 61, 279, 281, 286

Y

Yurcovich, Luis 241, 242
Yvaral, Jean-Pierre 104

Z

Zabala, Horacio 21, 28, 70, 291
Zamudio, Josefina 25, 258
Zavattaro, Velia 179
Zelarayán, Ricardo 106
Zelaya, Daniel 167, 169, 179, 181, 182, 196-199, 229
Zilzer, Vera 258, 281
Zito Lema, Vicente 231
Zocchi, Juan 270
Zulueta, Jorge 222, 223

El arte argentino de los años sesenta ha sido objeto de numerosos estudios orientados a indagar ese momento dominado por la experimentación y la politización. Sin refutar tales enfoques, este libro transita una temporalidad más amplia –1961/1981– y señala problemas diversos que posibilitan poner en escena continuidades y rupturas entre aquella década mitificada y los dramáticos años setenta.

Esta obra presenta la palabra de artistas de varias generaciones y estéticas divergentes, con el deseo de que la simultaneidad de sus voces permita superar el murmullo para acercarnos a esos veinte años cruciales de nuestra historia.