

VIVIANA USUBIAGA | ANA LONGONI

ARTE Y LITERATURA
EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX



ARTE Y LITERATURA
EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX



Consejo de Administración

Presidente

Mauro Herlitzka

Presidente

Mario E. Vázquez

Vicepresidente

Luis Fernando Benedit

Secretario General

Manuel A. Alvarez Trongé

Secretario

Alejandro Gorodisch

Tesorero

Eduardo Caride

Prosecretario

Adriana Rosenberg

Vocales

Carmen Grillo

Juan Waehner

Tesorero

Carlos Braun

Jorge Pérez Bello

Javier Nadal Ariño

Francisco Serrano Martínez

Vocales

Teresa Aguirre Lanari de Bulgheroni

Claudia Caraballo de Quentin

Salvador Carbó

Eduardo Grüneisen

Gabriel Werthein

Directora Fundación Telefónica

Carmen Grillo

Gerente

Bibiana Ottones

Vocal emmeritus

Marcelo E. Pacheco

Gerente

Jorge Leiva

Gestión Institucional

Coordinación General

Marina Baron Supervielle

Coordinadora Espacio Fundación Telefónica

Alejandrina D'Elia

Asesora de proyectos especiales

Patricia Artundo



Bibliotecóloga

Analía Trouve

Comité organizador

Asistencia General

Adriana Donini

Ethel R. de Martínez Sobrado

Guiomar de Urgell

Amalia Sanjurjo de Vedoya

Mauro Herlitzka

Julio Suaya Laprida

José Antonio Urgell

Informática

Sebastián Guarino

ARTE Y LITERATURA EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX



Fondo para la Investigación
del Arte Argentino

Créditos editoriales

Coordinación ejecutiva

Marina Baron Supervielle

Diseño gráfico

Estudio Marius Riveiro Villar

Traducción

Silvia Toré

Marta Merajver

Preimpresión e impresión

Artes Gráficas Ronor

Usubiaga, Viviana

Arte y literatura en la Argentina del siglo XX / Viviana Usubiaga;

Ana Longoni. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:

Fundación Espigas, 2020.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-1398-28-7

1. Arte. 2. Literatura. 3. Argentina. I. Longoni, Ana. II. Título.

CDD 306.47

© 2006, Fundación Espigas

Impreso en la Argentina

Av. Santa Fe 1769 piso 1º | C1060ABD Buenos Aires, Argentina

Tel.: (54-11) 4815-7606 | Fax: (54-11) 4815-5648

arte@espias.org.ar | www.espias.org.ar

ARTE Y LITERATURA EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX

IX PREMIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA
A LA INVESTIGACIÓN EN HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS
AÑO 2005

SEGUNDO PREMIO:

Viviana Usobiaga

Arturo y ellos. Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera
y la pintura contemporánea en la postdictadura argentina

MENCIÓN ESPECIAL:

Ana Longoni

El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo

JURADO:

Daniel Link, Daniel Molina, Jorge Schwartz

ÍNDICE

- 11 Mauro Herlitzka, Presidente del Consejo de Administración de Fundación Espigas
Presentación
- 13 Carmen Grillo, Directora de la Fundación Telefónica
Presentación
- 15 Daniel Link, Daniel Molina y Jorge Schwartz
Introducción
- 17 Viviana Usobiaga
Arturo y ellos. Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la postdictadura argentina
- 61 Ana Longoni
El Deshabituario. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo
- 107 Ganadores del Premio Fundación Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas 1997-2005
- 115 Texts in english

PRESENTACIÓN

Fundación Espigas y el Fondo para la Investigación del arte argentino, FIAAR, tienen como misión conjunta promover el desarrollo de los estudios históricos del arte en nuestro país a través de la investigación y difundir sus resultados en publicaciones especializadas.

Fundación Espigas creó en 1993 el Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina, que se ha constituido en el archivo documental más importante del país y de Latinoamérica.

Desde 1997, con el fin de apoyar a la comunidad de investigadores, se creó el *Premio a la Investigación en la Historia de las Artes Plásticas*, patrocinado por la Fundación Telefónica. En forma ininterrumpida se celebraron nueve concursos sobre distintos períodos del arte argentino relacionado con diversos temas, como la antropología, el folklore y Latinoamérica, entre otros; en esta oportunidad, la vinculación es con la literatura.

Durante todos estos años se presentaron trabajos provenientes de distintos lugares del país, a través de una convocatoria abierta y plural, con jurados de prestigio en el medio académico local e internacional.

En esta edición del noveno premio, del año 2005, *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*, tenemos el agrado de presentar los trabajos que fueron distinguidos.

En el ensayo premiado, de la licenciada Viviana Usabiaga, *Arturo y ellos. Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la postdictadura argentina*, y en el de la licenciada Ana Longoni, que recibió mención, *El deshabituario. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo*, las autoras abordan en cada caso, con una mirada original, la relación entre el arte y la literatura en momentos significativos de la segunda mitad del siglo XX en nuestro país. Ambos constituyen un nuevo e indispensable aporte a la historia del arte y se suman al corpus crítico formado como resultante del establecimiento del premio.

Agradecemos al jurado, integrado por los señores Daniel Link, Daniel Molina y Jorge Schwartz, quienes tuvieron la tarea de seleccionar los trabajos galardonados.

Manifestamos nuestro reconocimiento a la Fundación Telefónica, con la que desarrollamos estratégicamente este proyecto que, por su contenido y perdurabilidad, se ha transformado en un referente anual esperado por la comunidad académica.

Agradecemos también a los participantes y a todos aquellos que brindan permanentemente su colaboración para que de esta forma se pueda continuar apoyando a los investigadores de nuestro país.

FIAAR
Comité Organizador
Septiembre 2005

FUNDACIÓN ESPIGAS
Mauro Herlitzka
Presidente del Consejo de Administración

PRESENTACIÓN

Desde su llegada en 1990, Telefónica de Argentina ha sido una de las empresas que más aporte ha realizado en la concreción de proyectos culturales en el país. Este apoyo se centró en las áreas de exposiciones, publicaciones, conservación y restauración de patrimonio histórico, concursos e investigación, entre otras.

Dentro de esta última línea se enmarca el premio FIAAR –Fondo para la Investigación del Arte Argentino– apoyado por la Empresa Telefónica desde 1997 y por su Fundación, a partir de 2002. Este premio tiene como objetivo promover el desarrollo científico de los estudios históricos de Arte en nuestro país, así como un aporte a la historiografía del arte argentino.

En esta publicación se presenta la novena edición del premio, en concordancia con la décima convocatoria y, a su vez, se inicia la publicación en versión bilingüe castellano-inglés.

Este premio es relevante para la Fundación Telefónica, principalmente porque estimula la generación de conocimiento de la mano de investigadores de los ámbitos académicos más destacados del país. Y por otro, el material de investigación se materializa en una publicación que se distribuye en instituciones locales y del exterior.

A partir de la presente, en su versión bilingüe, estos trabajos tendrán ingreso a nuevos espacios de circulación y difusión.

La alianza con Fundación Espigas, socio desde los inicios del premio, es muy importante en el plano de gestión y selección de los temas de investigación. Hoy los premios FIAAR son un referente en el país y en Latinoamérica. En los diversos jurados de selección han participado los teóricos y críticos más destacados del medio.

Los investigadores premiados, hoy son referentes en el campo de la investigación en nuestro país.

Queremos celebrar un año más del Premio FIAAR y seguir apoyando y alentando a los jóvenes investigadores a presentar sus trabajos y a difundir el arte argentino.

FUNDACIÓN TELEFÓNICA

Carmen Grillo

Directora

INTRODUCCIÓN

Agradecemos la invitación de Fundación Espigas y Fundación Telefónica para integrar el Jurado para la edición 2005 del premio FIAAR, y al mismo tiempo señalamos la pertinencia de la convocatoria, que expresamente articulaba áreas de investigación historiográfica y estética que con frecuencia se realizan separadamente.

La consideración en conjunto de artes plásticas y literatura no sólo enriquece la comprensión del pasado sino que permite trazar líneas estratégicas en relación con el arte actual.

De los varios trabajos recibidos, el jurado decidió por unanimidad y luego de deliberaciones en las que se evaluaron los méritos de todos y cada uno de los trabajos presentados, otorgar el segundo premio al trabajo *Arturo y Ellos. Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la postdictadura argentina*, de Viviana Usobiaga. Este ensayo generacional, realiza una genealogía de la imagen que tiene como figura central a Arturo Carrera. Más allá del tradicional *ut pictura poesis*, la autora describe el diálogo iniciado con sus contemporáneos a partir de Pringles, especialmente con Guillermo Kuitca –la relación más desarrollada en el ensayo–. La contaminación de lenguajes trasciende lo pictórico, estableciendo un diálogo con el arte performático, la danza y el teatro de títeres (*El escándalo de la serpentina*). Viviana Usobiaga revela conceptos sólidos más allá de las vanguardias: la transvanguardia, la anavanguardia y hasta la juanavanguardia. *Arturo y Ellos. Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la postdictadura argentina* constituye una importante contribución a la lectura de la obra del poeta Arturo Carrera, en su rica y poco explorada relación con las artes visuales.

El ensayo de Ana Longoni, *El Deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo*, revela dominio del campo generacional argentino e internacional, a partir de los '60 y de Marcel Duchamp, que desconstruye toda una tradición de la percepción tradicional de la obra de arte. El trabajo revela la inmediata inserción porteña, rosarina y platense en el contexto internacional, desarrollando conceptos como la desmaterialización del arte, la discontinuidad de la percepción, obras hipotéticas que no se realizan, la invisibilidad deliberada de la obra y la indiferencia entre arte y vida cotidiana. Como ejemplo, Ana Longoni analiza la obra de Ricardo Carreira y lo ubica “como uno de los más tempranos antecedentes del arte conceptual en el mundo”. El importante recorte político de la obra conceptual de Carreira, aparece vinculado a una generación que tiene como figura central a León Ferrari. Las experiencias corporales de los años '70 lo vinculan de alguna manera a la experimentación sensorial de la generación brasileira de Lygia Clark y de Hélio Oiticica. El ensayo de Ana Longoni, *El Deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo* contribuye fuertemente a delimitar un campo de investigación que todavía no cuenta con una bibliografía acorde a su importancia.

Daniel Link, Daniel Molina, Jorge Schwartz

Buenos Aires, 6 de diciembre de 2005

SEGUNDO PREMIO

VIVIANA USUBIAGA

ARTURO Y ELLOS
DIÁLOGOS ENTRE LA POESÍA DE ARTURO CARRERA
Y LA PINTURA CONTEMPORÁNEA
EN LA POSTDICTADURA ARGENTINA

VIVIANA USUBIAGA (BUENOS AIRES, 1972)

Licenciada y Profesora en Historia del Arte egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y doctoranda en la misma casa de estudios. Técnica en Restauración, Instituto Universitario Nacional de las Artes. Becaria de formación de postgrado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, 2000-2005). Se desempeña como investigadora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano y del Instituto de Teoría e Historia del Arte “*Julio E. Payró*”, ambos de la FFyL, UBA, y como investigadora tesista para la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (ANPCyT). Participa habitualmente en congresos especializados nacionales e internacionales. Es corresponsal desde Buenos Aires para LatinArt.com y consejera de adquisiciones del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino-MACRO de Rosario para la formación de su colección de arte contemporáneo. Ha coordinado proyectos culturales para la Fundación Antorchas. Es miembro del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA).

Este trabajo forma parte de una investigación mayor que llevo adelante sobre las artes plásticas de Buenos Aires entre 1981-1989.

Agradezco al personal de los museos, archivos y fundaciones por darme acceso a la documentación necesaria; a Andrea Giunta y Cecilia Hidalgo por su permanente apoyo; a Alicia Di Stasio y Mario Valledor; a los artistas que me brindaron su ayuda y a quienes cedieron los permisos de reproducción de imágenes: Juan José Cambre, Elba Bairon, Guillermo Kuitca, Fabián Marcaccio, Alfredo Prior, Duilio Pierri, Eduardo Stupía y Carlos Azaro; y, en especial, a Arturo Carrera por la palabra en todas sus formas.

“Ut pictura poesis.”

“Como la pintura es la poesía.”

Horacio (siglo I), vía Arturo Carrera (siglo XXI).

“Lo máximo que podemos esperar de un pintor,
es que se vuelva secretamente nuestro amigo.

Que se transforme en demonio familiar,
desplegando, en nuestro fuero interior,
escenas de sueño para nuestras conmemoraciones íntimas,
fiestas galantes para nuestros días de tristeza.”

Félix Guattari, vía Arturo Carrera.

Introducción

La historia de las artes visuales en Argentina suele mostrar cierto pudor en incorporar las relaciones fraternales de los creadores en sus explicaciones analíticas. Salvo honrosos y recurrentes casos, como los vínculos entre los artistas y sus modelos, pareciera que los lazos y proximidades humanos no son pertinentes para reflexionar sobre la elaboración de las poéticas. Algo similar sucede respecto de los cruces entre las diferentes prácticas artísticas. La historia del arte local ha tendido a encapsularse en la propia imagen plástica y a apartar las articulaciones con otros lenguajes en sus estudios. Sin duda no es poco lo que se pierde al no espiar por entre las murallas construidas para cada disciplina artística. Muchos de los procesos creativos no pueden ser cabalmente comprendidos sin esos enlaces que involucran objetos y vínculos personales entre hacedores de varias disciplinas. No obstante, investigaciones recientes procuran revertir este carácter compartimentado y construyen sus objetos de estudio en la confluencia de creaciones provenientes de diversos lenguajes. En este sentido, se ha comenzado a desplegar un panorama más complejo sobre los procesos de producción y circulación de las artes plásticas. Se trata de trabajos que abordan tanto los vínculos entre artistas plásticos como los contactos e intercambios fluidos entre éstos y los escritores en un horizonte cultural común. Las revistas culturales y los libros ilustrados aparecen como los escenarios privilegiados para la materialización de estos encuentros y la difusión de debates sustanciosos sobre el campo cultural, principalmente entre fines del siglo XIX y mediados del XX.¹

¹ Entre este tipo de estudios elaborados por historiadores del arte local se destacan: Patricia Artundo, *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994; Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, principalmente los capítulos V, IX y X; María Inés Saavedra y Patricia Artundo (dir.), *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas, 1878-1951*, Serie Monográfica N° 6, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2002; Diana Wechsler, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*, Serie Monográfica N° 8, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2003; María Isabel Baldasarre, “De lo visto y lo escrito. Imágenes del arte europeo en los *Viajes de Domingo Faustino Sarmiento*”, en AA.VV., *Poderes de la imagen*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2003, CD-ROM.

Este estudio propone avanzar hacia una historia del arte contemporáneo y revisar algunas producciones artísticas que, en torno a la década de 1980, estuvieron signadas por la “amistad”. Este componente extraartístico se convirtió en un modo artístico con consecuencias. Los encuentros entre creadores, con sus diferentes gradaciones de lo afectivo, fueron cruciales durante el término de la última dictadura argentina y el tránsito hacia la democracia. Desvelaron modos de producción grupal que se diferencian del estilo programático que pudo haber caracterizado a los grupos de las vanguardias. Un simple trabajo en conjunto, de carácter desinteresado y rasgos improvisados, se vuelve significativo cuando el sistema represivo y el estado de sitio habían modelado las experiencias de socialización: sospechar y ser sospechado había sido la encrucijada convertida en norma. Desde mediados de los años 70, la *muerte agazapada* había impuesto las conversaciones en voz baja, las declaraciones íntimas, las ideas circulando en silencio. Desafiar el miedo era ensayar algo por fuera de lo imperceptible. Los balbuceos de planos sobre el lienzo y la verbosidad desorbitada en la página definieron los pasos hacia la libertad expresiva: “deliciosos engendros”² cuando comenzaba a abrirse un nuevo albedrío para las voces y las formas.

Este trabajo de investigación analiza un conjunto de producciones elaboradas en la proximidad de artistas plásticos y poetas. No sólo indagará sobre sus diversos contactos, sino que abordará los cruces en las poéticas puestas en juego. Me ocuparé tanto de piezas específicas de pintura y de poesía como de otras creaciones multiformes: exposiciones plástico-poéticas; obras teatrales que han devenido a su vez en otros objetos como ediciones de libros ilustrados y discursos sobre las artes plásticas planteados desde el mundo de la poesía en prólogos de catálogos y críticas.

Me centraré en la figura de Arturo Carrera con el objetivo de rastrear el componente pictórico en su poesía. Son múltiples las imágenes y figuras retóricas de origen visual enhebradas en sus versos. Este hecho no sorprende, ya que se sabe que los pintores han sido esos otros *ninos*, compañeros de juegos del poeta. Lo que asombra es que no se haya reparado en extenso en ello, dada la fertilidad de estos encuentros, verificables tanto en los poemas como en las pinturas y otros acontecimientos estéticos que originaron.

En tal sentido, la reflexión girará en torno a los poemas que capturan imágenes plásticas, albergan la presencia de pintores y exponen principios estéticos sobre el arte contemporáneo y sobre las propias obras que varios artistas plásticos han elaborado en la cercanía del poeta, principalmente desde los años ochenta. Me referiré a creadores como Enrique Aguirrezabala, Juan José Cambre, Guillermo Kuitca, Fabián Marcaccio, Alfredo Prior, Marcia Schwartz, entre otros.

² “He aquí un delicioso engendro”. Así comienza el prólogo de Severo Sarduy a la reedición de los textos escritos y publicados en pequeños libros por la compañía de títeres *El escándalo de la serpentina* –a la que referiré más adelante– fundada por Emeterio Cerro y Arturo Carrera en 1983. Véase en Arturo Carrera y Emeterio Cerro, *Retrato de un albañil adolescente & Telones zurcidos para títeres con himen*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1988, p. 7.

En otros términos, estas páginas se inspiran en preguntas tales como: ¿cuánto del remanente ininteligible de la imagen plástica argentina de los años ochenta se percibe en la poesía coetánea? ¿Cómo la palabra poética cuaja en la inestabilidad de la pintura? ¿Qué de lo pictórico pincela la espesura de los versos de Arturo Carrera?

Pintura

La pintura preexistió a la poesía en el mundo de Carrera. Su madre, quien murió cuando Arturo tenía diecisiete meses, pintaba cuadros *naïfs*. Éstos formaron parte de una herencia involuntaria, un tesoro que su hijo utilizó en una especie de duelo pictórico íntimo. Un duelo en sus dos sentidos, en tanto elaboración del dolor por la perdida materna y como reto a esa visible ausencia manifestada en los cuadros. Así fue como, de niño, Carrera comenzó a pintar encima de ellos “climinándolos, aniquilándolos”, pero dejando a la vez “huecos a través de los que se veían fragmentos de los cuadros de ella”.³ Palimpsestos incestuosos, esas telas con historia fueron el soporte de sus primeros encuentros con las artes plásticas. Copiaba los cuadros de Emilio Pettoruti extraídos de unos ejemplares de la revista *Lira* dedicados a la pintura que habían llegado a Coronel Pringles. El poeta cuenta que hizo “algunas buenas imitaciones de cuadros de Pettoruti, como *La Pensierosa*, y recién ahora [...] me doy cuenta de que tiene que ver con mi madre. Es una mujer muy rara, por esa perturbación óptica del cubismo [...] tiene puesta una capelina que le tapa un poco la frente pero deja ver unos ojos muy sensuales, con profundas ojeras, típicas de esa época”.⁴ Más tarde tomó clases con José Triano, pintor oriundo de Entre Ríos que vivía en su pueblo y había sido discípulo del mismo Pettoruti. Actualmente señala: “Durante mucho tiempo fui trabajando en la imagen, como si la imagen fuera el núcleo de una práctica que para mí tenía que ver de manera absoluta con la escritura”.⁵

En su adolescencia, junto a su amigo el escritor César Aira, solía incursionar en la ilustración de sus textos. En un intercambio de palabras e imágenes, uno dibujaba los poemas del otro. Casi siempre se trataba de dibujos abstractos que apuntaban menos a la representación de esos poemas que a la captación de sus ritmos en las formas.⁶ Durante sus vivencias tempranas, el teatro de títeres fue otro rodeo hacia la poesía. Arturo construía los títeres y el teatro y montaba espectáculos en terrenos baldíos o en el orfelinato llamado *El Hogar del Niño* con gran éxito entre el público pringense.

La pintura y el guíñol fueron sus primeras vías de escritura y, como veremos en adelante, han vuelto una y otra vez encarnados en su poética.

³ Véase reportaje a Arturo Carrera del 5 de julio de 1997, publicado en *Diario de Poesía*, nº 67, Buenos Aires-Rosario, abril-julio 2004, p. 5.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Conversación de la autora con Arturo Carrera, abril 2005.

Poesía

Ya instalado en Buenos Aires, Arturo Carrera publicó su primer libro, *Escrito con un nictógrafo*,⁷ en 1972. La presentación del poemario de páginas negras fue hecha en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), donde su amiga Alejandra Pizarnik realizó una lectura en la oscuridad. Por entonces, Carrera conoció a Alfredo Prior cursando la carrera de Letras en la Universidad de Buenos Aires. Más precisamente, en una clase de Literatura Española, cuando Arturo, motivado por su supremo interés por los diminutivos, alzó su mano y preguntó a la profesora cómo era la correcta forma de decir: “florcita o florecilla?”. Este “acto de ingenuidad poética” –así definido por su protagonista⁸– interesó a Alfredo y desde entonces comenzaron a frecuentar cafés y conversaciones.

En aquel tiempo Prior pintaba música. En rigor, poblaba partituras con pequeños muñequitos que ocupaban los espacios de las notas. Estas obras podrían pensarse como preludios de las pinturas en las que utilizó discos de vinilo como soporte hacia 1987.⁹ Por su parte, Carrera expandía el universo de la poesía local con “partículas de escritura” en su *aA Momento de simetría*.¹⁰ “Palabras como luciérnagas” de grafía descentrada sobre un cuadro negro. Retomando el recurso de evocar el nictógrafo –dispositivo inventado por Lewis Carroll para escribir en la oscuridad–, el poeta compone artesanalmente¹¹ una experiencia visual intensa. A través de un discurso poético en negativo estalla una galaxia sobre el papel-lienzo. “Ya no creemos que escribimos”, afirma Carrera mientras compele a diluir el acto de lectura en el dibujo de trayectos complejos a partir de la contemplación de formas escurridizas. Curva en extrañas maniobras la aprehensión de sentidos excéntricos. Instiga una mirada retorcida sobre el oscuro plano.

Poco después, Carrera y Prior dejaron la facultad de Letras amparados en una especie de coraje mutuo. El poeta se reinstaló en su pueblo natal hacia 1976. Allí comenzó a organizar, junto con su mujer, exposiciones de artistas plásticos en la Casa de la Cultura de la Municipalidad. La revista *Artinf* consigna: “En Pringles, pequeña ciudad del sur, con motivo de los cien años de su fundación, se inició el ciclo: *Panorama de la pintura actual*. La cuidadosa selección y coordinación de Chiquita Gramajo incluye a Bissolino, Prior, Puente, Messil, Aguirrezabala y otros conocidos artistas. Los textos de los catálogos –sonetos– pertenecen a Arturo Carrera”.¹² Por aquellos días, este último escribió sobre la obra de Juan José

⁷ Arturo Carrera, *Escrito con un nictógrafo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972. Reeditado en versión facsimilar por Interzona Editora, 2005.

⁸ Conversación de la autora con Arturo Carrera, abril de 2005.

⁹ Sobre la elección de los discos fonográficos como “soporte musical” de sus pinturas véase: “Prior: páginas de artista”, *Artinf*, nº 70/71, año 13, Buenos Aires, invierno 1988, p. 47. Respecto al traslado de un modelo de la música a la pintura en su obra, véase Fabián Lebenglik, *Alfredo Prior: Música nocturna*, cat. exp., Buenos Aires, Ruth Benzacar galería de arte, 1997.

¹⁰ Arturo Carrera, *aA Momento de simetría*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1973.

¹¹ El poema original fue realizado con *Letrasets*.

¹² Véase “Juan José Cambre: el pulso”, *Artinf*, nº 29/30, año 5, octubre-diciembre 1981, p. 44.

Cambre que era “como un álbum familiar, cuyas fotos, movidas o removidas por la luz del tiempo, someten a nuestros sentidos al test de una sospecha duradera. La atención de nuestra cara frente a otra cara ‘pintada’ y aparentemente ‘indescifrable’: la mano de colores vibrando alrededor de los labios”.¹³ El pintor trabajaba en una serie de obras en las que efectivamente partía de fotografías o fragmentos de ellas. Trasladaba las imágenes a la tela mediante un riguroso método de cuadrícula. No obstante, en el proceso de estas pinturas las figuras nunca llegan a definirse serenamente. La dinámica del color corrompe el orden de la retícula y los cuerpos habitan en estados imprecisos. Cambre vincula este método de trabajo con las circunstancias sociales que se percibían: “Aprovechaba la estabilidad de la foto y así estaba en condiciones de desestabilizar la imagen, pero sobre la nada pura no podía. Era como evitar la página en blanco, ensuciarla primero y después ver [...] Me parece que esas figuras inestables más, de la pintura, en ese momento eran directamente realistas, que se vivía un estado, una situación así”.¹⁴

La dictadura iniciada en 1976 había oficializado la violencia y la represión reinantes. Un lugar como Pringles era un refugio sólo virtual en un país donde la existencia de un *pathos autoritario*¹⁵ calaba en todos los microcontextos sociales y se legitimaba en el terror del Estado. Aparte de la exposición mencionada, sólo llegaron a realizarse las de Carlos Bissolino y de Enrique Aguirrezabala.¹⁶ Como anuncio de su muestra, este último hizo en un pasacalles una suerte de *graffiti* con pintura roja. Inmediatamente se presentó en el lugar un emisario del intendente para comunicar su disgusto por el color utilizado en un cartel en la vía pública. En consecuencia, la exhibición fue levantada junto con el resto de la programación.

De todos modos, los *retiros* o *safaris* hacia el sur bonaerense continuaron y “allí se concibieron obras”, según recuerda Fogwill respecto de sus encuentros pringlenses junto a los poetas Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini, Emeterio Cerro y el mismo Prior.¹⁷

En el otoño de 1981 Carrera y Lamborghini escribieron una proclama desde el pueblo civilmente incierto de Coronel Pringles, que prologa el drama sainetesco *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)*:

¹³ *Ibidem*. Este texto no corresponde al de la muestra de Pringles. Pudo haber sido escrito para la prensa en ocasión del Primer Premio Municipal de Pintura del salón “Manuel Belgrano” que Cambre obtuvo ese mismo año.

¹⁴ Entrevista de la autora a Juan José Cambre, julio 2005.

¹⁵ En un ensayo sobre la vida cotidiana durante la dictadura militar, escrito contemporáneamente a la reapertura democrática, Guillermo O’Donnell define de esta manera el ánimo autoritario de la sociedad argentina que accentuó sus rasgos más represivos e infantilizantes y las tendencias antidemocráticas latentes en la escuela, el trabajo, la familia y la calle. Guillermo O’Donnell, “Democracia en la Argentina. Micro y macro”, en Oscar Oszlak (comp.), “Proceso”, *crisis y transición democrática*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, pp. 13-30.

¹⁶ Aguirrezabala dejó constancia de esta exposición realizada por fuera del circuito consagrado del arte entre sus antecedentes. Cfr. “Enrique Aguirrezabala. Acuarelas 1983”, cat. exp., Buenos Aires, Arte Nuevo Galería de Arte, 1983.

¹⁷ Fogwill, “La instalación de Arturo Carrera”, en Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini, *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002, p. 59.

*/ no queremos asistir en la prensa al espectáculo
/ de sangre /
que va a darse en la República... no...
/...no hemos aprendido a cortejar
en sus extravíos / ni a los
partidos ni a los
gobiernos / y antes
de hacernos una violencia
a que no se someta
/ la independencia /
/ y la rectitud /
de nuestro carácter, preferimos
dejar de la mano la pluma
/ que hemos consagrado
exclusivamente /
a las legítimas conveniencias de la Patria.*

*DEJAREMOS DE ESCRIBIR EL DÍA
EN QUE NO PODEMOS SERVIRLA.¹⁸*

Apartándose de las complicidades literarias, ambos incitan a tajear una y otra vez el silencio circundante, no por la palabra –acechada por aquellos tiempos– sino por la instrumentación de predeterminados aplausos. El estallido del aplauso en la atmósfera de “sombra rojiza de los perversos de la aldea”. Estos sonidos indefinidos operan como puntos y aparte en el poemario, ese caprichoso inventario de homenajes, celebraciones y moliedas varias de la representación teatral. Desde la anécdota doméstica al aplauso budista con una sola mano, la reflexión sobre el aplauso como elemento disruptivo y exclamativo en el esplendor de lo dramático cuestionaba a la propia teatralidad. La parodia, presente en la mención de “humanoides aktores”, padece la imposibilidad de representar la tragedia de los desaparecidos. “El actor que no está es el desaparecido. Esa elipsis tan grande en la historia argentina”.¹⁹ Una historia poblada de “siniestros perfiles del catafalco de la horca, el picadero eléctrico, la sala de los aplausos ‘duros’ y las convulsiones involuntariamente falaces. (¡¡¡aplausos!!!)”.²⁰

En las diversas escenas de ese palacio irrumpen la pintura, o, más bien, está en el aire. Los poetas enumeran: “Un cuadro de Prior, otro de Rothko, otro de Fortuny, otro de Forte,

¹⁸ El poemario se publicó veinte años más tarde. Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini, *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002, p. 7.

¹⁹ Conversación de la autora con Arturo Carrera, abril 2005.

²⁰ Carrera y Lamborghini, *Palacio de los aplausos...*, ob. cit., p. 55.

que para la querella de Brest no existe. Por último, un homenaje silencioso y silente a la Bad Painting: *¡¡¡aplausos!!!!*.²¹ La información sobre la actualidad de la pintura circula por las venas de esos versos. Nicolás Rosa ha señalado algunas de estas menciones como provocaciones o tributos.²² Faltaría identificar la referencia a la *Bad Painting* como aquella tendencia que, a partir de la exposición homónima en *The New Museum of Contemporary Art* de Nueva York en 1978, definió desde una extrema diversidad a la pintura figurativa que, intencionalmente o por desinterés, se aparta de los cánones clásicos del buen gusto, las convenciones del arte elevado, la calidad, la nobleza de los materiales, la representación realista o ilusoria.²³ Modalidades que, como veremos, en otros sentidos y en coincidencia con la progresiva recuperación de la libertad serían practicadas por los artistas locales.

Ebrios de trementina

Cuando Carrera leía en el colegio el poema *Ebrio de trementina*,²⁴ de Pablo Neruda, reconocía como nadie la reminiscencia de ese estado de ebriedad causado por respirar en su propio hogar aquella sustancia, único elixir existente de su madre.

Los aromas de la trementina y del óleo invadieron más de una vez su casa. Prior llegó a pintar decenas de cuadros en una estancia prolongada en Pringles. Se trata de la serie en la que se alejaba de sus tempranas geometrías iconoclastas. Comenzó a abordar engañosamente las figuras de los niñitos y caritas de osos que elaboraría hasta mediados de la década –llegando a convertir a algunos en *gurkas* luego de la guerra de las Malvinas de 1982. Esas apariciones en el magma de color de sus pinturas incursionan en la fisonomía del mundillo infantil compartido por la poesía de Carrera.²⁵ En una entrevista con el poeta, Prior manifiesta: “Yo diría que son niños cretinizados por el color. Como hay niños cretinizados por la palabra en la escritura. Están o fueron aplastados por la Pintura [...] Son niños que no ‘hacen’ más que ‘ser’ meros soportes del color: niños cuadrados [como los de] Joseph Albers, ‘sus homenajes al cuadrado’ [...] Los que los miran encuentran parecidos curiosos con fotos de mi niñez [pero en realidad] son niños vacíos. Y digo vacíos porque cuando los pintaba

²¹ *Ibid.*, p. 35.

²² Cfr. Nicolás Rosa, “Arturo Carrera: el taller de las parcas”, en *Letra argentina. Crítica 1970-2002*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2003, p. 158.

²³ Cfr. Marcia Tucker, “Pintura ‘mala’”, en Anna María Guash (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Ediciones Akal, 2000, pp. 55 y 56. (Edición original: Marcia Tucker, “Bad” Painting, *The New York Museum of Contemporary Art*, New York, January-February 1978, pp. 3-24).

²⁴ Título del IX poema de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, 1924.

²⁵ Prior y Carrera realizaron un libro de poemas y dibujos de niños que permanece inédito.

tenía la certeza de que esas formas coloreadas me atormentaban. Incluso me impedían seguir pintando y me costó no poco hallar otra vía”.²⁶

Las dificultades en encontrar las propias formas y ensayar posibles soluciones al problema de los límites de la representación en el arte marcaron la producción plástica de entonces. Es necesario confrontar la tendencia de alejamiento de las modalidades del arte conceptual en favor de una pintura de características neoexpresionistas proyectada desde los centros internacionales con las particulares condiciones culturales que se vivían en estas latitudes. Comenzaban el resquebrajamiento del régimen dictatorial y un proceso de recomposición de la trama social. Tras el cumplimiento del objetivo de aniquilamiento de los grupos revolucionarios mediante el terrorismo de Estado, los conflictos internos entre las distintas facciones de las tres fuerzas armadas ocuparon la escena política. A la ineficiencia en el manejo de la economía se le sumaron varios actos de torpeza política con consecuencias nuevamente fatales para la sociedad: la guerra de Malvinas, represión y asesinatos en las manifestaciones públicas que comenzaban a reocupar las calles.²⁷ El paulatino debilitamiento de la dictadura dio lugar al regreso de algunos exiliados.

Carrera compartía con los pintores los sobresaltos en la vorágine de sus búsquedas. Al tiempo que solía ser anfitrión de estos creadores, seguía de cerca la producción plástica de sus amigos en la ciudad de Buenos Aires. Asistía a las inauguraciones de sus muestras en las galerías Lirolay, Artemúltiple y Arte Nuevo, entre otras, y frecuentaba sus talleres, en especial el departamento de la calle Cangallo. Se trataba de una propiedad que el arquitecto Osvaldo Giesso cedía a los artistas a cambio de un alquiler pagado con obras. En sucesivas estancias, trabajaron allí Aguirrezzabala, Carlos Gorriarena, Alberto Heredia, Víctor Grippo, Pablo Suárez, Gustavo Marrone, Oscar Smoje, Cambre y Juan Pablo Renzi, entre otros.

Para el poeta la dinámica de la vida se asimilaba a la pintura. El epígrafe elegido para su libro *Arturo y yo* cita: “*La vida es una pintura sumi-é que debemos ejecutar una vez y para siempre, sin vacilaciones, sin intelección, sin que sean permisibles ni posibles las correcciones* (Suzuki)”. Carrera cuenta que, para sorpresa de sus editores, llegó a su presentación en la Feria del Libro cargando una gran tela. Era un cuadro de Alfredo Prior que colocó por detrás de la mesa donde debía sentarse. Reprodujo su propio hábitat, un escenario, un fondo compuesto por

²⁶ Arturo Carrera, “Entrevista de Arturo Carrera al pintor Alfredo Prior”, en *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 25/05/1980, p. XII (el destacado es original). En la entrevista, Prior menciona la técnica de la pintura a tinta llamada *sumi-e*, cuya concepción será retomada por Carrera en el epígrafe de su libro *Arturo y yo*. Fragmentos de esta nota fueron reeditados para el biografema del pintor en Arturo Carrera y Teresa Arijón, *Teoría del cielo*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1992, p. 117.

²⁷ Sobre el análisis de la dimensión histórica del período, véase Túlio Halperin Donghi, *La larga agonía de la Argentina peronista*, Buenos Aires, Ariel, 1998, pp. 108 y ss.; Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 314-375; Marcelo Cavarozzi, “El agotamiento de la matriz estado-céntrica y la emergencia de la sociedad de mercado: 1983-1996”, en *Autoritarismo y democracia*, Buenos Aires, Eudeba, 2002, pp. 65-94; Marcos Novaro y Vicente Palermo, *La historia reciente. Argentina en democracia*, Buenos Aires, Edhsa, 2004.

un medio pictórico donde discurría cómodamente.²⁸ El *estímulo de la pintura, lo obsceno de la pintura*, la “*hartura*” de la pintura está ahí, modelando los versos. Son más que pistas, y en todo caso, sí deberíamos dejarnos guiar (desviar) por ellas, a pesar de la concepción de Edgardo Dorby y sus aciertos respecto de otras filiaciones de la poesía de Carrera.²⁹ Dedica el libro a Juan José [Cambre] y Bettina [su primera mujer], coloca entre las letras, caballetes, retratos, gamas de colores. Incita a Marcia (Schvartz) a discutir sobre el acto de pintar: “*¿Recuerdas que dijiste que la prioridad del artista / estaba en hacerse reventar por los chongos / de Floresta y después ‘narrarlo’ mientras / se posa, ante un pintor, como una mariposa americana?*”³⁰ La pintora había vuelto de su exilio en España. De Barcelona a Buenos Aires, los protagonistas de las urbes se configuraban en sus telas con todos sus atributos de la cultura popular. Comenzaba su intensa producción de retratos de personajes que transitaban por las veredas y en la metamorfosis de la noche. Schvartz discurría por el espacio del teatro *underground*, junto a su hermana, conocida como Claudia con K, Carrera y la performer Krysha Bogdan.³¹

Diálogos entre *vagas nominaciones*

La posibilidad de vivir la noche y la apertura de nuevos espacios de producción y exhibición favorecieron las asociaciones espontáneas entre artistas y sus variados lenguajes. Paralelo al circuito del arte que procuraba inscribir las prácticas locales en las coordenadas de las poéticas internacionales –al importar los discursos críticos de la Transvanguardia italiana, la Pintura Salvaje alemana o la *New Image* y la *Bad Painting* norteamericanas–³² corría un cúmulo de producciones que, si bien no desconocían estas trayectorias, fueron el resultado de procesos de experimentación colectivos y del cruce de intereses afines entre los artistas. En este sentido, aun cuando cada uno conservara su producción individual, existió una proliferación de prácticas en las que primó *lo dialógico*.³³ Cambre recuerda y subraya las dife-

²⁸ Conversación de la autora con Arturo Carrera, junio 2005.

²⁹ “Cuando Arturo Carrera declara, en las entrevistas, que la mayoría de sus amigos son pintores, y que él aprende mucho de ellos acerca de procedimientos y materiales, el lector, siempre ávido de pistas, podría equivocarse acerca de la verdadera filiación de su poesía. En la clásica división entre poetas del oído y poetas de la vista, entre auditivos y visuales, musicales, pictóricos, toda la poesía de Carrera es un entramado de voces: un ‘collage’, sí, pero de voces”. Edgardo Dobry, “Estrategias de desvío”, en la reedición de Arturo Carrera, *Arturo y yo*, Córdoba, Alción Editora, 2002, pp. 107-111.

³⁰ Arturo Carrera, “La tardecita”, en *Arturo y yo*, ob. cit., p. 26.

³¹ Entrevista de la autora a Marcia Schvartz, julio 2005.

³² Para una revisión de la incorporación de estas poéticas en los discursos críticos y la historiografía del arte postdictatorial, véase Viviana Usobiaga, “Apuntes para la reconstrucción de un debate sobre el arte argentino de la década de 1980”, en *Avances*, revista del Área Artes, nº 5, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2000-2001, pp. 157-165; “El poder memorizar. Imágenes artísticas argentinas en la postdictadura”, en AA.VV, *Poderes de la imagen...*, ob. cit.

³³ Cfr. Juan José Cambre, “Unión Carbide Argentina: el artista y su memoria”, *Artinf*, nº 40/41, año 7, mayo-junio, 1983, p. 7.

rencias entre sus métodos de trabajo. Uno solitario, otro para las telas que pintaba en vivo sobre escenarios durante unas *performances* que realizó junto a Vivi Tellas,³⁴ y otro acordado con sus colegas, entre ellos Guillermo Kuitca, para crear en forma conjunta:

Cada uno tenía el derecho de pintar y hasta tapar todo lo que había pintado el otro. Había una valoración del hallazgo [...] Era como la conversación y el texto escrito. La conversación tiene un nivel que se puede volcar en el texto escrito pero siempre en éste sucede otra situación, simplemente por el hecho de escribirlo. A veces hay gracia en la conversación que al pasarlal al texto escrito se pierde. En los ochenta esta cuestión era pura conversación. La obra individual era el texto escrito que, por supuesto, estaba filtrado por esas conversaciones.³⁵

Asimismo Arturo Carrera concibe el poema como un “objeto dialógico” al referirse a la escritura conjunta con Lamborghini o Emeterio Cerro. El proceso estaba “ligado al diálogo, a lo que uno encuentra en el otro”.³⁶ En este punto cabe referir la enorme influencia en el arte argentino de los años ochenta³⁷ del pensamiento de Gilles Deleuze y sus escritos a dúo con Félix Guattari, en particular de “Rizoma”.³⁸ El modelo rizomático ejemplificado en la mutua desterritorialización y reterritorialización de la avispa y la orquídea sirve para comprender estos apareamientos artísticos. “No hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido a significante alguno”.³⁹ Comunicaciones transversales, evolución paralela, relaciones heterogéneas definen estas prácticas en un devenir “antigenealógico”.

Por su parte, Alfredo Prior sostiene que en las obras realizadas en colaboración con Kuitca, Osvaldo Monzo y Armando Rearte en 1983, “más allá de la imagen de cada uno, se

³⁴ En 1984 se presentó “La locura de amor. Lucía Muerta”, una pieza performática dirigida por Alberto Ure en el auditorio Capilla del Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires (actual Centro Cultural Recoleta). Mientras Vivi Tellas enunciaba sus parlamentos, Cambre pintaba sobre una gran tela blanca las sombras proyectadas de su cuerpo con pintura negra según sus movimientos, hasta culminar cubriendo todo el lienzo en el momento de la muerte de su personaje.

³⁵ Entrevista de la autora a Juan José Cambre, junio 2005.

³⁶ Conversación de la autora con Arturo Carrera, abril 2005.

³⁷ Influencia ya mencionada por Carlos Basualdo en “Arte contemporáneo en Argentina. Entre la mimesis y el cadáver”, AA.VV., *Arte de Argentina 1920-1994*, cat. exp., Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 1995, pp. 118-119. (La edición original acompañó a la exposición *Art from Argentina 1920-1994*, curada por David Elliott, Museum of Modern Art Oxford, 1994.)

³⁸ “Rizoma”, primer capítulo de *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, fue ampliamente difundido a partir de su edición en español de 1977. La traducción del libro completo se publicó en 1988. La versión original de *El Antiedipo* es de 1972, al año siguiente aparece la versión en español de Barral Editores y recién en 1985 es editado por Paidós.

³⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 16.

creaba como un tercer pintor inexistente, que no es simplemente la combinatoria de esos juegos, sino que aparece algo extraño”.⁴⁰

En aquellas transacciones de poéticas en las que, como planteo, también se acoplaban palabras e imágenes, se pusieron en juego ciertas licencias respecto de los discursos teóricos. Es decir, los artistas desconfiaban de las jerarquías, sujeciones y clasificaciones conceptuales a las que se sometían sus producciones. Sin duda el enfrentamiento entre las prácticas y las teorizaciones no era nuevo; no obstante, la burla a esas “vagas nominaciones” se convirtió en un elemento constitutivo de los propios acontecimientos artísticos. Apelando a cierta actitud de “irreverencia teórica”, Arturo Carrera y Rafael Bueno realizaron una obra-póster que presentaron en La Zona, uno de los nuevos espacios fundados por artistas en 1981. Se llamó *Últimos poemas malos de Arturito con dibujos de Rafael Bueno*. El pintor desliza al personaje de algunas de sus pinturas (una especie de obelisco antropomorfizado, apropiado de la publicidad del jabón *Federal*) por entre fragmentos de poemas de Carrera. El juego con los cuestionamientos propuestos por la “Mala Pintura” o la “Mala Poesía” exponía la inestabilidad de los fenómenos teóricos que intentaban sustentar las poéticas por entonces. En su análisis de la cultura contemporánea, Severo Sarduy, crítico y poeta cubano residente en París –maestro y colega de Arturo Carrera–, argumentó sobre la existencia de una cosmología *neobarroca* que carecía de una epistemología propia, “de una lectura atenta al substrato, de un trabajo de signos”. Argumentó que cuando se trataba de fundamentar la aparición de formas desintegradas, “de dar una explicación coherente de lo que suscita, el discurso se empobrece bruscamente: todo se vuelve constatación, fácil apreciación de estilos”. En este sentido, ha señalado la existencia de una “nueva inestabilidad”.⁴¹

Así como el poeta Néstor Perlongher, en un acto paródico correctivo, prefirió acuñar el término *neobarroso* –enlodando la referencia a lo “neobarroco”, en este caso, como calificación de cierta poesía rioplatense,⁴² en la que se lo agrupaba junto a Carrera y Lamborghini–, otros artistas tensaron las traducciones de un vocabulario digerido para los centros del arte internacional que se pretendía adaptar al medio local. Es conocida la anécdota respecto de la muestra *La Anavanguardia*, organizada por Carlos Espartaco en el Estudio Giesso en 1982. El crítico argentino se inspiró en la noción de la *Transvanguardia italiana* que Achille Bonito Oliva, su promotor, había elaborado en un artículo publicado en la revista *Flash Art* en 1979.⁴³ El crítico italiano introdujo sus ideas personalmente en la Argentina durante sus varios viajes desde 1981, cuando llegó a Buenos Aires para participar en las IV Jornadas

⁴⁰ “Entrevista a Alfredo Prior por Leo Chiachio y Gabriela Francone”, *Espacio Giesso*, nº 2, año 1, Buenos Aires, abril 1999, p. 4.

⁴¹ Severo Sarduy, “Nueva estabilidad” (1987), en *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 8-49.

⁴² Véase Roberto Echavarren (ed.), *Néstor Perlongher. Poemas completos (1980-1992)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 9.

⁴³ Achille Bonito Oliva, “The Italian Trans-avant-garde”, *Flash Art*, nº 92-93, octubre-noviembre 1979, pp. 17-20.

Internacionales de la Crítica. Al año siguiente, Espartaco tradujo su libro⁴⁴ al castellano y aplicó el mismo modelo de análisis que el autor había desarrollado en torno a la obra de los artistas italianos. Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria y Nimmo Paladino eran equiparados en la exposición a los argentinos Rafael Bueno, Kuitca, Prior, Rearte y Enrique Ubertone. Aun cuando en el prólogo de la muestra retomó los preceptos de la transvanguardia, la estrategia de diferenciación de Espartaco fue la alteración del prefijo “trans” por el de “ana” y la aclaración de que éste no indicaba que la producción de los artistas se colocara por fuera del concepto de vanguardia, sino “porque pone en duda el optimismo historicista de esta última, *in situ* [sic] en la idea de progreso y evolución del lenguaje. Es decir, que los artistas de la anavanguardia no se oponen frontalmente a nada sino que ubican el acento en las travesías de la imagen, en la diseminación de los conceptos pictóricos y en una fuerte adhesión a la manualidad y las particularidades”.⁴⁵ La reenunciación de lo que en sus términos originales Bonito Oliva llamaba “crisis de la mentalidad darwinista y evolucionista de la vanguardia”, reencuentro del placer de tener las manos en la pintura y “la posibilidad de recuperar la posesión de una subjetividad”, quedó subsumida en un inocuo corrimiento de prefijos. En un gesto de insolencia, los artistas que participaron en la muestra redoblaron la farsa terminológica llamándola “*La Juanavanguardia*” y reemplazaron el prefijo “ana” por “juana” en una de las menciones del catálogo antes de que entrara en imprenta. “‘*La Juanavanguardia*’ –señala Prior– nos parecía [algo más] latinoamericano, una especie de guerrillera mejicana, zapatista”.⁴⁶ Kuitca agrega, “Fue nuestra forma de resistencia”⁴⁷ ante las clasificaciones prematuras.

Quedaba expuesta así la precariedad de las definiciones. Se trataba más de la adopción oportuna del carácter “nómada” –pregonado por Bonito Oliva como la posibilidad de transitar libremente dentro de todos los territorios⁴⁸ que de un trabajo reflexivo sobre un lenguaje “más allá de” o “a través de” las vanguardias.⁴⁹ La pregunta por las diferentes concepciones de vanguardia existentes entonces en los horizontes de Italia o la Argentina, que Romero Brest deslizó en el prólogo de la traducción del libro de Bonito Oliva, parece haber sido pasada por alto. Si la Transvanguardia italiana en principio se revelaba como alternativa al modelo del *arte povera*, la “transvanguardia argentina”, moldeada por Jorge Glusberg en la *Nueva Imagen*, se presentó en diálogo tanto con el grupo de la Nueva Figuración de los ’60 (Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira y Rómulo Macció),

⁴⁴ Achille Bonito Oliva, *La trans-vanguardia*, Buenos Aires, Rosenberg-Rita Editores, 1982. La edición incluye un prólogo de Jorge Romero Brest que apunta críticamente hacia sus preceptos. (Ed. original: *La transvanguardia italiana*, Giancarlo Polito, Editore, 1980).

⁴⁵ Carlos Espartaco, *La anavanguardia*, cat. exp., Buenos Aires, Espacio Giesso, 1982.

⁴⁶ “Entrevista a Alfredo Prior por Leo Chiachio y Gabriela Francone”... art. cit., p. 4.

⁴⁷ Entrevista de la autora a Guillermo Kuitca, febrero 2005.

⁴⁸ Achille Bonito Oliva, ob. cit., 1982, p. 29.

⁴⁹ Cfr. Jorge Romero Brest, “Prólogo”, *ibid.*, pp. 9 y 10.

como siguiendo puntos de referencia que iban “de Bacon al Grupo CoBra, de los muralistas mexicanos al maestro argentino Antonio Berni”.⁵⁰ En tan amplio sentido, varias exposiciones agruparon a artistas disímiles en un cóctel llamado *Nueva Imagen*, que fue servido una y otra vez desde la primera muestra en la galería Buen Ayre en 1982 hasta 1988, pasando por la XVIII Bienal de San Pablo de 1985. El discurso curatorial⁵¹ sobre el que se montaban estas exhibiciones fue repetido casi textualmente hasta su propio agotamiento, aun cuando las obras que aglutinaban variaran. *Neoexpresionismo, transvanguardia, neomanierismo*: nociones frágiles en la turbulencia de los discursos y debates postmodernos. “Neo”, “trans”, “post” antecedían las nomenclaturas en tránsito para la consagración de un mosaico estilístico.

Creación por amalgama

Más genuinos parecen ser los resultados de las convocatorias directas entre artistas. Un caso paradigmático en este sentido fue la compañía de títeres *El escándalo de la serpentina*, formada por Arturo Carrera y Emeterio Cerro en 1983. En sus proyectos estuvieron involucrados poetas, músicos y artistas visuales. Estos últimos, utilizaron diferentes recursos plásticos y produjeron objetos multiformes tales como títeres, pinturas para los telones y los fondales de los teatrillos, obras gráficas para los afiches de las presentaciones, tarjetas publicitarias e ilustraciones para la edición de pequeños libros. Los proyectos se exhibieron en muy diferentes espacios del circuito artístico: cafés, galerías de arte, centros culturales y museos.

La compañía había tomado su nombre de una metáfora de un poema de Héctor Piccoli. Nació como una “iniciativa poética” cuando en mayo de 1983 se presentó con títeres el libro de este mismo poeta, *Si no a enhestar el oro oído*, en la galería Krass de Rosario. *Piccolo teatro dei Piccoli* se llamó la primera actuación, y a partir de allí se inició una producción que fusionó y se nutrió de todos los lenguajes artísticos. Carrera y Cerro editaron libros en miniatura donde exponen sus supuestos teóricos “hiperdadaístas” que intentaban reflexionar acerca de la tarea guíñolesca.⁵² Estos textos fueron reunidos posteriormente en una publicación titulada *Retrato de un albañil adolescente & Telones zurcidos para títeres con himen*.⁵³ La primera parte del libro compila los escritos en ocasión de cuatro de las obras de la compañía: *El membrillo es la ilusión, Sopitas, Almorranas y Las Berninas*. Las portadas de las primeras tres estuvieron ilustradas por Enrique Aguirrezabala y la última por Eduardo Stupía con

⁵⁰ Jorge Glusberg, “La Nueva Imagen en Latinoamérica”, en Achille Bonito Oliva (comp.), *Trans-avantgarde internacional*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1982, pp. 291-301.

⁵¹ Cfr. Jorge Glusberg, “La Nueva Imagen”, en *Arte en la Argentina. Del Pop-Art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.

⁵² Proyecto *Las Berninas* firmado por Carrera y Cerro, presentado al Museo Nacional de Bellas en 1984. Versión mecanografiada, sin paginar. Archivo de Arturo Carrera.

⁵³ Arturo Carrera y Emeterio Cerro, *Retrato de un albañil adolescente & Telones zurcidos para títeres con himen*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1988.

una manifestación carnavalesca. “La tarea no es pedagógica –explican los poetas– sino puramente escritural, en el sentido que [abordamos] el texto con absoluta libertad de criterios y líneas de lectura. No se trataría de los tradicionales trabajos en equipo, donde se conjugan los esfuerzos creativos para lograr un objetivo en común, sino de una *creación por amalgama* en la que la obra inicial genera un efecto en la imaginación de otros artistas, que comienzan a sumar sus propuestas, sus líneas de sentido pasajero, sus ‘pinceladas’ de trabajo creativo”.⁵⁴

En enero de 1984 presentaron *Sopitas* en la plazoleta del Centro Cultural San Martín. El afiche, realizado por Cambre, muestra al títere y al titiritero casi como dobles sobre un título con letras de *sopa de letras*. En marzo del mismo año, presentaron *Almorranas* en la galería Arte Nuevo. Actuaba un títere llamado Martita Pirujín. Un fragmento del librito editado bajo el mismo nombre de la obra versaba:

*Minujín es lector del títere que, deteniendo las Venus y las figuras detenidas, caza en la escultura de la madre una serie de títeras larvando: mirada y laminada en equilibrísima ilusión; Pirujín les socava una teta que de poliéster reforzado alimenta un tucán dos picos: la estética es la preñura de la forma en el poliéster áureo del guiñol. La paginicha cae en el espacio que nos llama y confunde, títere es astucia del espacio y alteridad en sus ecos. Lector convexo ama a sus negros y les mete la mano en el guante y les mueve cosas: hace el frufrú apocalíptico del estallar de gohozo. Virujín lo sabe, trabaja, es de la antojalogía del pornovenir: niño-teta, madre-títere, lector estoico del vacío...*⁵⁵

Entre tantas formas de escritura triturada se cuelan las imágenes de las obras de Marta Minujín, de sus Venus de Milo fragmentadas, gajos del desnudo en caída, disección del movimiento en sus estáticas esculturas. En esta ocasión el afiche fue pintado por Guillermo Kuitca. Un títere –o “tíxtere corrupto”, según se anuncia– con la cara que intentaba retratar a Greta Garbo apoya su gran cabeza sobre una almohada, calmando y confundiendo el dolor latente de las almorranas.

Durante junio y julio, se realizó la exposición de *Antonio Berni. Obra pictórica (1922-1981)* en el Museo Nacional de Bellas Artes. Fue la primera gran muestra retrospectiva del pintor tras su muerte, en 1981. Raúl Alfonsín, primer presidente electo luego de la dictadura, asistió a la inauguración. El evento contó con varias actividades de extensión que tuvieron repercusión en el público.⁵⁶ Los directores de la compañía presentaron el proyecto *Las Berninas* a Martha Nanni, curadora de la exposición. Se trataba de un espectáculo donde se amalgamaban la pintura y la literatura en el drama. Su objetivo particular era utilizar los cuadros de la exposición como matriz de base para desarrollar un “acontecimiento estético

⁵⁴ Carrera y Cerro, Proyecto *Las Berninas...*, doc. cit.

⁵⁵ Arturo Carrera y Emeterio Cerro, “Almorranas”, en *Retrato de un albañil adolescente...*, ob. cit., p. 37.

⁵⁶ Se organizó el ciclo “Antonio Berni y yo”, en el que Remo Bianchedi, Carlos Gorriarena, Pablo Suárez y Ernesto Deira participaron analizando obras del maestro.

(puro) a través de los títeres, que mimaría ciertos aspectos del ‘raconto pictórico’’. Los muñecos reencarnarían los personajes de la fábula berniana dramatizando algunas escenas atrapadas en las telas y poniendo en funcionamiento la articulación pictórica que involucraba el color, los soportes, las texturas y las sombras. Previeron que el espacio dramático no se circunscribiría “al lugar del treatrino, sino que a modo de parodia, los títeres aparecerían en la sala en una maniobra de ‘refracción de lo creativo’”.⁵⁷ En tal sentido, para lograr involucrar al público, construyeron títeres que actuaban en pequeños teatrillos móviles como los *teatrillos de persona chinos*.⁵⁸

El teatrillo de guiñol fue diseñado por Jorge Acha con agregados de Fabián Marcaccio. Fermín Carrera, hijo del poeta, pintó algunos de los fondales. Los títeres, entre los que se reproducían los personajes de Berni, fueron fabricados por los artistas mencionados junto a Rodolfo Azaro, Prior, Kuitca, Cambre y Aguirrezabala. Marcaccio realizó unos perros y Marcia Schwartz, los títeres de Juanito Laguna y Ramona Montiel. La pintora había comenzado a fabricar títeres durante su exilio en Barcelona donde los vendía como “obras” en una feria de pinturas de la ciudad.⁵⁹ Los rasgos de su pintura pueden identificarse en estos objetos de papel maché y tela: personajes desorbitados, de formas exacerbadas y colores estridentes.

Tocó a Aguirrezabala la realización del afiche de la obra. Los mufiecos fueron anunciados como “tícteres picturalis”. Las funciones de este “juguete lírico musical” se llevaron a cabo todos los domingos mientras duró la exposición.⁶⁰ Participaron también Juan Lecuona, Daniela Ruscitti, Alejandro Carrafancq y los músicos Diana y Claudio Baroni.

Las actividades de *El escándalo de la serpentina* se diferenciaban explícitamente de la retórica tradicional del teatro de títeres para niños. Sus directores proclamaron:

“No hay público, el público se hace...”, dice Gombrowicz. “Adultos son leves muecas de una sonrisa infantil...”, dice Strindberg. Sean éstos nuestros emblemas. Títeres para un “sin público”, “sin edades”: la infinita cronología de las memorias, en el vasto mundo del instante. Así, siguiendo esta tradición, nuestro relato [...] dobla siniestramente los seres de la realidad, los disfraza, los abueca en sus bizarras voces, los tacha, los desdice, inaugura un nuevo balbuceo y queda expuesto un leve e infatuado fetiche al placiente encanto de la vista, “queda a la vista”, en el desfiladero del doble.”⁶¹

Imponiendo usos agramaticales del lenguaje, extremando la libertad en la expresión, los poetas lanzan decenas de definiciones del arte y de “helarte”, en un sin fin de sinrazones que acorralan la estética en el abismo del absurdo. *“El arte es elasticidad y desdén [...] El arte es el ojo molestado”*

⁵⁷ Carrera y Cerro, Proyecto *Las Berninas...*, doc. cit.

⁵⁸ Se trata de un tipo de pequeño teatro realizado con un armazón que se sujetó al cuerpo y es autoportado por el titiritero.

⁵⁹ Entrevista de la autora a Marcia Schwartz, julio 2005.

⁶⁰ Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes, junio y julio de 1984. Archivo Biblioteca MNBA.

⁶¹ Carrera y Cerro, Proyecto *Las Berninas...*, doc. cit.

por la esgrima de la mirada aventajada [...] Señora del púsbico mito / No hay formas / No hay estilos / No hay nocivos / No hay interbalaciones / No hay cúsipide / No hay estéticas".⁶² Se licuan impunemente las imágenes del arte contemporáneo, de la literatura, de la historia del arte, de la televisión, del Balcarce de Cerro, del Pringles de Carrera, de la historia argentina y los conocimientos sobre psicoanálisis⁶³ y filosofía posestructuralista diluidos en disparates varios.

La publicación en la que decantaron estos acontecimientos plástico-literarios termina con una serie de *Afuerismos*: "Esto es el rizoma (con zetas), no esa cebolla podrida de verdeo".⁶⁴ Y entre el enroque poético se filtran las ilustraciones: dibujos de figuración desvariada de Elba Bairon (*La empanadera* y *La gallinera*); viñetas endiabladas de Aguirrezabala, y otras de Marcaccio y Luis Pereyra; un marco de línea de huesos de Prior para el dibujo de su hijo Nicolás y una señora en chancletas sentada sobre la nada de Marcia Schwartz, cuyo perfil de finísimas líneas recuerda a las vecinas de sus pinturas de la época. Como cierre, toda la apropiación vernácula de la mitología en la *Entrada de Diana en Pringles*, de Duilio Pierri. Un boceto de apoteosis falseado en el que una mujer mira extrañada al reno que arrastra a la diosa auriga por los adoquines bonaerenses. El libro registra la euforia desinhibida de esos encuentros. Sugiere una lectura con gusto a resaca para el desparpajo del arte luego de la tragedia. Una confluencia vital para la defensa de la totalidad polifónica que vulneraba las viejas retóricas. Mediante la puesta en práctica de la *creación amalgamada* buscaban "una obra patchwork, que permita el reconocimiento de las diferentes singularidades estéticas que se han hilvanado para obtener 'paradoja artística'"⁶⁵.

Desde el campo literario la aparición del libro no fue del todo bien recibida por la crítica, a pesar de las advertencias de Severo Sarduy, quien, en su prólogo titulado "Un Mozart trecentesino", había anticipado que "no hay aparato crítico que pueda cernir" lo que define en términos positivos –tal como he mencionado– como un "delicioso engendro".⁶⁶ En marzo de 1989 C.E. Feiling publicó en la revista de literatura *Babel* un artículo lapidario respecto de lo que interpretó como un "chiste" sin gracia de parte de Carrera y Cerro:

Si todavía hay algún lector interesado en los chistes dadaístas, o en averiguar con quiénes se encuentran C & C para tomar un café en el centro (los autores nos proveen una lista completa de sus amistades "literarias"), se encontrará con dos textos que comparten el anacrónico carácter de manifiesto. Si el mencionado lector tiene el coraje y el tiempo suficiente, además del gusto estragado, como para terminar realmente el libro, podrá enterarse de toda una serie de novedades artísticas: el valor del teatro de títeres, qué es el arte cúnico, cuán prisioneros estamos de la estética, de qué se compone la literartura, etc.⁶⁷

⁶² Arturo Carrera y Emeterio Cerro, *Retrato de...*, ob. cit., pp. 22, 41 y 52.

⁶³ Carrera estudió psicoanálisis con Oscar Massotta; Cerro, con Jacques Lacan, en Francia.

⁶⁴ Ob. cit., p. 92.

⁶⁵ Carrera y Cerro, Proyecto *Las Berninas...*, doc. cit.

⁶⁶ Sarduy, Severo, "Un Mozart trecentesino", en Carrera y Cerro, ob. cit., p. 7.

⁶⁷ C. E. Feiling, "A quién le hace gracia", *Babel*, nº 8, Buenos Aires, marzo de 1989, p. 36.

Pasado más de un año se publicó un nuevo libro de Cerro, *Los teros del Danubio*. César Aira aprovechó esta oportunidad para contestar aquella sentencia en “Una defensa de Emeterio Cerro”, donde arremetió contra el esnobismo de quienes se apresuraban a descartar su literatura, sosteniendo que “Emeterio es el gran obús en el corazón de la élite, la que siempre está pensando: eso es escandaloso para los demás, es incomprendible para los demás”.⁶⁸ Feiling, por su parte, no tardó en responder con una serie de argumentaciones que opuso a los “defensores del sinsentido”.

Ese *sinsentido* como forma de expresión atravesada por la parodia y el desenfado fue adoptado para el fluir de la línea y de la palabra en el arte de los primeros tiempos de la post-dictadura. Es precisamente ese momento de ensayo con la libertad en recuperación el que carga a estas producciones de un nuevo *sentido*. Luego, el desenfreno formal comenzó a desacelerarse hasta ser poco aceptado, criticado y tomado como cercano a lo decadente en los años subsiguientes.

Si bien la compañía de Carrera y Cerro como tal no actuó más allá de 1985, los contactos y amistades establecidos entre escritores y artistas visuales continuaron. Y una vez más se materializaron, como en la realización de escenografías, objetos y vestuarios de las obras teatrales de Emeterio Cerro por Elba Bairon, Fernando Fazzolari, José Garófalo, Martín Reyna, Luis Pereyra, entre otros. “Antes o después de la obra, lo plástico y lo teatral se enlazan, se complementan, se explican”, escribió Mario Ceretti, crítico teatral del diario *La Razón*, quien reparó en la “integración polifónica” de las creaciones de los artistas visuales puestas en escena.⁶⁹ En marzo de 1985, en ocasión de la presentación de *El Cuiscuis*, de Cerro, en el teatro Espacios, una invitación ilustrada por Pereyra anunciaba en paralelo la inauguración de la muestra de “trabajos y obras realizadas a partir de aproximaciones al Misterio Dramático de *El Cuiscuis*, por los ilustrísimos artistas plásticos argentinos Diana Aisenberg, Azaro, Bairon, Fazzolari, Garófalo, Jorge Gumier Maier, Lavallen, Carlos Masoch, Beby Pereyra Gez, Reyna, Pereyra, Viviana Zargón y Prior, y el estreno de la mencionada “tragicomedia en un acto y diez cuadros”.⁷⁰

Guillermo Kuitca - Arturo y yo

La vorágine en la producción artística durante la salida de la dictadura dio lugar también a lazos más íntimos. El hallazgo casual de un ejemplar del libro *Arturo y yo* por el propio Carrera en su primera visita al departamento de Guillermo Kuitca es un recuerdo que lacra ese doble

⁶⁸ César Aira, “El test. Una defensa de Emeterio Cerro”, *Babel*, nº 8, Buenos Aires, agosto de 1990, p. 41.

⁶⁹ Mario Ceretti, “Cuando la plástica es hermana gemela del teatro. Magdalena siciliana, hispana y terruñera”, *La Razón*, 3/7/1985, y “La alucinante historia de El Cuiscuis. Una propuesta teatral innovadora y audaz que no deja indiferente a nadie”, *La Razón*, 31/3/1985, p. 40.

⁷⁰ Programa de *El Cuiscuis*, marzo de 1985.

y mutuo encuentro. El interés de este último por la poesía y su amistad con Cambre, compartida por Carrera, devino en innumerables confluencias que perduran hasta hoy.

Para la exposición individual de Kuitca en la Galería del Retiro en 1984, el catálogo fue prologado por algunos versos de Carrera, citados como fragmentos de *Children's Corner*, 1984.⁷¹ Kuitca recuerda que cuando le pidió el texto, el poeta le pasó generosamente una selección de estrofas sin un orden predeterminado para que él las hilvanara como prefiriera.⁷² Lo que se lee en el catálogo es uno de los resultados posibles de varios otros compuestos y discutidos entre ambos. Así fue armado, como el efecto de encastre de piezas de un rompecabezas que, teniendo la misma forma, se combinan en infinitas posiciones y cumplen imágenes de destinos ilimitados. No obstante, las referencias en este catálogo son pistas engañosas. Carrera terminó el libro *Children's Corner* en Siena, Italia, en 1986 –cuando obtuvo una beca de viaje para estudiar la poesía del Novecento– y no fue publicado hasta 1989. Entre los versos citados se encuentran en realidad algunos pertenecientes a *Animaciones suspendidas*⁷³ de 1986, cuya tapa ilustró Kuitca. Por otro lado, *Children's Corner* es el título de un grupo de pinturas de Kuitca que no se incluyó en aquella exposición; en realidad datan de 1990. Sea como sea, en el *rincón de los niños* los dos artistas se toparon, vía Debussy. Existen ciertas palabras, ciertas imágenes que parecen duplicarse para aparecer, aun en momentos diferidos, en las poéticas de ambos.

Uno de los elementos de la obra de Carrera que más fascina a Kuitca son las preguntas que ubica entre sus versos. Esas preguntas simples, “¿vendrá?”, “¿más?”, “¿estaré?”, “¿soñaste anoche?”, “¿te acordás?”, que aparecen entre los versos o como cudas de los poemas. En 1980 el pintor escribió una larga lista de dudas bajo el título de *Preguntas acerca de la diferencia entre:*. La disparidad de las comparaciones enunciadas sólo deja lugar a respuestas del tipo: “todas” o “ninguna”. En una de las líneas desdobra su imagen e inquierte las diferencias entre “Guillermo Kuitca y yo” y parece resonar un eco en el título del libro de Carrera *Arturo y yo*, de 1983. Las consonancias entre ambos artistas se perciben también en la interpretación del mundo de la infancia en sus trabajos. El pintor comenta que, de algún modo, “Arturo, que es también Arturito, esa especie de personaje niño que había inventado, era también el personaje niño que estaba en mi obra. Todo el tiempo existe la voz de ese personaje que a veces está tirado en los rincones de un cuarto. Ese ser chiquitito, desprotegido, con la cabeza llena de preguntas era un poco un personaje que habitaba en los poemas de Arturo”⁷⁴. Desde su propia poética, Carrera ha leído las atmósferas de los cuadros de Kuitca como teatros de la infancia⁷⁵ que tienen equivalencias con “el mundo de Kafka, de Lewis Carroll, de

⁷¹ Arturo Carrera, *Guillermo Kuitca*, cat. exp., Buenos Aires, Galería del Retiro-Julia Lublin, 1985.

⁷² Entrevista de la autora a Guillermo Kuitca, febrero 2005.

⁷³ Cfr. Arturo Carrera, *Animaciones suspendidas*, Buenos Aires, Losada, 1986, p. 50. El libro obtuvo el Premio Mauricio Kohen - Fundación Argentina en el Concurso Nacional de Poesía, 1985.

⁷⁴ Entrevista de la autora a Guillermo Kuitca, febrero 2005.

⁷⁵ En tal sentido no sería casual que elija elaborar su biografema a partir de un relato sobre la infancia del pintor. Cfr. Arturo Carrera y Teresa Arijón, ob. cit., pp. 119-222.

Michel Tournier, de Vladimir Holan,⁷⁶ donde los niños aparecen o desaparecen, se mantienen en animación suspendida, *in absentia*, como en los mapas mismos, en las camitas vacías mismas, camas-mapas: especies de receptáculos para huérfanos, orfanatos lineales para pasantes y para durmientes".⁷⁷

En los dibujos preparatorios realizados por Kuitca para la tapa de *Animaciones suspendidas*, durante enero de 1986,⁷⁸ aparecen varios de los motivos que responden a cierta "iconografía" de sus cuadros coetáneos, tales como las camas y el personaje montado a la columna jónica. También figura, con mayor grado de acabado, la pareja abrazada que se encuentra precisamente en su cuadro *Tres noches*, de 1986, y el niño (niño Kuitca) de pantalones cortos de su serie *Si yo fuera el invierno mismo* (1985-1986). Por otro lado, propone una serie de cabezas durmientes o personajes sin piernas, muy similares al títere que realizó en el afiche para *Almorranas* de 1984. La imagen que finalmente ilustra la tapa del libro es una niña sentada en los hombros de su padre. Tal vez el motivo más atípico, dado que estas figuras no vuelven a verse en las obras de Kuitca. Al mismo tiempo no corresponde necesariamente a una imagen concreta de los poemas de Carrera y allí reside la eficacia de una ilustración que guarda una exacta distancia y una amable proximidad con el texto. Kuitca atina al ubicar el punto de vista de la niñez en la perspectiva de observación del universo como *animación suspendida*, desde los hombros del adulto.⁷⁹ Sus obras se afinan en las mismas notas:

desnudos

*¿duermen? El hipnódromo colmado,
la marca tenue en la piel, de las costillas.*

[...]

*¿En nombre de cuál dolor
se extiende como un óleo
la paciencia en las formas?*

*respira, pero sólo para hundirse
en otra gravedad, en otra aventura;*

⁷⁶ Carrera señala que fue Kuitca quien lo introdujo a la poesía de Vladimir Holan a través de *Una noche con Hamlet*.

⁷⁷ Cfr. Arturo Carrera, "Huellas de los niños-kuitca: la representación de la infancia en la pintura de Guillermo Kuitca", en Encuentro Cara a Cara en la exposición *Guillermo Kuitca. Obras 1982-2002*, 19 de junio de 2003, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires - Colección Costantini (versión digitalizada, inédita. Derechos reservados), p. 35.

⁷⁸ Kuitca obsequió a Carrera el cuaderno con los bocetos de tinta con una dedicatoria firmada y fechada: "Querido Arturo: Mientras espero que se seque mi cuadro, que es sobre el invierno, me siento a pensar la tapa de *animaciones*. La primera es el dibujo de Querido Arturo. Country Mi refugio, 20/01/86". Seguramente el pintor se refiere a uno de los cuadros de la serie *Si yo fuera el invierno mismo* fechada entre 1985-1986.

⁷⁹ Carrera, "Huellas de los niños-kuitca...", doc. cit., p. 44.

*el sueño le promete el mar, la madre
asomada al cráter único del deseo
en la luna...*

*el sueño como un lejano martirio sinuoso
que otros niños pudieran contemplar
(...venciendo la actividad de lo inmóvil,
el drama de la fascinación...)*

*...la certidumbre de la muerte
agazapada como vida plumífera
que escamotea el despertar...)*

*Respira para amordazar
en su cárcel de pequeñas costillas
una cabellera Medusa y pulpo en el pavor
de no dormir,
de aislarse en la verdad
que abraza una presencia.
[...] ¿ronca? Dibujado por su contorsión
en el agua salitrosa... el faunito... el
desnudo,
calcado del tenue
¿cacto?⁸⁰*

Carrera ha acercado la imagen del “hipnódromo” –vía Michel Tournier– a la serie de camas-mapas que Kuitca realizó a partir de 1989. El hipnódromo es el lugar donde duermen y sueñan los niños en las descripciones de Tournier, que aluden a la gran pesadilla del Holocausto. De modo semejante, podría pensarse en esos tempranos cuerpos durmientes, insomnes cabezas sobre almohadas, como habitantes de espacios de sueños artificiales más cercanos. Tal vez “la gran pesadilla nacional” haya sido ese dolor en nombre del cual se extendieron ciertas formas. Formas que fueron menos ilustración anclada que densas y desenfrenadas búsquedas en los límites de la representación.

La primera sección del poemario *Animaciones suspendidas* agrupa una serie de *Mapas*: mapa sereno, mapa revoltoso, entre otros. Una especie de crónica cartográfica que a la distancia pareciera intuir al Kuitca cartógrafo: “Allí también había leones, / como en las cartografías antiguas / con lacres de lucientes capas / y allí también había malones, / hordas de niños

⁸⁰ Arturo Carrera “(una noche de campo; enero '85)”, en *Animaciones suspendidas*, ob. cit., p. 26.

dibujando mapas".⁸¹ Precisamente, Carrera-niño había encontrado, junto a los cuadros *naïfs*, mapas dibujados por su madre. Pasaron los años y, tiempo antes de publicar sus primeros libros, realizó una serie de cuadros negros en los que pintaba una escritura con letras blancas que versaban: "*Hic sunt leones*". Como un explorador con pincel y pluma, colocabía en términos pictóricos una marcación de los territorios no explorados en la poesía. Extensiones en las que se adentraría más tarde en las páginas de sus primeros poemarios en negativo.

Kuitca y Carrera han compartido el ánimo de realizar travesías por distintos lenguajes, aun cuando los destinos de sus pesquisas se establezcan en la pintura y la poesía, respectivamente. El primero incursionó en el teatro experimental junto a Carlos Ianni, capitalizando la influencia de la danza de Pina Bausch a comienzos de los ochenta.⁸² Carrera supo experimentar en la escritura a partir de la danza. En 1984 asistió a los ensayos del grupo de Danza Contemporánea que dirigía Mauricio Wainbrot en el Teatro San Martín y escribió una serie de poemas titulados *Santuario de autómatas*. Se trataba de una obra sobre el diario de Ana Frank:

*Estabas en esa fiebre de un paraje sombrío
en que niñitas ciegas y glosolálicas anuncianan
en una lengüita rara la masacre
la vanidad de una generación de lo entornado,
oscurecido por murmullos, tu sueño es tu imagen
tu sueño es buscado, la cantidad de cereal de oro
como de nuestros títeres el alma: un punto que jamás
será el centro secreto de un nuevo movimiento.*⁸³

Esas coreografías sobre la disciplina y la libertad de los cuerpos, sobre la reclusión y enclaustramiento en una ciudad mientras todo sigue funcionando pudieron estrenarse cuando la dictadura había terminado y se abrían debates sobre otros tantos ejes de intolerancia persistente.⁸⁴ El cautiverio de la niña en aquella sobrecasa en la ciudad de Amsterdam, construida para "*permanecer imperceptible a la cacería*", vuelve en la reflexión de Carrera a instancias de los planos de los departamentos y los mapas de Kuitca: "Aun cuando no nos esté mostrando una planta, el mapa de una casa o de un teatro, hay mapa, hay una epifanía de lo infraordinario, captado por la plasticidad de lo no habitual".⁸⁵ Las poéticas de Carrera y Kuitca

⁸¹ Carrera, "(un mapa revoltoso, 5 de marzo '84)", *ibid.*, p. 16.

⁸² Cfr. Graciela Speranza, *Guillermo Kuitca. Obras 1982-1998. Conversaciones con Graciela Speranza*, Bogotá, Editorial Norma, 1998, pp. 12 y ss.

⁸³ Arturo Carrera, "Santuario de autómatas", *El Porteño*, nº 34, año II, octubre 1984, pp. 62-63.

⁸⁴ Daniel Molina, "La silenciosa poesía del baile", *El Porteño*, nº 34, año II, octubre 1984, pp. 60-62.

⁸⁵ Arturo Carrera, "Huellas de los niños-kuitca...", doc. cit., p. 42.

se habitan mutuamente: teatro, teatrillos, telones, madres, espejos, danzas, camitas,⁸⁶ muerte, amantes, niños, vocecitas que se acoplan y producen infinitos ecos.

Retratos, presencias y ausencias

La presencia de Kuitca, en compañía de Cambre y Prior, carga nuevamente los versos más cercanos del poemario *Tratado de las sensaciones*. Carrera dialoga con la tríada de faunos-pintores y pincela la letra estampando obras precisas de su panteón personal de artistas:

*Y en el taller del viejo Kuitca
un fauno niño en cuatro patas con las manos metidas
en grandes zapatos.
Y en el taller de Cambre las vasijas vacías
de un colmo del Misterio.
Y en el taller de Prior unas uvas, un pájaro fascinado
que las mira.*

*“Ya hablaremos de los que duermen en una camita
cuyo colchón es un mapa que cuando nos acercamos
vemos que todos los recorridos conducen a la misma
ciudad, la tuya, que pudo ser Pringles”.*

*“Ya hablaremos de cambiarte los cuadros que te
regalé por otros que después te gustarán acaso
menos”.*

*“Puedo pintarte un fauno; ¿pero cómo hacemos con
la cara, que es de oso, y con las flores del cuello,
que son de óleo y ceniza?”⁸⁷*

Desde las apropiaciones pictóricas y de la historia del arte cuestiona las posibilidades del retrato, un género que promueve los diálogos y acercamientos entre sujetos a la vez que evi-dencia la construcción del doble, de las apariencias, de la imagen:

⁸⁶ Carrera escribió especialmente un poema llamado “Camitas-Kuitca”, incluido en su libro *La banda oscura de Alejandro*, Córdoba, Bajo la Luna Nueva, 1996, p. 171 (1^a ed. 1994).

⁸⁷ Arturo Carrera, “XXV” (“Otros Faunos”), *Tratado de las sensaciones*, Valencia, Pre-textos, 2001, p. 180.

Historia del arte: Plinio

*“De nada vale que haga tu retrato, poeta, ni siquiera
el conjunto trivial de las triviales reflexiones,
el potlatch, el regalo que te hago al fingir que rayar
el lienzo mirándote...”*

*“¿No sería mejor si pintáramos tu cara en la pared
de la galería de tu casa como hicieron con la
revolución del sol los Palante? O fuera y en torno
a los umbrales tus distintos retratos inútiles,
con carita de fauno; así, ningún nuevo comprador
de la mansión podría descolgarte; triunfarías
con el eterno, estúpido recuerdo,
aun si la casa cambiara de dueño...”⁸⁸*

Carrera retrató y fue retratado en los ochenta por quien fuera –tal como mencioné anteriormente– la retratista paradigmática de la época, Marcia Schwartz, su amiga pintora que llegó a desplegar *la furia del pincel* en el patio de su casa en Pringles.

*Bajo los infinitos niveles del mal,
la osadía formal de su sonrisa.
El amiguito que variara
jugando al ajedrez
y que a Debussy conociera alentado por un libro
donde los mapas escrutaran las exactas aporías
del juego...
[...]*

*el amiguito que Marcia pintaba y aseguraba
en sus preciosos retratos; lejano como modelo,
con la alegría que a ella
desorbitada
volviéndola aun más hermosa,
más hechizada.⁸⁹*

El poeta alcanza a definir con precisión los rasgos de su pintura, bajo los cuales también quedó figurada su propia fisonomía. Guarda dos retratos realizados por Schwartz: un dibujo

⁸⁸ Arturo Carrera, “XXVI” (“Otros Faunos”), *Tratado de las sensaciones...*, ob. cit., p. 181.

⁸⁹ Arturo Carrera, “(Recuerdo de Marcia Schwartz, diciembre del ‘84)”, en *Animaciones...*, ob. cit., pp. 71-72.

de línea rápida y simple donde lo bosqueja escribiendo paralelas como versos, pensando, y un pastel donde capta con pericia su mirada intensa y concentrada. Si en el dibujo la escritura del poeta se describe en la acción, en este último se condensa en un detalle significativo del cuadro. Los múltiples atributos con los que habitualmente la artista plasmaba a los personajes de su entorno quedaron, en el caso de Carrera, reducidos a una lapicerita, cual herramienta de trabajo, como broche de su corbata.

En este juego de intercambios, el proyecto de un tercer retrato secó su existencia sólo en otros versos que, a su vez, retratan de algún modo a la abuela del poeta: “*Marcia quería ese Diario de mi abuela Magda / Marcia quería pasárselo a la madre para que / contara la Historia en Todo es Historia / Marcia quería pintarme desnudo con patas de Fauno*”.⁹⁰

Carrera fue retratado también por varios artistas notables en los años ochenta: un perfil de témpora monocromático de Daniel Scheimberg; otro dibujito que lo muestra como titiritero bosquejado por Cambre y una multicolor e inusual versión del poeta imberbe realizada por Azaro, entre otros. Por su parte, Luis Frangella desplegó sus rasgos casi simétricamente en el volumen de una caja de cartón. A pesar de que el pintor había emigrado a Nueva York en 1976, viajaba con frecuencia a Buenos Aires y participó de la “movida cultural” durante la década siguiente. Conectado con el circuito artístico del East Village neoyorkino, Frangella difundía las novedades de la escena norteamericana en cada viaje.⁹¹ Se conoció con el poeta en el Café Einstein y llegó a confeccionar algunos títeres para *El escándalo de la serpentina*. Carrera conserva otro cuadro suyo en su colección íntima de pintores amigos. Es un cuadro en el que un rostro ocupa todo el espacio, similar a los que Frangella hacía en grandes dimensiones en sus pinturas e instalaciones. Cuatro cartones de cajón de manzana forman el soporte modulado por sus formas.

Tal como he señalado, las transacciones y el tráfico de creaciones fueron fluidos. Así lo demuestra las obras que Fabián Marcaccio –otro de los artistas que emigró a Nueva York posteriormente– le dedicó al poeta en 1984, “a cambio de un librito”. Y “a cambio”, efectivamente, Carrera le escribió un poema sin nombrarlo: “*Para un amigo que se enferma súbitamente en nuestra casa, noviembre '84*”.⁹² Un poema a la vez burlón y sanador de un dolor repentino que aquejaba al pintor, luego de la commoción por la noticia de haber ganado el Primer Premio Esso. La beca que recibió lo llevaría a dar su primer paso hacia la posterior emigración a Estados Unidos. “*Nosotros no queremos / que esté mal; / pero que su pesadilla / descifre para nosotros / su intensidad en el mal, // como una instable barca / como una niña emperrifollada / que se acerca a un fuego // [...] El parpadeo de la gente // o él solamente, llorando / doloso el vientre solamente // donde otros exfolian / lo imaginario...*”⁹³

⁹⁰ Arturo Carrera, “Abuela Magdalena”, *El vespertino de las parcas*, Buenos Aires, Tusquets, 1997, p. 31. Hebe Clementi, madre de Marcia Schwartz, es historiadora y ha publicado artículos en la revista referida.

⁹¹ Véase, Arturo Carrera, “Frangella entrevistado”, *Artinf*, nº 58/59, año 11, invierno 1986, p. 39.

⁹² Arturo Carrera, *Animaciones suspendidas*, ob. cit., p. 73.

⁹³ *Ibid.*, pp. 73-75.

Marcaccio aparece más tarde en otro poema: “*El vértigo presintiendo / a un niño remoto: el duro beso / del padre en su frío. ¿Nada, / el poeta? Los verdes durazneros empapados / bajo la tormenta / y arriba los Marcaccio // arriba la pequeña choza / los ángeles embarrados / y abajo el cuerpo. // abajo la sola insinuación / de un contorno / lineado por el deseo?*”⁹⁴ Un vértigo por la “hiperactivación de los elementos plásticos” se presente en los trazos acelerados de las obras suyas que custodia el poeta. Se insinúa el estallido de sus concepciones sobre la pintura de caballete y la sospecha sobre el dualismo entre la realidad y el modelo. “Si el modelo ha sustituido a la realidad, y la realidad ya no puede ser alcanzada, el centro de atención está para mí en el modelo de metástasis, en el modelo como forma de promiscuidad”,⁹⁵ alega Marcaccio. Carrera siguió los primeros contactos de sus pinturas con el pensamiento deleuziano, que con el tiempo lo llevaría, como ha observado Reinaldo Laddaga, a “conservar y minar, a disponer y exceder, un determinado dispositivo plástico”.⁹⁶

En cualquier margen

La banda oscura de Alejandro, esa reflexión lírica sobre el color y sus tonos aéreos, cobija un poema escurridizo y doloso dedicado a la “Pintura”. Y otro, menos tensado, que acompañó –antes de ser publicado– a las obras del amigo Enrique Aguirrezabala, en su muestra en la galería Álvaro Castagnino en 1989.⁹⁷ “*Menos cruel el espacio / que el tiempo*”, comienza Carrera, encolando un verso sobre las esculturas de cartón, papel, tela y pintura. Y sigue: “*¿y qué llevás ahí? // colores en la luz y / colores en la sombra // El blanco cuya superficie / es la geometría dicha: / el temblor de unas felicidades / como irreverentes lluvias / en leves ejes del viento*”⁹⁸ El calculado equilibrio enclenque de las piezas de Aguirrezabala reposa en la delicia del apilamiento de palabras. Ya lo había hecho en la muestra de acuarelas realizada en la galería Arte Nuevo, en mayo de 1983. El catálogo fue prologado con un poema inédito de Carrera, *Agua plegada*: “*La pintura / la tradición susurrada / la tradición / en la pintura sepultada / agua plegada // el agua en la mirada replegada*”⁹⁹ Casi una oda al medio líquido donde disurren las partículas de color de la acuarela en el nuevo *pliegue* del pensamiento de los tiempos.

Y esos tiempos también trajeron, pasado el hervor, nuevas diásporas y nuevas muertes apresuradas. Aguirrezabala falleció en 1991 y tocó a Carrera escribir su réquiem:

⁹⁴ Arturo Carrera, “El río”, *Children's corner*, Buenos Aires, Tusquets, 1998, pp. 73-74 (1^a ed. 1989).

⁹⁵ Véase “Fabián Marcaccio”, en Jorge Glusberg, *70-80-90 en el Museo Nacional de Bellas Artes*, cat. exp., Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996, p. 151.

⁹⁶ Reinaldo Laddaga, “Con/yecto Argentina”, cat. exp., Buenos Aires, Ruth Benzacar galería de arte, 1998.

⁹⁷ Arturo Carrera, “Aguirrezabala”, cat. exp., Buenos Aires, Álvaro Castagnino Galería de Arte, 1989, y Carrera, Arturo, “Havel Havalín”, *La banda oscura...*, ob. cit., pp. 131-134.

⁹⁸ Arturo Carrera, *La banda oscura...*, ob. cit., p. 131.

⁹⁹ Arturo Carrera, “Agua plegada”, en *Acuarelas 1983*, cat. exp., Buenos Aires, 1983.

Hay que hacerlo. Hay que despedirse del amigo [...] Allí, están intactos todavía y esperándonos, los primeros juguetes; los billikenes, las figuritas, un rugoso libro; y después, las esferillas, los cubos, los dodecaedros, las formas que el color desvanece o abrillanta en la sonrisa sospechosa del arco iris [...] Un leve combate con las palabras, con los colores y las formas [...] La certeza de que Enrique Aguirrezabala pasó por aquí con los zapatos camuflarios de los gnomos, dejando impresa la tierra con la nervadura de la pata de un pájaro y la energía de un hombrecito poco civil.¹⁰⁰

Tiempo después, para la elaboración de su biografema el poeta recurrió a un recuerdo de la infancia de la hermana de Aguirrezabala, quien un día se sorprendió viendo que “dibujaba los bordes de cada página de un libro de hadas. No había pensado que alguien pudiera dibujar en lugares no escritos. La mano sola parecía una maquinita de dibujar. ¿Nevera te mostró sus dibujos primeros, dibujos dibujados en cualquier margen?”.¹⁰¹ Aguirrezabala diseñó algunos libros de Carrera, tales como el libro mencionado de los escritos de *El escándalo de la serpentina y Mi padre*,¹⁰² en el que se incluyeron viñetas de Rodolfo Azaro.¹⁰³

Además de sus trabajos con la compañía de títeres, Azaro realizó ilustraciones sobre *La partera canta* de Carrera,¹⁰⁴ que no se llegaron a publicar. Tenía también el proyecto de hacer una historieta con el poemario *Arturo y yo*. En ocasión de su muestra en la galería Arte Nuevo en 1986, el poeta escribió en la revista *Artinf*: “Rodolfo Azaro es un inventor. Un santo relojero. Un delicioso ciruja de la obsesión. ¿Pero hacia dónde se fugan las líneas de su pasión? ¿Hay en él otra cosa que la fascinación de ‘ir en medio’, en su vagabundeo exótico por las series? [...] No hay puntos de anclaje, ni citas veraces, ni una carrera artística, sino el paseo fascinante, por el centro corrido del *farsaso* o fracaso, en su idiolecto cruel”.¹⁰⁵ Él también fue un artista compulsivo que dibujó todos los márgenes y dejó temprano este mundo. Un virtuoso del dibujo que parece haberse ido en el torbellino caudaloso de sus propias imágenes, donde miniaturizaba hasta su misma existencia.

Consideraciones finales

Luego de la dictadura, la reconstrucción del tejido social fue un proceso complejo y finalmente inacabado ante el naufragio del primer gobierno democrático. Las alianzas entre los

¹⁰⁰ Arturo Carrera, “Enrique Aguirrezabala”, *Muestra homenaje 1932-1991*, Buenos Aires, Álvaro Castagnino Galería de Arte, 28 de abril al 16 de mayo de 1992 (mímeo). Archivo documental de la Fundación Espigas.

¹⁰¹ Carrera y Arijón, *Teoría del cielo*, ob. cit., p. 252.

¹⁰² Arturo Carrera, *Mi padre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1985.

¹⁰³ Para una revisión reciente de la obra de Azaro, véase Clelia Taricco y Cristina Rossi, *Rodolfo Azaro. Retrospectiva marzo-mayo 2004*, cat. exp., Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2004.

¹⁰⁴ Arturo Carrera, *La partera canta*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982.

¹⁰⁵ Arturo Carrera, “Diario personal de Azaro”, *Artinf*, nº 58/59, año 11, invierno 1986, p. 35.

artistas, que estuvieron dispuestos a actuar dentro y fuera de las instituciones e, incluso, a crear sus propios espacios y redes de circulación de obra, constituyeron una de las formaciones culturales¹⁰⁶ más efectivas en la temprana postdictadura. Pronto hubo que componer otros réquiem, cuando todavía no dejaban de escucharse los anteriores, y definirse, así, como doblemente sobrevivientes.

En una entrevista reciente Arturo Carrera define a su generación como fracturada por la dictadura militar “por lo que significó para nosotros la adopción de cualquier posición frente a la vida y a la escritura misma”. Y señala: “Me apoyé en la pintura, me sentí más cómodo entre los pintores”.¹⁰⁷ Y éstos, como se ha demostrado, lo consideraron como una de las voces más genuinas, un “destinatario natural de sus producciones”,¹⁰⁸ un interlocutor respetado, un amigo.

Desde sus exploraciones por las artes plásticas en su entorno primigenio a su accionar concreto para sentar a la mesa a la poesía con la pintura, Carrera ha elaborado sus propias “estructuras de parentesco”.¹⁰⁹ A partir de sus trabajos de lectura crítica del arte –como lo hiciera, en los años estudiados, desde las páginas de la revista *Artinf*– o participando en exposiciones colectivas de artistas plásticos,¹¹⁰ pero, principalmente, en la confluencia de las voces y las preguntas que albergan sus poemas, Carrera ha creado una especie de filigrana conceptual que estimula a abordar analíticamente la poética de la pintura.

Para finalizar, el ánimo de este trabajo ha sido volver sobre una serie de obras plásticas que, realizadas en los márgenes del circuito “oficial” del arte, o –literalmente– para los márgenes de las páginas compartidas con la palabra, han tenido efectos sobre el ensayo de las formas sensibles de una época. Del mismo modo, su intención ha sido incursionar desde la historia del arte en el terreno de la literatura y acercar un posible abordaje sobre algunas imágenes de la poesía contemporánea. En definitiva, este estudio transita inicialmente un camino que arrima estos lenguajes, en favor de mostrar que los diálogos entre la poesía y las artes visuales dieron lugar a una suma de acontecimientos sinestésicos que conmovieron las prácticas artísticas en la Argentina de fines del siglo XX.

¹⁰⁶ Raymond Williams llama *formaciones* a “los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales”. Véase Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 2000, p. 139 (1^a ed. 1977).

¹⁰⁷ Silvina Friera, “Entrevista al poeta Arturo Carrera”, *Página/12*, 13/6/2005.

¹⁰⁸ Entrevista de la autora a Guillermo Kuitca, febrero 2005.

¹⁰⁹ Al respecto véanse Nancy Fernández, “Diálogo con Arturo Carrera”, y Wolff, Joca, “Arturo Carrera, o ouro do sentido”, *Oroboro. Revista de poesía e arte*, nº 4, Ed. Ricardo Corona e Eliana Borges, Curitiba, junho, julho, agosto 2005, pp. 34-44.

¹¹⁰ Cfr. “29 x 10”, cat. exp., Buenos Aires, galería Crearte, diciembre 1984.

APÉNDICE BIOGRÁFICO

Arturo Carrera (Pringles, provincia de Buenos Aires, 1948)

Cursó en la Universidad de Buenos Aires estudios de Medicina y de Letras, y de psicoanálisis con Oscar Massotta. Tradujo la obra poética de Yves Bonnefoy y diversos textos de Mallarmé, Michaux, Haroldo de Campos, Maurice Roche, Pasolini y Agamben. Obtuvo el Premio Nacional de Poesía Mauricio Kohen en 1985, la Beca Antorchas en 1990, la Beca Guggenheim en 1995 y el Primer Premio Municipal de Poesía de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en 1998. Además de los libros mencionados en la bibliografía, ha publicado *Oro* (1975), *Ciudad del colibrí* (1982), *Ticket* (1986), *Nacen los otros* (1993), *Carpe diem* (2004), *Pizarrón* (Eloísa cartonera, 2004), *El Coco* (Vox, 2004), *Potlach* (Interzona, 2004) y *Noche y Día* (Losada, 2005). Su obra ha sido traducida a diversas lenguas e integra numerosas antologías argentinas y extranjeras.

Emeterio Cerro (Balcarce, provincia de Buenos Aires, 1952 - Buenos Aires, 1996)

Poeta, narrador y dramaturgo, su nombre original era Héctor Medina. Egresó del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón como *régisseur* de ópera. Era licenciado en Psicología y realizó cursos de perfeccionamiento en lingüística en la Universidad de la Sorbona, en París, donde residió desde 1986. Además de la compañía de títeres que compartió con Carrera, Cerro fundó en 1983 la compañía teatral “*La Barrosa*”, con la cual estrenó sus obras, que también fueron publicadas: *La Juanetarga*, *El Cuisquis*, *El Bochicho*, *La Julietada*, *El Bollo*, *Doña Ñoca*, *La Papelona*, *La María Rodríguez*, *La Tullivieja*, *La Dongue*, *La Marita* y *Tango-Macbeth*.

Enrique Aguirrezzabala (Gualeguay, provincia de Entre Ríos, 1932 - Buenos Aires, 1991) Pintor, docente y diseñador gráfico, desde 1960 realizó más de cuarenta muestras individuales en galería Van Riel, galería Arte Nuevo, luego galería Álvaro Castagnino, entre otras, en Buenos Aires y en Córdoba, Rosario, Santa Fe, Bogotá, Santiago de Chile, Lima y Montevideo. Participó en numerosas exposiciones colectivas, salones oficiales y privados en el país y el extranjero.

Rodolfo Azaro (San Fernando, provincia de Buenos Aires, 1938 - Buenos Aires, 1987)

Dentista de profesión, fue un dibujante y escultor prodigioso, pionero en los cruces entre las artes plásticas y el *comic*. Frecuentó el taller de grabado de Fernando López Anaya y asistió a las clases de Jorge Romero Brest. Comenzó a exponer en 1961 en salones y en 1963 realizó su primera muestra individual en la galería Lirolay. Participó en varias exposiciones organizadas por el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella y obtuvo el primer premio en el controvertido Premio Ver y Estimar 1968. Obtuvo una beca del British Council para estudiar escultura en la Universidad de Birmingham, Inglaterra. Permaneció

en Londres hasta 1981. En 1974 realizó su primera muestra individual en esa ciudad en la Electrum Gallery, donde presentó objetos, joyas y piezas en resina. En 1982 integró el *staff* de dibujantes de la película *The Wall*, dirigida por Alan Parker y con música de Pink Floyd. Viajó por Europa, Estados Unidos y México. De regreso en Buenos Aires se vinculó nuevamente con el circuito de artistas plásticos y con Emeterio Cerro y Arturo Carrera, entre otros. El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires le dedicó una exposición retrospectiva entre marzo y mayo de 2004.

Elba Bairon (La Paz, Bolivia, 1947)

Formada en Montevideo y Buenos Aires en los años sesenta y setenta, comenzó su carrera como dibujante, pintora y escenógrafa. Hacia mediados de los ochenta se inclinó hacia el volumen escultórico. Entre 1984 y 1992 realizó vestuarios y escenografías para las obras de Emeterio Cerro. En 1998 obtuvo una beca del Fondo Nacional de las Artes y en 2001 el Premio Adquisición de la Bienal Nacional de Bahía Blanca. Expone individual y colectivamente desde 1984, participó en bienales internacionales en Francia, España, Alemania, Italia, Cracovia, Estados Unidos, Puerto Rico y Japón. Desde 1966 vive y trabaja en Buenos Aires.

Rafael Bueno (Buenos Aires, 1950)

Arquitecto egresado de la Universidad de Buenos Aires. Estudió dibujo en la asociación Estímulo de Bellas Artes. Realizó su primera muestra individual en la galería Lirolay en 1974. En la década siguiente formó parte del Grupo Loxon junto a Majo Okner y Guillermo Conte. En 1983 ganó el Segundo Premio Eso y el Primer Premio en la Bienal de Arquitectos Pintores. En 1984 obtuvo el Primer Premio Air France. Entre noviembre de 2001 y marzo de 2002 realizó la muestra de fotografías y pinturas *Homenaje a Emeterio Cerro* en Filo, Espacio de Arte. Vive y trabaja en Nueva York.

Juan José Cambre (Buenos Aires, 1948)

Arquitecto egresado de la Universidad de Buenos Aires en 1974. Estudió pintura con Luis Felipe Noé entre 1972 y 1974. Realizó sus primeras muestras individuales en las galerías Lirolay y Artemúltiple en 1976. Desde entonces ha exhibido sus obras individual y colectivamente en el país y en Caracas, San José de Costa Rica, Panamá y Milán. En 1981 recibió el premio y beca de viaje a Nueva York del Banco del Acuerdo y el Primer Premio de Pintura del Salón Manuel Belgrano. Participó en la XVIII Bienal Internacional de Arte de San Pablo de 1985. En 1993 obtuvo el Primer Premio Amalia Lacroze de Fortabat y en 2005 el Premio en Pintura Alberto J. Trabucco. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Luis Frangella (Buenos Aires, 1944 - Nueva York, 1990)

Arquitecto egresado de la Universidad de Buenos Aires, en 1971 obtuvo una beca de la misma universidad para investigación visual en urbanización. Recibió también una beca del

MIT (Massachusetts Institute of Technology) para realizar trabajos de investigación para el Center for Advanced Visual Studies, entre 1973 y 1976. En 1977 ganó el primer Premio De Ridder de dibujo y la Beca Guggenheim en 1982. Residió desde 1976 en Nueva York, donde formó parte del grupo de pintores del *East Village* durante la década de 1980. Participó en las experiencias multimedia organizadas por John Cage *Lecture on the Weather* (1976) y *Empty Words* (1981) y en numerosas exposiciones en la Argentina, Estados Unidos y España.

Guillermo Kuitca (Buenos Aires, 1961)

Entre 1970 y 1979 asistió al taller de pintura de Ahuva Szlimowicz. Realizó su primera exposición en 1974 en la galería Lirolay y desde entonces ha expuesto en forma continua, habiendo alcanzado una importante carrera internacional desde Buenos Aires. Participó en la Bienal de San Pablo en 1985 y 1989. *Siete últimas canciones*, de 1986, fue su última exposición en Buenos Aires hasta su retrospectiva de 2003 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires - Colección Costantini. En 1991 creó el Programa de Becas para Artistas Jóvenes, en el que, con el apoyo de diferentes instituciones, un grupo de artistas seleccionados por concurso participa en un taller bajo su dirección. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Fabián Marcaccio (Rosario, provincia de Santa Fe, 1963)

Cursó estudios de Filosofía en la Universidad Nacional de Rosario. En 1985 obtuvo el Primer Premio Esso de Dibujo y Pintura, que le otorgó una beca de viaje a Estados Unidos. Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas, principalmente en Europa. En 1995 acuñó el término *Paintants* para definir su producción, que articula pintura, fotografía, técnicas escultóricas y de impresión digital en instalaciones arquitectónicas. Junto al arquitecto Greg Lynn presentó el proyecto *The Tingler* en el edificio de la Secession de Viena en 1999, y en 2001, *Predator* en el Wexner Center for the Arts de Columbus, Ohio, Estados Unidos. También en 2001 participó en la VII Bienal Internacional de Estambul, Turquía, y en 2002 fue invitado a la *Documenta 11*, en Kassel, Alemania. Desde 1986 vive y trabaja en Nueva York.

Duilio Pierri (Buenos Aires, 1954)

Estudió en las escuelas de Bellas Artes Manuel Belgrano y Ernesto de la Cárcova. Presentó su primera muestra individual en 1975. Entre 1980 y 1984 vivió en Nueva York y alternó su residencia con Buenos Aires hasta 1988. Expuso en la Bienal Internacional de San Pablo en 1985 y 1989. Obtuvo, entre otras distinciones, el Premio Adquisición de la Asociación de Amigos del Museo de Arte Moderno en 1984; el Premio Bienal de Pintura Alfredo Fortabat y Amalia Lacroze de Fortabat en 1988, y el Premio Municipal Eduardo Sívori en 1995. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Alfredo Prior (Buenos Aires, 1952)

Estudió cerámica con Jiro Mizutani y caligrafía y tintas con Setsuo Shibata. Realizó su primera exposición individual en la galería Lirolay en 1970. Ha participado en exposiciones realizadas en instituciones y galerías de Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Ecuador, Estados Unidos, Perú, Venezuela y Europa. Realizó exposiciones individuales en el Museo de Arte Moderno y en el Museo Nacional de Bellas Artes. Entre otras distinciones, obtuvo la Beca Antorchas en 2002. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Marcia Schwartz (Buenos Aires, 1955)

Cursó estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano. Pasó fugazmente por los talleres de Ricardo Carreira, Aída Carballo y Luis Felipe Noé. Se exilió en Barcelona entre 1977 y 1982. Expone desde 1977 individual y colectivamente. Fue docente en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón e ilustró revistas y libros. En los ochenta, realizó máscaras, figurines y escenografías para teatros independientes. Entre otras distinciones, recibió el Primer Premio XXXVII Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano en 1992; el Premio de Pintura Costantini y el Premio Leonardo en 1998. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Eduardo Stupía (Buenos Aires, 1951)

Egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano. Expone individual y colectivamente desde 1973. Participó en premios y bienales internacionales en España, México, India, Santo Domingo y Taiwan. Entre otras distinciones, obtuvo el Primer Premio *Exxon Foundation Award* en 1984; el Premio de Dibujo del Museo de Arte Moderno y el Premio Fundación Arché en 1986; el Primer Premio del Salón Municipal Manuel Belgrano en 1999 y el Premio Leonardo al artista del año, Museo Nacional de Bellas Artes, en 2000. Realiza una exposición retrospectiva de su obra en el Centro Cultural Recoleta en 2006. Es director de arte de *Diario de Poesía*. Vive y trabaja en Buenos Aires.

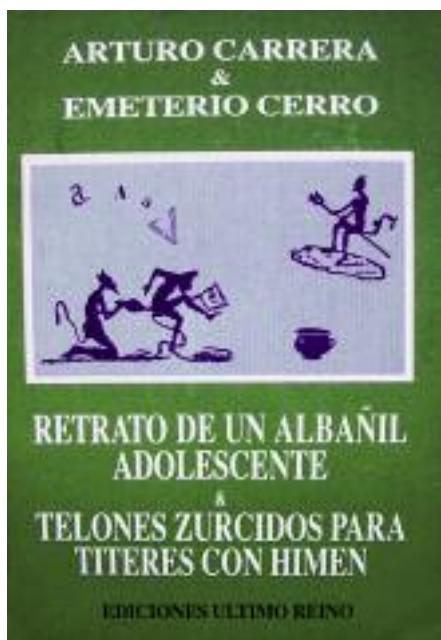
SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- AA.VV., *Arte de Argentina 1920-1994*, cat. exp., Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 1995.
- , “Encuentros Cara a Cara. Exposición *Guillermo Kuitca. Obras 1982-2002*”, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires - Colección Costantini. (Versión digitalizada, inédita. Derechos reservados).
- , *Entre el silencio y la violencia. Arte Contemporáneo Argentino*, cat. exp., Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica - arteBA Fundación, noviembre 2004 - marzo 2005.
- , *Guillermo Kuitca. Obras 1982-2002*, cat. exp., Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano - Colección Costantini, 2003.
- , *Juan José Cambre. Pentateuco*, cat. exp., Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2003.
- , *Manos en la masa. La Persistencia. Pintura argentina 1975-2003*, cat. exp., Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2003.
- , *Marcia Schwartz. La identidad oculta. Exposición retrospectiva (1976-1994)*, cat. exp., Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, octubre-noviembre 1994.
- Bonito Oliva**, Achille, *La trans-vanguardia*, Buenos Aires, Rosenberg-Rita Editores, 1982.
- , (comp.), *Trans-avantgarde Internazionale*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1982.
- Burucúa**, José Emilio (coord.), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Tomo I y II, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.
- Carrera**, Arturo y Teresa Arijón, *Teoría del cielo*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1992.
- Cavarozzi**, Marcelo, *Autoritarismo y democracia (1955-1983)*, Buenos Aires, Eudeba, 2002.
- Deleuze**, Gilles y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, (1980), Valencia, Pre-Textos, 2002.
- Dobry**, Edgardo, “Estrategias de desvío”, en Arturo Carrera, *Arturo y yo*, Córdoba, Alción Editora, 2002, pp. 107-111.
- Echavarren**, Roberto, “Prólogo”, en Néstor Perlongher, *Poemas completos (1980-1992)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, pp. 5-15.
- Fogwill**, “La instalación de Arturo Carrera”, en Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini, *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002, pp. 59-62.
- Foster**, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- Giunta**, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Glusberg**, Jorge, *Arte en la Argentina. Del Pop-Art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.
- , *70-80-90 en el Museo Nacional de Bellas Artes*, cat. exp., Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996.
- Guash**, Anna María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Ediciones Akal, 2000.
- Halperin Donghi**, Tulio, *La larga agonía de la Argentina peronista*, Buenos Aires, Ariel, 1998.
- Kamenszain**, Tamara, *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

- Laddaga**, Reinaldo, "Fabián Marcaccio. Con/yecto Argentina", cat. exp., Buenos Aires, Ruth Benzacar galería de arte, 1998.
- Lebenglik**, Fabián, *Alfredo Prior: Música nocturna*, cat. exp., Buenos Aires, Ruth Benzacar galería de arte, 1997.
- Link**, Daniel, "Literatura y compromiso", en *Sociedad. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Manantial, 2003, pp. 163-177.
- Masiello**, Francine, *El arte de la transición*, Buenos Aires, Grupo Norma Editorial, 2001.
- Millán**, Eduardo, "Una nueva generación", en *Estudios. Filosofía - Historia - Letras*, invierno 1988.
- O'Donnell**, Guillermo, "Democracia en la Argentina. Micro y macro", en Oscar Oszlak (comp.), *'Proceso', crisis y transición democrática/1*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, pp. 13-30.
- Pacheco**, Marcelo, "Guillermo Kuitca: inventario de un pintor", en AA.VV., *Un libro sobre Guillermo Kuitca*, Valencia, IVAM-Amsterdam, Contemporary Art Foundation, 1993, pp. 161-198.
- Palermo**, Vicente y Marcos Novaro, *La dictadura militar 1976-1983: del golpe de Estado a la restauración democrática*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- , (comps.), *La historia reciente. Argentina en democracia*, Buenos Aires, Edhesa, 2004.
- Romero**, Luis Alberto, *Breve Historia Contemporánea de Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- , *La crisis argentina. Una mirada al siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Rosa**, Nicolás, *Letra argentina. Crítica 1970-2002*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2003.
- Saitta**, Sylvia, "La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003)", en Palermo, Vicente y Marcos Novaro, *Política y poder en el gobierno de Menem*, Buenos Aires, Norma, 1996, pp. 239-256.
- Sarduy**, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Speranza**, Graciela, *Guillermo Kuitca. Obras 1982-1998. Conversaciones con Graciela Speranza*, Bogotá, Editorial Norma, 1998.
- Taricco**, Clelia y Cristina Rossi., *Rodolfo Azaro. Retrospectiva Marzo-Mayo 2004*, cat. exp., Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2004.
- Usubiaga**, Viviana, "Apuntes para la reconstrucción de un debate sobre el arte argentino de la década de 1980", *Avances*, revista del Área Artes, n°5, Córdoba, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2000-2001, pp. 157-165.
- , "El poder memorizar. Imágenes artísticas argentinas en la postdictadura", en AA.VV., *Poderes de la imagen*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2003, CD-Rom.
- Vezzetti**, Hugo, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Wallis**, Brian (ed.) *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York, New York Museum of Contemporary Art, 1984.
- Williams**, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 2000.
- Wolff**, Joca, "Arturo Carrera, o ouro do sentido", *Oroboro. Revista de poesia e arte*, nº 4, Curitiba, Ed. Ricardo Corona e Eliana Borges, Junho, Julho, Agosto 2005.

Libros de Arturo Carrera (selección)

- Escrito con un nictógrafo*, Buenos Aires, Interzona Editora, 2005. (1^a ed., Sudamericana, 1972).
- aA Momento de simetría*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1973.
- La partera canta*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982.
- Arturo y yo*, Córdoba, Alción Editora, 2002. (1^a ed., De la Flor, 1983).
- Mi padre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1985.
- Animaciones suspendidas*, Buenos Aires, Losada, 1986.
- Arturo Carrera y Emeterio Cerro, *Retrato de un albañil adolescente & Telones zurcidos para títeres con himen*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1988.
- Children's corner*, Buenos Aires, Tusquets, 1998. (1^a ed., 1989).
- La banda oscura de Alejandro*, Córdoba, Bajo la Luna Nueva, 1996. (1^a ed., 1994).
- El vespertino de las parcas*, Buenos Aires, Tusquets, 1997.
- Tratado de las sensaciones*, Valencia, Pre-textos, 2001
- Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini, *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.



Tapa del libro *Retrato de un albañil...* de Arturo Carrera y Emeterio Cerro con ilustraciones de Enrique Aguirrezzabala.



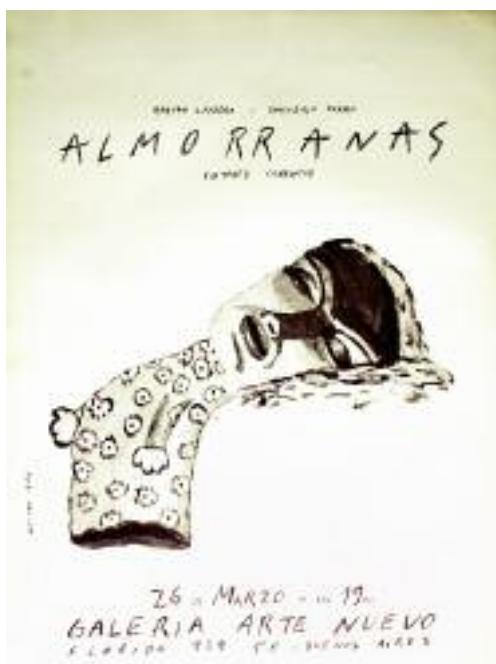
Juan José Cambre, afiche de *Sopitas*, 1984.
Col. Arturo Carrera.



Eduardo Stupía, portada del libro *Las Berninas*, 1984.

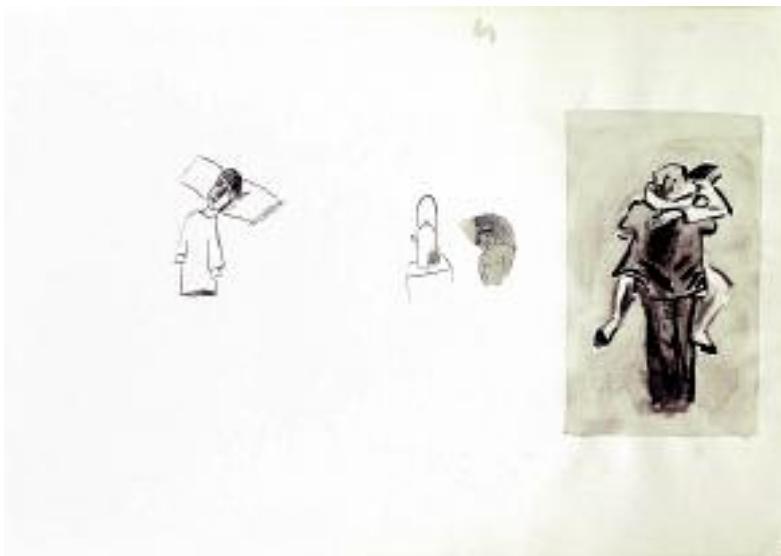
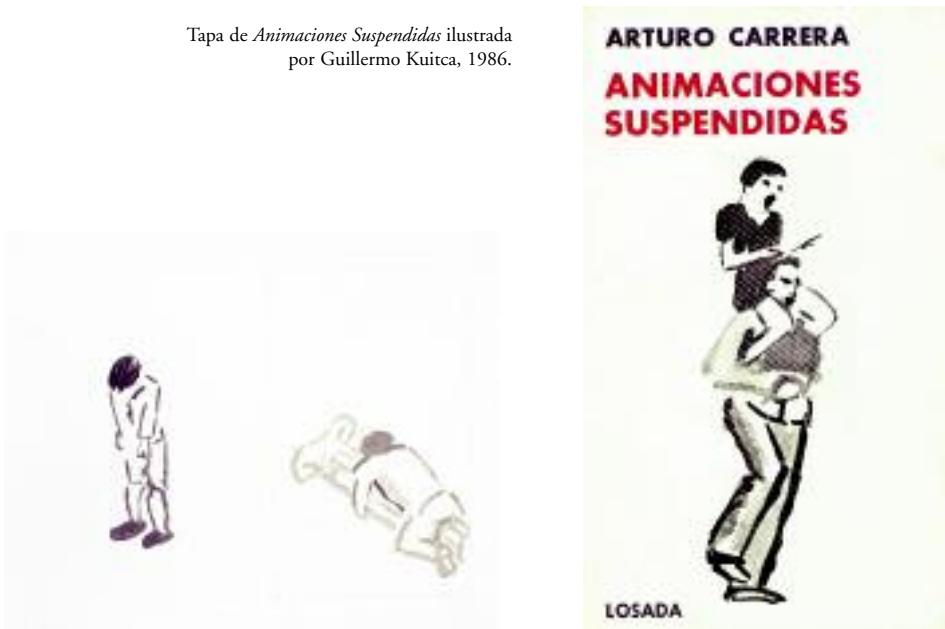


Marta Minujín, Emeterio Cerro y Arturo Carrera durante el estreno de *Almorranas*, galería Arte Nuevo, 1984.



Guillermo Kuitca, afiche de *Almorranas*, 1984.
Col. Arturo Carrera.
Foto: Daniel Trama.

Tapa de *Animaciones Suspendidas* ilustrada
por Guillermo Kuitca, 1986.



Guillermo Kuitca, dibujos preparatorios para *Animaciones suspendidas*, 1986. Col. Arturo Carrera.
Foto: Daniel Trama.



Luis Frangella, *Retrato de Arturo Carrera*, témpora sobre cartón. Col. Arturo Carrera.
Foto: Daniel Trama.



Duilio Pierri, *Entrada de Diana en Pringles*, ilustración para el libro de Arturo Carrera y Emeterio Cerro.



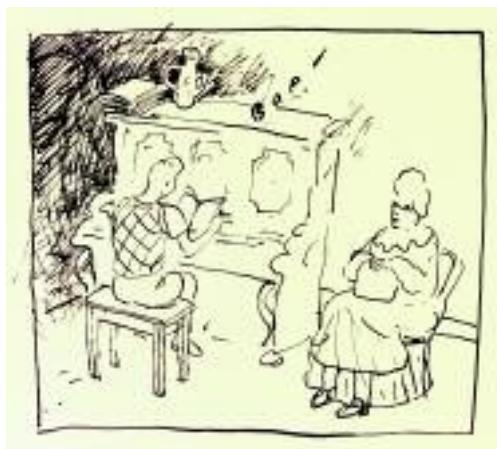
Elba Bairon, *La gallinera*, ilustración para el libro de Arturo Carrera y Emeterio Cerro, 1987.



Alfredo Prior, pinturas para fondos de teatrillos de títeres. Col. Arturo Carrera.



Rodolfo Azaro, *Retrato de Arturo Carrera*, dibujo a lápiz color sobre papel, 1985. Col. Arturo Carrera.
Foto: Daniel Trama.



Rodolfo Azaro, *La visita de la partera*, tinta sobre papel,
c. 1984. Col. Arturo Carrera.
Foto: Daniel Trama.



Fabián Marcaccio, *Sin título*, pintura sobre papel, 1984. Col. Arturo Carrera.
Foto: Daniel Trama.

MENCIÓN ESPECIAL

ANA LONGONI

EL DESHABITUADOR.

RICARDO CARREIRA EN LOS INICIOS DEL CONCEPTUALISMO

ANA LONGONI

Doctora en Artes (Universidad de Buenos Aires), escritora, investigadora y profesora de Teoría de los Medios y la Cultura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Dicta también seminarios sobre arte y política en el grado y el posgrado de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Dirige el grupo de investigación “Artes plásticas e izquierdas en la Argentina del siglo XX”.

Ha publicado, entre otros trabajos, los libros escritos en colaboración *De los poetas malditos al video-clip* (Buenos Aires, Cántaro, 1998), *Del Di Tella a Tucumán Arde* (Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000), el estudio preliminar al libro de Oscar Masotta, *Revolución en el arte* (Buenos Aires, Edhasa, 2004) y uno de los capítulos de la antología editada por I. Katzenstein, *Listen, Here, Now! Argentine Art of the sixties: Writings of the Avant-Garde* (New York, MoMA, 2004).

Su obra de teatro *La Chira* se estrenó en 2004 dirigida por Ana Alvarado. En 2006 dirige *Árboles*, obra de su autoría.

A Pablo-Luz

*“No creemos en los amos ni en sus dioses ni en sus palabras
ni en sus historias oficiales”*

Ricardo Carreira

Hasta no hace mucho tiempo, la historiografía del arte estimaba que el conceptualismo argentino se iniciaba en la década del '70.¹ Ese parámetro ha cambiado. En la última década vienen teniendo lugar evidentes gestos de inclusión² de ciertas zonas de la vanguardia argentina (y también brasileña) de la década del '60 en los nuevos relatos del “conceptualismo global” en tanto corpus heterogéneo y pluricéntrico que puede leerse en contraposición a la versión canónica del conceptualismo angloamericano.³

Entre los rasgos específicos que distinguen al primer conceptualismo latinoamericano cabe señalar su abierta y radical condición política, su ruptura con el espacio de exhibición institucional, y los intentos de inscribirse en circuitos de comunicación de masas apostando a generar condiciones de recepción colectiva que exceden largamente el público de élite habitual del circuito artístico. A diferencia del conceptualismo angloamericano, que dirigió su crítica hacia el mundo artístico institucionalizado, los latinoamericanos “hicieron de la esfera pública su blanco preferencial”⁴ y no se aferraron a los límites de la noción moderna de arte autónomo. Estos rasgos sólo alcanzan su real dimensión cuando se inscriben en la precisa coyuntura histórica en la que buscan intervenir, en la que la proximidad del cambio revolucionario parecía ineludible. El primer conceptualismo latinoamericano no es tanto

¹ Contribuían a fijar ese parámetro textos como el libro de Jorge Glusberg *Del pop art a la Nueva Imagen* (Buenos Aires, Gaglione, 1985), que destinaba un abrumador porcentaje de sus muchas páginas a los artistas surgidos al amparo del CAYC en dicha década. También, de alguna manera, la información parcial sobre la vanguardia argentina de los '60 con la que contaba Simón Marchán Fiz al preparar su libro *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1990 (1º edición: 1972).

² Me refiero concretamente a una serie de exposiciones y antologías: Alberro, Alexander y Stimson, Blake, *Conceptual Art: a critical anthology*, Cambridge-London, MIT, 1999; Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss, *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Nueva York, Queens Museum of Art, 1999; Mari Carmen Ramírez y otros, *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*, Catálogo, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

³ Benjamin Buchloh pone en evidencia esos límites en su aporte al catálogo de la exposición “L'art conceptuel: une perspective” en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París, 1989, en el que deja sentada una demoledora serie de críticas al criterio rector de la propia muestra. Incluido en: Benjamin Buchloh, *Formalismo e historicidad*, Madrid, Akal, 2004.

⁴ Ramírez, op. cit., p. 373-6. En un sentido semejante, ya en 1972 Marchán Fiz también distinguía al grupo argentino de otros desarrollos contemporáneos: “Con una concepción ampliada del conceptualismo, los creadores argentinos no renunciaron a la materialidad de la obra, ni al significado, ni a los contenidos”. Los ubica dentro de la tendencia que denomina “conceptualismo ideológico”, que apunta tanto a “analizar los límites o fronteras de los lenguajes artísticos como a definir la ‘institución-arte en su relación con la ideología y la política’”. Marchán Fiz, op. cit., p. 83.

una tendencia artística como un modo de actuar desde el arte que desnuda (y socava) la separación moderna entre arte y vida, términos que en el horizonte epocal se tradujeron como vanguardia y revolución.⁵ Sin embargo, una pregunta (in)oportuna que no puedo dejar de formular al revisar esas experiencias es si cabe aceptar sin discusión la denominación metropolitana de “conceptualismo” a la hora de incluir y definir un conjunto de prácticas históricamente situadas por fuera de ese canon, más aún cuando los propios artistas que las protagonizaron se resistieron muy temprano y enfáticamente a esa asimilación.⁶ Para intentar responder este interrogante, partamos de reconocer que dentro del conceptualismo se inscriben proyectos no sólo diferentes sino incluso antagónicos. Benjamín Buchloh lee en cierta zona del conceptualismo la más cabal actitud de asumir las consecuencias del legado de Marcel Duchamp en su puesta en crisis de las condiciones de producción y de recepción del arte. Estamos, afirma, ante el mayor asalto a las distintas dimensiones del objeto artístico tal como era comprendido hasta entonces: sus aspectos visuales (en tanto el conceptualismo produce una eliminación de la visualidad y un corrimiento de las definiciones tradicionales de representación), su status mercantil y sus formas de distribución.⁷ Estamos ante uno de los más radicales experimentos artísticos que tiende a autodisolverse en el acto mismo de apropiarse de territorios hasta entonces ajenos al arte. Coincidentemente, en *Heterotopías*,⁸ Mari Carmen Ramírez señala al conceptualismo como un gran salto del siglo XX en relación al entendimiento y la producción de arte (el segundo después de la revolución implicada por las vanguardias históricas). “Al ser declarado obsoleto el status y la preciosidad de la obra de arte autónoma, de herencia renacentista, y de haber sido transferida la práctica artística de la estética en sí al territorio más elástico de la lingüística, el

⁵ S. Novoa señala la insistencia en que estos movimientos artísticos construyeron su identidad justamente a partir de la asociación de la noción de arte conceptual a las ideas-fuerza de vanguardia y revolución. Soledad Novoa, “El contexto local como problema para una reflexión sobre vanguardia/ postvanguardia”, en: Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldivar, *Arte y política*, Santiago de Chile, Arcis, 2005, pp. 75-82.

⁶ Estas resistencias son manifiestas y explícitas en textos de los tempranos años '70 de Juan Pablo Renzi y León Ferrari. V. al respecto: Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000, pp. 230-232.

⁷ Benjamín Buchloh, op. cit., p. 168.

⁸ Debo consignar que el modelo explicativo de *Heterotopías* fue fuertemente cuestionado por José Emilio Burucúa y Mario Gradowczyk en: “¿Constelaciones o paranatelonta? Modelos y caprichos en la crítica del arte latinoamericano” (revista *Ramona*, nº 31, Buenos Aires, abril 2003). Allí le discuten los siguientes problemas. En primer lugar, que la noción de constelación como modelo explicativo de la vanguardia latinoamericana o recorrido a través de ella ignora el devenir histórico; es más, peca de un “antihistoricismo declarado”. En segundo lugar, la justificación de la elección del nombre “heterotopías”, como opuesto a “utopía”. Burucúa y Gradowczyk listan una abundante lista de artistas incluidos en la selección de la muestra que no pueden dejar de pensarse en relación a “construcciones utópicas posibles”, y a la vez ciertas producciones de otros artistas vanguardistas latinoamericanos que podrían haberse pensado desde esa “disolución de la utopía” en función de la coyuntura histórica de la segunda guerra mundial, que –sin embargo– no han sido considerados. Por último, cuestionan la idea –enunciada desde el subtítulo de la muestra (“medio siglo sin lugar”) de que el arte latinoamericano “ha ocurrido en un no-lugar en el mundo de la producción estética”.

Conceptualismo preparó el terreno para innovadoras y más radicales formas de arte".⁹ No se trata, entonces, de un nuevo estilo o movimiento, de los muchos y sucesivos que tienen lugar en el arte de la posguerra, sino de "una estrategia de antidisursos" contra el fetichismo del arte autónomo y los sistemas de producción y circulación de la obra de arte en el capitalismo tardío. Un despliegue de su capacidad de autorreflexión, la propia práctica concebida como "una manera de pensar" –de acuerdo a la expresión de Roberto Jacoby– la relación del arte con la sociedad, de expandir el pensamiento y generar nuevas formas de vida.

El reconocimiento de que la aparición del conceptualismo latinoamericano fue simultánea a la de los campos artísticos centrales obliga a repensar el vínculo entre centro-periferia desde parámetros muy diferentes a los de irradiación o difusión desde la metrópolis a los márgenes de emergentes tendencias artísticas internacionales. Más allá de que es innegable que en los campos artísticos latinoamericanos repercutieron más tarde o más temprano (en los '60, con inédita inmediatez) tendencias vanguardistas emergentes en las metrópolis, las vanguardias argentinas de los '60 alcanzaron un desarrollo propio y singular, en medio de condiciones diferentes de producción, circulación y recepción de las obras, de otro estado de conformación de los sujetos y de la estructura del campo, de otras formas de relación con el poder político y económico. Para explicarlo no sirven las lecturas que entienden la relación del arte argentino con la escena internacional como la recepción tardía, sometida y deslucida de las tendencias en boga en los centros del arte. Incluso podría arriesgarse que cualquier lectura en términos de centro/ periferia corre el riesgo de colocar a las producciones realizadas en el margen en términos de retraso, pobreza, lejanía o exotismo. Tampoco alcanza para explicar esas simultaneidades la metáfora de la "puesta al día", tan frecuentada en los años '60.

Deberíamos partir, en cambio, de las condiciones alteradas de la "modernidad periférica" en América Latina, nacida como "cultura de mezcla" entre tradición y cosmopolitismo.¹⁰ Y reconsiderar el vínculo centro/ periferia desde una "perspectiva polivalente": no se trata de una relación de difusión sino de conflicto.¹¹ También historizar las conexiones entre fenómenos artísticos/ extraartísticos en la complejidad de cada situación específica, lo que no implica caer en una posición relativista, que se limite a remarcar la diferencia, y obvio o licue la desigualdad. Por último, considerar la existencia de un clima de época compartido, que excede la circulación unidireccional de información y produce obras (e ideas) que fluyen en formas no subordinadas a cánones metropolitanos, dando lugar a procesos de experimentación semejantes en distintos puntos del globo puede ayudar a explicar los inicios simultáneos y coincidentes del conceptualismo en –por ejemplo– Argentina y Estados Unidos. Propongo llamar *descentradas* a estas condiciones particulares de producción y circulación. Con el término *descentrado* aludo a aquello que está desplazado del centro pero también a

⁹ Ramírez, op. cit, p. 373.

¹⁰ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

¹¹ Carlo Ginzburg y Enrico Castelnuovo, "Centro e periferia", en: VVAA, *Storia dell'arte italiana*, I Parte, Torino, Einaudi, 1979, pp. 283-352.

un centro que ya no se reconoce como tal, extrañado, desconcertado, que está fuera de su eje. Raymond Williams, en *Políticas del Modernismo*,¹² llama a analizar las vanguardias con algo de su propia ajenidad y distancia, despegándose de las cómodas y hoy internacionalmente adaptadas formas de su incorporación y naturalización. Esto es: observar la metrópoli desde un adentro que está afuera (los desposeídos interiores, el mundo pobre que siempre fue periférico a los sistemas metropolitanos). Concluye: “Hay que poner en tela de juicio un nivel: la interpretación metropolitana de sus propios procesos como universales”. El desafío (y la provocación) radica en invertir el flujo habitual (rastrear las repercusiones del centro en la periferia) para pasar a pensar el movimiento inverso: qué tiene el mismo centro de periférico o de descentrado.

Cuando Mari Carmen Ramírez sostiene el “carácter precursor” del conceptualismo latinoamericano, diferenciado por sus formas eclécticas, heterogéneas (y contradictorias) no subordinadas a cánones metropolitanos, ubica sus comienzos en 1966.¹³ Otros autores van más atrás, como Jorge López Anaya que se remonta hasta 1961, ubicando como pioneros del conceptualismo a Alberto Greco y a Edgardo A. Vigo.¹⁴ Hitos como el Arte de los Medios y *Tucumán Arde* son hoy reconocidos inequívocamente como fundacionales dentro de la historia del conceptualismo internacional.¹⁵ Otros artistas, otras obras empiezan a ser rescatados.¹⁶ Este texto se propone contribuir a la reconstrucción de esos inicios otros del conceptualismo argentino, y se centra en la vida y obra de Ricardo Carreira, quien fuera una figura clave en esta trama y de la que aún se conoce muy poco.

¹² Raymond Williams, *Políticas del modernismo*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

¹³ Para Ramírez (op. cit.) el primer momento del conceptualismo latinoamericano abarca entre 1966/74, y se res-tringe a Brasil, Argentina y la comunidad de artistas latinoamericanos radicados en Nueva York.

¹⁴ J. López Anaya, “Conceptualismo en Argentina, 1961-1999”, en revista *Lápiz*, Año XIX nº 158/159, Madrid, 1999.

¹⁵ En la antología *Conceptual Art*, editada por Alberro y Stimson (op. cit.) se traducen manifiestos centrales de ambas experiencias. También se incluyen en las ya mencionadas muestras “Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s” (Queens Museum of Art, New York, 1999) y “Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968” (Museo Reina Sofía, Madrid, 2000-2001), dos de las primeras de varias exposiciones internacionales que retoman *Tucumán Arde* en los últimos años.

¹⁶ Dos retrospectivas de la obra de Edgardo A. Vigo tuvieron lugar recientemente en Espacio Fundación Telefónica (Buenos Aires) y en el Teatro Argentino (La Plata). De la primera de estas muestras, v. cat. *Edgardo-Antonio Vigo*, Buenos Aires, Fund. Telefónica, 2004. En relación a Carreira, hasta ahora sólo tuvo lugar “Ejercicios”, una dis-cutida retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en el año 2000. A otros artistas, como Roberto Jacoby o Aldo Bortolotti, no se les presta todavía la atención que merece su obra conceptual.

Diálogos

Ricardo Carreira nació en Buenos Aires el 23 de diciembre de 1942.¹⁷ Hijo de un matrimonio de inmigrantes españoles, María y Ricardo, vivió en el popular barrio de Mataderos. A pocas cuadras de la casa familiar, sigue funcionando la escuela primaria a la que asistió, muy cerca del local de la sastrería “Carreira”, el lugar de trabajo de Ricardo padre. En la misma manzana de su casa, vivía Fito Calvo, su gran amigo desde la infancia.

En cuanto a su formación política, el primer contacto con las ideas anarquistas de su padre marcó en él una fuerte impronta. Tuvo un pasaje juvenil y fugaz por el Partido Comunista, del que rescataba haber conocido a Goyo Schwartz, con quien sostuvo una amistad duradera. Su resistencia a los marcos institucionales lo llevó a optar por el camino solitario de la formación autodidacta. Hasta que lo expulsaron, cursó el secundario en el Colegio Nacional Buenos Aires, adonde también estudiaban Roberto Jacoby y Raúl Escari. Más tarde, estudió (pero no terminó) la carrera de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Su pasaje por la universidad le permitió entablar vínculos intelectuales decisivos, como el que lo unió a Oscar Masotta.¹⁸

En cuanto a su iniciación artística, empezó, como casi todos los integrantes de la vanguardia de los ‘60, pintando. Sobre sus influencias, él mismo dice: “No tuve maestros; es decir, alguien que me enseñara a pintar. Pero siempre he hablado mucho con gente que sabía de pintura. Esas conversaciones, sobre todo las numerosas que he mantenido con Roberto Rosenfeldt, han sido mi escuela”.¹⁹ Siendo un adolescente asistió a la Asociación Estímulo de Bellas Artes, en la avenida Córdoba, 2 o 3 veces por semana. Es probable que desde entonces merodeara la zona de la ciudad donde se concentraba una intensa actividad “modernizadora”: el Instituto Di Tella, galerías, librerías, bares. En algún momento, empezó a recalar en las reuniones en el Bar Moderno, que se iniciaban al atardecer y duraban hasta la medianoche, en las que se juntaban artistas plásticos, gente de teatro, intelectuales. Se conecta entonces con artistas mayores que él, como Luis Seoane, y también con integrantes de la primera vanguardia de los ‘60, en particular los pintores de la Nueva Figuración Luis Felipe Noé y

¹⁷ Esta reconstrucción se basa en entrevistas realizadas por la autora entre 1993 y 2005 a Cuqui y Adrián Carreira, Fernando Coco Bedoya, León Ferrari, Roberto Jacoby, Oscar Bony, Jorge Carballa, David Lamelas, Pablo Suárez, Eduardo Ruano y Juan Carlos Romero. Se consultaron también catálogos, diarios y revistas de época y el archivo de textos inéditos e imágenes de Ricardo Carreira (desde ahora Archivo RC), que se conserva en la casa de Mataderos donde hoy vive su hijo Adrián. A todos ellos, mi mayor agradecimiento. La bibliografía existente hasta hoy sobre Carreira es la siguiente: Patricia Rizzo y Fernando Bedoya, “Nota biográfica”, incluida en Ricardo Carreira. *Poemas*, Buenos Aires, Atuel, 1996; Margarita Paksa, “Ricardo Carreira”, en el CD *Ejercicios*, Buenos Aires, MAMba, 2000; Florencia Batitti, “Ricardo Carreira”, biografía incluida en: Inés Katzentein (ed.), *Listen, Here, Now! Argentine Art of the Sixties*, The Museum of Modern Art (MOMA), Nueva York, 2004.

¹⁸ Ambos comparten un habitus semejante (su extracción de familias de clase media provenientes de barrios populares de la zona oeste de la Capital), relaciones tensas con la Academia, afinidades intelectuales. V. Oscar Masotta, *Revolución en el arte*, Buenos Aires, Edhasa, 2004.

¹⁹ Testimonio incluido en la nota s/t y s/f, en revista *Confirmado*, 4 de junio de 1965. Rosenfeldt era el profesor de pintura de Roberto Jacoby, a través de quien se conocieron.

Ernesto Deira. Otros jóvenes artistas son parte de las tertulias en el Moderno, y con ellos compondrá un grupo de afinidad: además de Jacoby y Escari, entre los amigos de Carreira de aquellos años se cuentan Pablo Suárez, León Ferrari, David Lamelas, Eduardo Ruano, Jorge Carballa, Margarita Paksa y varios otros. Lamelas rememora las conversaciones con Carreira durante las largas caminatas nocturnas que compartían a lo largo de la avenida Corrientes, desde el Bar Moderno hasta Plaza Once, en busca de la parada de los colectivos que los llevaban de vuelta a casa.²⁰

En coincidencia con todo ese grupo, a mediados de la década Carreira abandona rápidamente la pintura y se vuelca a nuevas formas de experimentación que desembocaron en un fértil y vertiginoso proceso creativo. Más que un conteo de obras, la mayor parte de ellas inexistentes hoy por su propia condición material efímera o porque fueron destruidas (por los propios artistas, por los espectadores o por las fuerzas represivas), lo que importa reconstruir son los diálogos e intercambios entre estos artistas e intelectuales, en los que parece radicar la clave de la fecundidad de ese proceso. En ese clima de ebullición, un ánimo colectivo de indagación que potencia cualquier capacidad individual genera la posibilidad de que las ideas de Carreira se entrecrucen y desarrolleen con las de otros. Estos diálogos no siempre terminaron materializados en obras, y esto es especialmente cierto en el caso de Carreira. Por eso, restringir el análisis de su producción a lo efectivamente exhibido o desvincularlo de las ideas, discusiones y proyectos, limita la posibilidad de comprender cabalmente la dimensión de su aporte. Aunque sea simplemente una especulación, se puede pensar –como sostiene Cuqui, por esos años la novia de Carreira,– que:

Las mejores obras de Ricardo son las que planeó y nunca hizo. Más que las obras que se vieron, importan las que pensó. Hablaba muchísimo de arte con Masotta. Fue más importante de lo que se puede ver en la obra expuesta, era muy desprendido con lo que pensaba. Le decía a todo el mundo lo que sentía y pensaba. Un boomerang de ida y vuelta. La gente que lo rodeaba se influenciaba por lo que él decía. Era una época de mucho compartir entre ellos, seis o siete personas. Los demás éramos un poco los espectadores. [Carreira] Trasciende más allá de lo que fue su obra concreta, lo que se puede mostrar".²¹

Arte y deshabitación

¿Cómo deshabitarnos al dolor, a la miseria, a la guerra? Esa fue una pregunta sobre la que Carreira volvió a lo largo de toda su vida. Sus obras pictóricas y conceptuales, sus poemas y ensayos, sus acciones, procuraban poner en evidencia lo obvio, deshabituar la percepción de

²⁰ Entrevista a David Lamelas, Buenos Aires, 2003.

²¹ Entrevista con Cuqui de Carreira, Buenos Aires, 1995.

lo cotidiano, de lo dado como natural o inamovible. Una mirada nueva y extrañada sobre las cosas de todos los días. Cada palabra vulgar dicha como si fuera un portentoso descubrimiento. Rever los sentidos y rever las formas aceptadas de las cosas, desautomatizar la percepción adormecida, relacionar los saberes compartimentados, ese es el ánimo con el que Fernando Coco Bedoya recuerda a su amigo: “cada acto de Carreira era una puesta al desnudo de lo normal de las situaciones, desde un saludo hasta la visita a una exposición eran acciones donde ejercitaba tenazmente la deshabitación”. En un escrito, titulado justamente “La deshabitación”, Carreira escribe:

Las relaciones puramente formales (no funcionales) como puede ser un plato colgado en una determinada parte de la pared se abre a mi mente como una relación necesaria casi funcional (...), es decir que si lo cambiamos de lugar sentiríamos una tensión de sensibilidad. *Cada vez que conocemos algo nuevo, tenemos conciencia de relaciones causales o formales antes ocultas, o una simple alteración no justificada se produce una deshabitación.*²²

La noción de “deshabitación” es mucho más que una clave estética, apunta a una teoría social: implica una posición ante el mundo, una forma de vivir la vida, una apuesta por transformarla:

El trabajo, la magia, la [palabra indescifrable], el arte, el error son deshabitaciones. (...) El ser humano es un ser de posibilidades de conciencia, de sensibilidad, que no acepta el dolor y capaz de modificar la realidad a través del trabajo. El hombre condenado a realizar siempre el mismo trabajo se habituará pero siempre rodeado de señadores que le señalen y deshabitúen en su conciencia lo rutinario de su tarea, por ejemplo, ver a otros que se desplazan libremente por la fábrica, que pueden manejar todas las máquinas o arreglarlas. Es decir, que aunque se habitúe a la máquina siempre vivirá su marginalidad. (...) La marginalidad es una situación conflictiva.²³

A la deshabitación le atribuye, de alguna manera, la capacidad de la vanguardia artística de transformar su entorno. Así lo entiende también Juan Pablo Renzi, que dialogaba intensamente con Carreira: “El vanguardismo como actitud es independiente de sus resultados: el cambio, la novedad, la renovación de los medios, de las formas. La idea básica: la búsqueda de extrañamiento, la *deshabitación*. El arte como forma de conocimiento, nos posibilita ver más en profundidad la realidad y las obras de vanguardia aportan una visión nueva de lo cotidiano”.²⁴

²² Ricardo Carreira, “La deshabitación”, manuscrito inédito, s/f., Archivo RC.

²³ *Ibid*

²⁴ Juan Pablo Renzi, *s/t*, revista *Artinf*, Buenos Aires, 1981. El subrayado es mío.

Santo Domingo

Cuando tenía alrededor de veintiún años, Carreira comenzó a enviar sus obras a los salones nacionales y provinciales, una de las estrategias frecuentes en el campo artístico argentino entre los jóvenes que buscan iniciarse en los circuitos de exhibición.²⁵ A mediados de la década del '60, puede rastrearse su participación en exposiciones colectivas de la vanguardia, apadrinado a veces por Germaine Derbecq, quien merece ser recordada como la “descubridora” de la vanguardia de los '60.²⁶ Justamente, Carreira montó su primera muestra individual en la Galería Lirolay, espacio que dirigía dicha artista y crítica francesa, y en donde tuvieron su primera exposición gran parte de los artistas que luego alcanzarían mayor visibilidad en el Instituto Di Tella. En junio de 1965, muestra allí un tríptico de telas de gran formato que denuncian la invasión norteamericana a Santo Domingo, y que fueron leídas por la crítica como un quiebre con su obra anterior, de un *fauvismo* intimista y alegre. Puede señalarse en este tríptico un comienzo de articulación entre la obra de Carreira y sus preocupaciones políticas. Cuqui recuerda esa obra, que el propio artista destruiría años después: “toda la pared dividida en tres con paneles largos. Como no podía hacerlo entero dividía y armaba. Era una obra neofigurativa. La hizo impactado por notas que leyó en *Noticias gráficas*”. La nueva etapa se caracteriza, según escribe el cronista de la revista *Confirmado*, por sus “dramáticos acentos, que contrastan con su etapa anterior. (...) Sus obras actuales, de grandes dimensiones, parecen la vereda de enfrente”.²⁷ A pesar de que no queda registro de esta obra,²⁸ el testimonio del artista en la prensa de la época permite sostener la hipótesis de que en ella se evidenciaba una transformación en el lenguaje y la factura pictórica, que acusa recibo de la violenta irrupción del mundo exterior, y también de la íntima necesidad del artista de tomar definiciones políticas desde la materialidad misma de su obra. ¿En qué se evidencia este cambio? Ante lo que fue llamado “pintura de choque” por el cronista, Carreira expone su dilema: “Pinto así porque *no puedo* ir a agarrarme a tiros a Santo Domingo”.²⁹ Este desplazamiento o sustitución (violentar la pintura en lugar de pelear en el conflicto exterior) deja vislumbrar que la interpelación de la polí-

²⁵ En 1963, en el XXIV Salón de Arte de La Plata aceptan por primera vez dos obras suyas: el óleo “Azul esperando al rojo” y la monografía “Un hombrecito en escena”. Al año siguiente, en 1964, su cuadro “Mío-mío” (un óleo de 0,77 x 0,99 m.) es aceptado en el LIII Salón Nacional de Artes Plásticas.

²⁶ En 1965, Carreira participa en la experiencia colectiva organizada por Luis Felipe Noé en el Museo de Arte Moderno, y en la Galería Guernica, en la “Semana de experiencias artísticas” organizada por Germaine Derbecq, junto a Pablo Suárez, Marta Minujín y Roberto Jacoby. También integra una exposición colectiva en la galería Lirolay junto a Humberto Rivas, Juan Carlos Distefano y Pablo Suárez. Sobre Germaine Derbecq puede verse A. Longoni, “Germaine Derbecq: una visionaria del arte”, en revista *Todo es Historia*, nº 414, Buenos Aires, enero de 2002, pp. 60-64.

²⁷ Nota s/t y s/f, revista *Confirmado*, Buenos Aires, 4 de junio de 1965.

²⁸ Este tríptico fue destruido por el mismo Carreira en los años '70, junto a otras obras.

²⁹ Testimonio incluido en nota ya cit. en revista *Confirmado*.

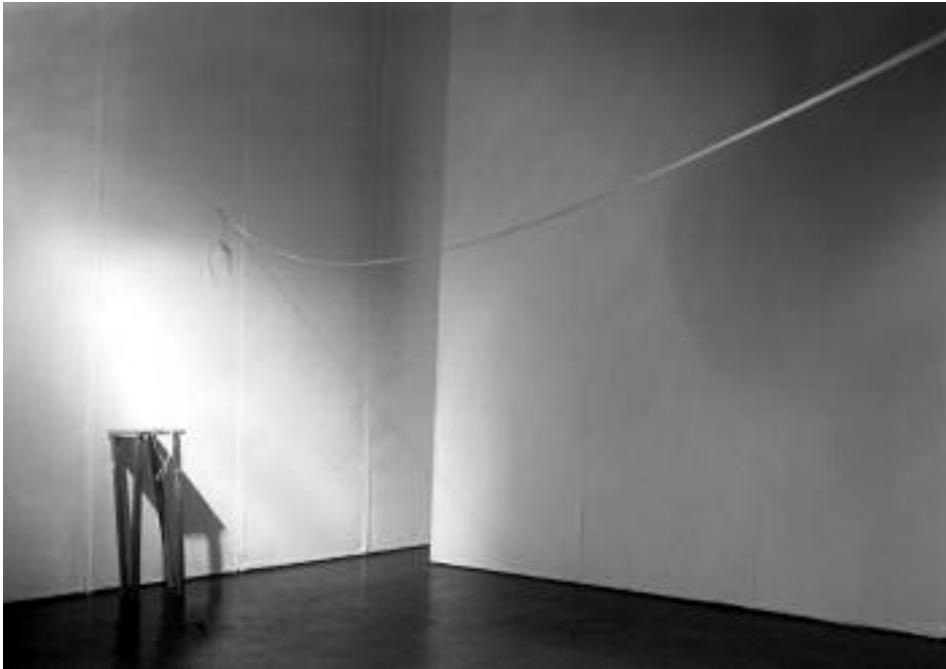
tica todavía se traduce en la vanguardia artística en términos de una transfiguración pictórica, mientras que un par de años más tarde llevaría a intelectuales y artistas –a Ricardo Carreira mismo– a debatir el pasaje a la acción política directa, la disolución de la vanguardia y el abandono del arte. Por otro lado, la elección del verbo “poder” o mejor “no poder” (agarrarse a tiros) implica un deseo y a la vez un límite. ¿No puede porque es pintor? ¿O no puede porque está en Argentina y la invasión es en otra parte?

Los dilemas que atraviesan a Carreira ante la necesidad de actuar en el conflicto político en tanto artista constituyen el problema al que se enfrentaba la vanguardia de conjunto. Ese mismo año 1965 León Ferrari presenta en el Premio Nacional Di Tella *La civilización occidental y cristiana* junto con una serie de cajas denunciando la guerra de Vietnam, conjunto que también implica un quiebre marcado al interior de la producción de Ferrari, quien hasta entonces venía realizando esculturas en alambre y escrituras abstractas. Es bien conocido que Romero Brest le indicó al artista que retirase la pieza mayor, el cristo crucificado sobre un avión bombardero norteamericano. Respecto de la disyuntiva que se le presenta ante esa censura, Ferrari declara:

*Cuando cambié de idea sobre el arte, a raíz de los bombardeos en Vietnam, le advertí [a Romero Brest] que haría otra cosa. Cuando vió el avión montado, unos dos o tres días antes de la inauguración, lo noté preocupado. [...] Me sugirió reemplazar el avión por su maqueta o por otra pieza. [...] Yo me encontré en una suerte de disyuntiva: o tomar el camino de las artes plásticas, que indicaba o exigía retirar todo y denunciar la censura, o el camino de la política, mi propósito inicial de exponer algo precisamente allí sobre el Vietnam, en el lugar de las libertades que proclamaban los EEUU bombarderos.*³⁰

Dos aspectos de este testimonio resultan particularmente significativos para esta argumentación. Uno, igual que Carreira ante la invasión de Santo Domingo, Ferrari reconoce haber cambiado radicalmente su forma de hacer arte a partir del impacto que le produce un acontecimiento político internacional: la guerra de Vietnam. Dos, expone con meridiana claridad la disyuntiva entre el camino “artístico” y el “político” ante la censura: entiende que si se hubiera enfascado en denunciar la limitación de su “libertad de creación”, perdía la posibilidad (retaceada, es cierto) de expandir la denuncia política desde una vidriera privilegiada. Ferrari optó por privilegiar el acto político, esto es: la obra de un artista participando de una muestra. Es notorio cómo pocos años después, la concepción de lo que es un acto político virará drásticamente, hasta el grado de considerar que dentro de la institución artística no hay posibilidad de efecto o eficacia política alguna.

³⁰ Carta de León Ferrari a Andrea Giunta, cit. en: Andrea Giunta (ed.), *León Ferrari*, cat., Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2004, pp. 126-129.



Ricardo Carreira, *Soga y Texto* (1966), reconstrucción. Foto: Oscar Bony.

Soga y texto

En 1966 se produce otro giro en la obra de Ricardo Carreira, que marca un hito crucial en los inicios del conceptualismo argentino. Es invitado al Premio Ver y Estimar 1966, una de las instancias anuales más importantes dentro del circuito institucional abierto a las nuevas tendencias experimentales. Allí presenta *Soga y texto*.

Trabajar sobre la obra de Carreira tropieza con la dificultad de que en la mayor parte de los casos no quedan los originales, ni sus restos, ni siquiera registros fotográficos de los montajes, ni podemos contar ya con el testimonio del propio artista. Sólo están los relatos fascinados (y en muchos puntos contradictorios) de sus testigos. En el caso de *Soga y texto*, esta dificultad es particularmente evidente. La opción a la que recurro es describirla incluyendo las distintas versiones y exhibiendo los límites de la reconstrucción.

La obra constaba de tres partes. La primera consistía en un piolín o una soga –según la versión– que atravesaba toda la sala del Museo de Arte Moderno (que en ese entonces ocupaba un par de pisos del edificio del Centro Cultural San Martín). Colgaba tensa a la altura del espectador, dividiendo la sala en dos partes. Como se verá en breve, no fue la única vez que Carreira dividió con su obra el ámbito de exposición, lo interfirió de modo de afec-

tar la funcionalidad del espacio mismo, trastocar de este modo la percepción de las demás obras allí montadas e incomodar la circulación del público.

La segunda parte de la obra se ubicaba en el cubículo o espacio delimitado que los organizadores habían destinado al artista. Allí, un fragmento del mismo material se exhibía enrolado sobre un pequeño caballete de madera (o un taburete, de acuerdo a otra versión).

La tercera parte consistía en algunas fotocopias, en las que se veía la imagen en negativo del piolín (o soga), y a su alrededor, un texto diseminado: algunas letras, palabras, frases. Según una versión, las fotocopias estaban también dentro del cubículo, mientras que otra indica que se ubicaban en el otro piso de la exposición. Esta última opción exacerbaría aún más la discontinuidad espacial presente en la disposición de la obra segmentada en tres zonas que sólo se integran en la percepción del espectador que las relaciona o vincula.

Una clave para abordar la obra es, claro, la noción de *discontinuidad*, sin duda uno de los núcleos de las conversaciones que Carreira sostiene en ese tiempo con Masotta, en cuya teoría estética es también crucial. “[Carreira] decía que era una obra interrumpida que había que unirla con el pensamiento. El espectador iba, veía una parte, después la otra. No había conexión evidente, la tenía que reponer el espectador”, indica Cuqui. Para Masotta, la forma discontinua es característica de la obra de vanguardia (no sólo en el tiempo y en el espacio, sino también en la percepción), en su búsqueda de revolucionar el lenguaje, expandir la noción de obra, e incidir sobre la conducta del espectador, la modificación o alteración de su conciencia o sus parámetros de percepción.³¹

Aunque los testimonios no acuerden en cuanto al material, la disposición, el espacio, los sentidos en juego, todos coinciden en que *Soga y texto* tuvo un carácter fuera de lugar, sorprendentemente inaugural de un nuevo tipo de arte. Así la describe con vívida precisión Roberto Jacoby:

Se trata de una obra fundacional en el arte de Carreira y en el arte conceptual en general. [...] La Sala del antiguo Museo de Arte Moderno quedaba (y todavía queda) en el edificio del Teatro General San Martín. Imaginen esta sala, con una muestra colectiva de cuadros colgada en las paredes. Cada artista en una especie de box hecho con tres paneles que establecía el espacio que tenía disponible. En el box de Carreira había un armazón de unos 70 centímetros de alto y 15 de lado (era cuadrado en su cara superior), formado por listones de un centímetro por un centímetro. En ese armazón había una muestra de hilo, un hilo de algodón de menos de 1 mm. de diámetro y quizás 20 o 30 cm. de largo, enrolado y enganchado a un costado. En las paredes había tres fotocopias con dibujos de línea que reproducían ese armazón y en un caso, el hilo. Tenían probablemente números o letras. Las fotocopias eran negativos, como las de

³¹ Masotta retoma la categoría de lo “discontinuo” de Roland Barthes, puntualmente referida al libro *Mobile*, del francés Michel Butor, y al debate suscitado en torno a su aparición. V. Roland Barthes, “Literatura y discontinuidad”, en *Ensayos críticos* (1º ed. en francés, 1964).

aquel entonces, en fondo negro con la imagen en blanco. En la dirección longitudinal de la sala había desplegado el mismo hilo pero de un largo que cortaba la sala en dos partes y los extremos del hilo (de unos 15 metros de largo) estaban probablemente asegurados a otros dos armazones, pero sobre esto no estoy seguro.³²

Según Cuqui, la obra era distinta: ella no recuerda un piolín, sino una soga de plástico transparente, desplegada en uno de los pisos del museo, mientras en el otro piso, se exhibían “el texto y otras cosas”: un rollo de soga, un fragmento de soga extendida, carteles o cartones con explicación de las secuencias de la obra, fotos de la secuencia.

Coco Bedoya (quien no vio la obra pero recuerda el relato que de ella hacía Carreira) hace referencia a que uno de los extremos del piolín (para él también se trataba de un piolín) terminaba en un pequeño tacho, y a que la disposición misma del hilo enrollado era ya un indicio preciso y nada azaroso de su teoría sobre el rulo (a la que aludiré más adelante).

Más allá de las diferencias en las versiones, lo que es evidente a partir de todas ellas es el énfasis en el juego entre la presentación y la representación, que lleva a especular acerca de si el hilo que atravesaba la sala era una señal que remitía a la fotocopia, o si en la fotocopia estaba la huella del hilo exhibido. Entre los papeles del archivo de Carreira aparece un escuetito papel con una frase manuscrita sin fecha. En ella resuenan ecos de *Soga y texto*: “Cuando un león está en una jaula con un león de su mismo tamaño, el de porcelana señala al león verdadero”. Un león de porcelana junto a uno de carne y hueso deviene en presentación o señal, signo indicial, antes que representación mimética. Así, en *Soga y texto* cada uno de los tres segmentos de la obra remite a los otros dos, pero no los representa: es una señal diferenciada de la presencia del mismo elemento.

Soga y texto inicia en la producción de Carreira la toma de conciencia de la condición significante de los materiales con los que se construye una pieza, y la apuesta por la reducción a los componentes mínimos de la significación. Jacoby la interpreta como “una compleja tesis acerca de la discontinuidad entre concepto, imagen y objeto” que “lo que señala es la diferencia. Los diferentes niveles de la significación, las distintas instancias de la representación, el espejamiento de la materia significante con los significados”.³³

Es llamativo el modo en que *Soga y texto* se aproxima notablemente a *Una y tres sillas* (1965) del conceptualista norteamericano Joseph Kosuth, de la cual no había llegado noticia a Buenos Aires.³⁴ La obra de Kosuth consiste en una silla plegable de madera, la fotografía de esa misma silla, y una ampliación fotográfica de la definición de la palabra “silla”, extraída del diccionario. La pregunta que la obra lanza al espectador es en cuál de las tres “sillas” reside la identidad del objeto: en la cosa misma, en su representación icónica o en su

³² Roberto Jacoby, “El hilo de la historia”, en *Ramona* nº 8, Buenos Aires, diciembre de 2000.

³³ Entrevista a R. Jacoby incluida en A. Longoni y M. Mestman, op. cit., pp. 286-300.

³⁴ Buchloh pone en duda la datación de las “Proto-Investigations” de Kosuth, que su autor fecha entre 1965-66, atribuyéndoles una fecha más tardía (febrero de 1967). Ver: Benjamin Buchloh, op. cit., pp. 181-182 n.

descripción verbal; o si es posible descubrirla en la integración de las tres juntas. Marchán Fiz analiza que el artista pretende así “conseguir con ella la mayor univocidad e impedir todo sentido connotativo, asociativo, que no haga referencia a sí mismo. Los tres niveles afectan a la distinción entre realidad, definición y realidad del signo”.³⁵

Pero, a diferencia de la disposición de la obra elegida por Kosuth, que favorece una actitud de contemplación convencional en el espectador, la disposición del piolín (o soga) de Carreira atravesando la sala perturba la recepción (de las otras obras, del conjunto) y entorpece la circulación del público. El artista no se limita a los estrechos límites del espacio asignado para cada expositor en el Premio, los desborda y dispersa la obra, la segmenta. Cuando se despliega, el piolín es una frontera, un parteaguas del espacio. Cuando se repliega, se convierte en trazo. Cuando se vuelve fotocopia, se torna huella. Son estos usos o disposiciones del material los que redundan en volverlo extraño. Deshabitado.

La irrupción de *Soga y texto* provoca el estallido de la noción tradicional de obra en la medida en que rompe no sólo con los materiales y los géneros artísticos, sino también con las ideas de unidad y composición cuando opta por un dispositivo discontinuo de exhibición y se corre de cualquier forma de representación y género artístico: “Esto es materia, es un piolín, está acá presente y marca un espacio. Rompe con todo: no es escultura, ni pintura, ni fotografía, no es nada”, señala Roberto Jacoby. Sus consecuencias afectan profundamente no sólo los modos de producción, sino también los modos de exhibición y recepción hasta entonces conocidos en nuestro medio artístico.

Contemporáneos

¿Qué diálogos se establecen entre esta obra crucial y las producciones de sus contemporáneos? Es evidente que la noción de discontinuidad es también decisiva en los planteos del grupo Arte de los Medios.³⁶ Florencia Battiti sugiere que la obra de Carreira “puede relacionarse con los ejercicios filmicos que Oscar Bony y David Lamelas están llevando a cabo, en Buenos Aires, en ese mismo año”.³⁷ Alude, por ejemplo, a *60 metros cuadrados y su información*, una ambientación de Oscar Bony presentada en Experiencias 1967 en el Instituto Di Tella. Al entrar a la sala cerrada y a oscuras, el espectador pisaba alambre tejido, del tipo romboidal que se suele emplear para cercar jardines o gallineros. Al mismo tiempo, veía proyectada en la pared una filmación en cámara fija del mismo alambre tejido: la percepción redundante pero disociada (discontinua) de un mismo elemento por vías y sentidos (visual y táctil) distintos. “La idea era descomponer y recomponer la percepción. Yo juga-

³⁵ Marchán Fiz, op. cit., p. 263.

³⁶ V. A. Longoni y M. Mestman, “After Pop, We Dematerialize: Oscar Masotta, Happenings, and Media Art at the Beginnings of Conceptualism”, en: Inés Katzenstein (ed.), op. cit., pp. 156-172.

³⁷ Florencia Battiti, “Ricardo Carreira”, op. cit.

ba con ese tiempo: pisaban el alambre inevitablemente y después veían atrás la proyección”, recuerda Bony.³⁸

Entre los integrantes de la vanguardia rosarina, particularmente aquellos que se habían formado en el taller de Juan Grela (es decir, Juan Pablo Renzi, Eduardo Favario, Aldo Bortolotti y Carlos Gatti) son llamativas las elaboraciones acerca del arte como labor intelectual. En 1966, sostienen que “el acto de pintar es una tarea eminentemente intelectual; no creen en el pintor inculto y piensan que la obra de arte deviene de un equilibrio racional-sensorial-sensible y de su ‘coherencia’. Están de acuerdo en que la experiencia estética, el ‘discurso poético’, no se diferencian del científico sino en los medios que se utilizan para la investigación de la realidad”.³⁹ “Construyo objetos que en realidad son ideas”, afirma contundentemente Juan Pablo Renzi para describir las producciones conceptuales de ese período (las suyas y las de su entorno). Entre ellas, se puede señalar la proximidad entre los planteos de Carreira y los de Aldo Bortolotti. *Tres carteles*, la obra que Bortolotti muestra en la galería Lirolay en 1967, consiste en tres paneles del mismo tamaño (40 x 60 cm.), colgados uno al lado del otro, y en cada uno tres frases, que hablan de sí mismas, de su posición dentro del trío de carteles. Los carteles rezan así:⁴⁰

Según Bortolotti es evidente que este cartel es el primero	al leer los carteles este está en el medio puede comprobarlo	verá que este es el último de todos leyendo nuevamente
--	--	--

El espectador podía optar por leerlo de manera horizontal o vertical, construyendo en ambos casos un sentido cerrado que no pierde coherencia. Este ejercicio de redundancia tautológica resultó, según Renzi, “algo muy sorprendente aún para la gente de Buenos Aires. (...) Era un texto que hablaba del mismo texto.”⁴¹

En continuidad con esta línea de trabajo, en una exposición del grupo rosarino en Mar del Plata en el verano de 1968, Bortolotti presentó *Orden*, un cartel con la siguiente instrucción:

³⁸ Entrevista a Oscar Bony realizada por la autora y A. Giunta, Buenos Aires, 17 de marzo de 1994.

³⁹ Declaración de Bortolotti, Renzi, Gatti y Favario, Rosario, julio de 1966, incluida en: Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política en los años '60*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998, p. 88. Renzi lo repite años más tarde en una entrevista con Beatriz Sarlo: “El arte conceptual había sido para todos nosotros una reacción contra la figura del artista inculto, del pintor que sólo siente” (en: “La unidad en los límites”, en revista *Punto de vista* nº 44, Buenos Aires, noviembre de 1992).

⁴⁰ Reproducción de la obra proporcionada por Aldo Bortolotti a la autora. Archivo Ana Longoni.

⁴¹ Entrevista a J.P. Renzi, en: Fantoni, op. cit.

Coloque este cartel
sobre una pared a la
altura de la vista
de manera que facilite
su lectura.
Orden de Aldo Bortolotti,
desde Rosario.
Ejecución de la orden
Museo de Arte Moderno Bs. As.
en el Hotel Provincial
de Mar del Plata
Verificación por Ud.
en este lugar

Una despojada y estricta instrucción al espectador ha quedado designada como obra. No queda nada para ver: la obra es una construcción intelectual, en este caso diferida, entre alguien (un artista) y otro alguien (un espectador).

Por su parte, Eduardo Favario expuso en la muestra “OPNI (Objeto pequeño no identificado)”, en la que se auto-restringieron a trabajar en obras de pequeño formato, realizada en la galería Quartier de Rosario (1967), un billete de \$5000 (de circulación vigente). Un cartel aclaraba que la obra se vendía exactamente en \$5000. En su proyecto preliminar el artista apuntaba que “elevando a grados extremos la desmaterialización de una obra de arte, propongo entregar al virtual comprador de mi creación el valor de la misma a fin de que este, manteniéndose dentro del espacio límite de 30 x 30 x 30 participe en la labor de creación del artista y desarrolle imaginariamente la obra. En todo caso que ella resida en el mero hecho señalativo de su valor material”.⁴² El mecanismo tautológico (la obra es su valor) dispara aquí la exhibición de la condición de mercancía de la obra de arte.

Todas estas producciones comparten el desplazamiento de la visualidad y su sustitución por una condición de reflexividad lingüística, en una línea comparable a la que analiza Benjamín Buchloh: “El arte conceptual proponía implícitamente la sustitución del objeto de experiencia espacial y perceptiva por una definición lingüística (la obra como proposición analítica)”.⁴³ En este tipo de práctica artística, que enfatizaba su paralelismo –e incluso su identidad– con los sistemas de signos lingüísticos, “la definición de lo estético pasa a ser una mera cuestión de convención lingüística que depende de un contrato legal y del discurso institucional (discurso relacionado con el poder y no con el gusto)”.⁴⁴

⁴² Eduardo Favario, Proyecto de la obra en OPNI, incluido en *Favario*, cat., Rosario, Centro Cultural Parque de España, 1999.

⁴³ Benjamín Buchloh, op. cit., p.168.

⁴⁴ *Ibid*, p. 177.

La mancha de sangre

El notable impacto que la guerra de Vietnam tuvo en la radicalización del campo intelectual argentino se puso de manifiesto cuando, entre abril y mayo de 1966, en lo que definieron como una “muestra-manifestación”, la galería porteña Van Riel cubrió completamente sus paredes (y parte del piso) con los aportes de cerca de 200 artistas plásticos, de un amplio abanico de orientaciones artísticas y políticas que difícilmente hubiesen coincidido en otra exposición colectiva.⁴⁵

La convocatoria al “Homenaje al Viet-Nam” surgió de un núcleo de artistas encabezado por León Ferrari y Carlos Gorriarena. La muestra logró una adhesión sin precedentes⁴⁶ no sólo por la cantidad de participantes sino por el público convocado (asistieron entre 3000 y 6000 personas a la inauguración).⁴⁷

¿Con qué obras participaron los artistas de vanguardia? León Ferrari llevó *La civilización occidental y cristiana*, exhibida por primera vez allí, luego de su exclusión del Premio Nacional Di Tella el año anterior.

Roberto Jacoby mostró un conjunto de esculturas expresionistas –una línea de trabajo que abandona muy pronto–, en el que se ve a escala natural una madre vietnamita cargando un soldado muerto como una Piedad, un fusilado a punto de desplomarse, niños llorando, y otras goyescas escenas de la tragedia de la guerra.

“La más fuerte de las doscientas obras expuestas” en el Homenaje al Vietnam, según el recuerdo de Ferrari, “fue la *Mancha de sangre* de Ricardo Carreira”. Consistía en un charco sólido, realizado en resina poliéster roja, colocado sobre el piso de la sala. Carreira no se limitó a mostrarla allí: la prensa informa que la *Mancha de sangre* fue “exhibida simultáneamente en los mataderos y en una galería porteña”.⁴⁸ Fácilmente transportable e instalable, la *Mancha de sangre* lograba ambientar cualquier espacio (fuera éste de exhibición artística o no), y aludir a distintas formas de violencia de acuerdo al contexto preciso en el que actuara. Igual que la noción de *discontinuidad*, la capacidad de *ambientación* de los medios artísticos es otra idea que Masotta desarrolla al pensar en las derivas del arte contemporáneo. Retoma el eslogan del canadiense Marshall McLuhan (“los medios ambientan”) para sugerir

⁴⁵ Participaron desde Marta Minujín hasta Ricardo Carpani, pasando por los neofigurativos Macció, Noé, Deira y de la Vega, el grupo Espartaco, Ignacio Colombres, los plásticos cercanos al Partido Comunista Castagnino, Lozza y Santamaría, los integrantes de la vanguardia Ferrari, Santantonín, Renzi, Paksa, Jacoby, Suárez, Carreira, entre muchos otros.

⁴⁶ En una nota aparecida en *La Rosa Blindada* (nº 9, 1966, pp. 61-64), Carlos Gorriarena sostiene que se trata de la primera exposición en Sudamérica de esa envergadura, incluso con pocos antecedentes mundiales “de tal cantidad de plásticos homenajeando, con su obra, la resistencia de un pueblo ante el invasor”. En ese sentido, señala que su organización había comenzado antes que la de los norteamericanos en Los Ángeles, conocida como “Torre de la Protesta”, en el mes de marzo de ese mismo año.

⁴⁷ Fueron 3000, de acuerdo a la nota aparecida en la revista comunista *Cuadernos de Cultura* (Año XVI, Nro. 80, mayo-junio de 1966), y 6000 según el diario *El Mundo* (4 de mayo de 1966).

⁴⁸ En: revista *Análisis*, nº 543, 10 de agosto de 1971.

que distintos medios constituyen mensajes distintos, y avanzar a partir de allí en un despojamiento de la condición visual de la obra. A “más baja orientación visual” corresponde “mayor grado de envolvimiento, mayor ambientación del medio”.⁴⁹

Si la encerrona tautológica en la que cayó el llamado conceptualismo lingüístico podía ser un riesgo a correr de continuar en la línea de *Soga y texto*, con la *Mancha de sangre* Carreira avanzó en la politización del planteo conceptual y en la articulación precisa entre concepto y contexto.

La posición ante la guerra incide sobre la materialidad y la circulación de la obra. Como frente a la invasión a Santo Domingo, el acontecimiento de la guerra de Vietnam lo atraviesa (sensible y políticamente). Declara: “Quisiera poder sentir la muerte de un vietnamita como si estuviera sucediendo al lado mío porque la conciencia es más fácil de aguantar que un dolor de muelas”. De nuevo, su inquietud pasa por trasponer la lejanía de no estar donde ocurre el enfrentamiento, y busca en el arte aquello que lo haga sentirse allí.

Años más tarde planeó (y dicen las malas lenguas que llegó a concretar junto a un amigo) una acción que retomaba la *Mancha de sangre* y puede ser leída como la antesala de los *escraches*, la modalidad de lucha que implementaron los HIJOS desde mediados de los años ’90. La acción consistía en llevar en un flete un barril de pintura roja por las inmediaciones de la Escuela Mecánica de la Armada, simular un choque y derramar en el impacto la pintura, provocando una contundente mancha roja que señalaba (*escrachaba*) el ex campo de desaparición y exterminio.⁵⁰

En Córdoba

En octubre de 1966, un nutrido contingente de artistas de la vanguardia porteña y rosarina se traslada a Córdoba para participar en la Bienal Paralela, también llamada “Primer Festival de Formas Contemporáneas”. Se trataba de la réplica organizada precipitadamente por los “ignorados-por-la-bienal”⁵¹ como alternativa a la III Bienal Americana de Arte auspiciada

⁴⁹ V. Oscar Masotta, op.cit..

⁵⁰ Justamente con el lema “De la mancha al escrache” Fernando Coco Bedoya establecía en la segunda mitad de los ’90 una lectura de la trayectoria de Carreira que arrancaba de la *Mancha de sangre* y arribaba a los escraches impulsados por HIJOS que el artista no llegó a conocer, pero que de alguna manera estaban anticipados en sus propuestas de acción.

⁵¹ Así se los define en “Los paralelos”, en revista *Primera Plana*, N° 200, 25 de octubre de 1966, p. 76.

por las Industrias Kaiser en Córdoba, de la cual las propuestas experimentales más novedosas habían quedado excluidas.⁵² Pablo Suárez recuerda así la iniciativa:

Se hacía la Bienal y ninguno de nosotros había sido invitado y en un momento determinado apareció por Buenos Aires María Rosa Roca [...] diciendo que disponían de un espacio que podíamos utilizar y crear una especie de Bienal Paralela, una cosa joven, con hechos audaces, y nos prendimos en la idea. Armamos en dos días una muestra que fue bastante suceso, fue muy visitada y cerró de una forma estrepitosa [...]. La Bienal había sido armada con una idea tan solemne y formal... que esto parecía una explosión de vida frente a un mausoleo.⁵³

Mientras en la III Bienal abundaba el arte abstracto, neofigurativo y cinético, la Bienal Paralela dio lugar a intervenciones callejeras, ambientaciones, *happenings*, arte conceptual y danza contemporánea. A pesar de su improvisada organización, allí se encontraron la mayor parte de los artistas plásticos, músicos y grupos de teatro vinculados a la escena experimental. “Estos creadores [...] representaban la más reciente producción experimental –ignorada por la muestra oficial que legitimaba una modernidad más atemperada”.⁵⁴

Queda en evidencia que el circuito institucional modernizador sostenía un vínculo ambiguo con la vanguardia artística: su proyecto alentaba y apostaba a consolidar las tendencias menos arriesgadas, aquellas que no rompían con la noción de obra de arte autónoma, y dejaba afuera las manifestaciones rupturistas que desbordaban el límite aceptado de lo que podía considerarse “arte”.

Esto era reconocido incluso por un dual Romero Brest, que estaba en Córdoba porque había sido convocado como jurado de la Bienal, y al mismo tiempo avaló a los díscolos con una presentación en la que explicita el enfrentamiento entre dos concepciones del hecho artístico: “quieren estos artistas que los presente y me dispongo a complacerlos [...] advirtiendo que ya no responden al deseo de hacer ‘obras de arte’ con olor a eternidad, sino al de manifestarse en la aventura cada vez más ahincada de ser libres”.⁵⁵

Entre las obras presentadas en la Bienal Paralela hubo varios planteos conceptuales, lo que es un indicio fuerte del punto en que lo que podríamos llamar “la actitud conceptual”

⁵² Para una historia de la Bienal, v. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires, Paidós, 2001; y María Cristina Rocca y Ricardo Panceta, “Bienales de Córdoba: arte, ciudad e ideología”, en revista Estudios, nº 10, Córdoba, julio-diciembre de 1998, y el libro más reciente de María Cristina Rocca. Las fisuras no sólo se expresaron en la Antibienal; también se vieron adentro de la misma Bienal. En el texto de presentación del Catálogo de la III Bienal, Hugo Parpagnoli insinúa algunas críticas. Por ejemplo, menciona el dinamismo que caracteriza a las “corrientes poderosas” que agitan el arte argentino, de los que la Bienal no daba suficiente cuenta. Hugo Parpagnoli, “Vanguardia vital y móvil”, *Catálogo*, III Bienal Americana de Arte, Córdoba, 1966.

⁵³ Entrevista a Pablo Suárez, en: Guillermo Fantoni, *Tres visiones sobre el arte crítico de los años '60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*, Rosario, Escuela Editora/ UNR, 1994.

⁵⁴ Fantoni, Guillermo, “Tensiones hacia la política”, en revista *Si-Sí*, Rosario, nº 2, verano de 1990.

⁵⁵ Jorge Romero Brest, texto de presentación al *Primer Festival de Formas Contemporáneas*, cat., Córdoba, 1966.

deja de ser un experimento aislado e incipiente y se expande a las producciones de buena parte de la vanguardia.

En la línea de transformar el objeto artístico en su idea o planificación y pasar a exhibir no el hecho terminado sino el proceso mismo de producción (ya sea a través de esbozos, maquetas, planos, instrucciones, etc.), el rosarino Aldo Bortolotti llevó su *Ciudad sumergida*, una pequeña maqueta que Renzi recuerda en estos términos: “una obra chiquita, de 40 cm por 40, un prisma de telgopor que armó con cuatro espejos en su interior y una especie de manzana esquemática en la base, con prismas de distintas alturas que eran como edificios. Mirado a cuarenta y cinco grados desde cualquier lado, por el reflejo de los espejos se podía ver una ciudad infinita”.⁵⁶ Eduardo Favario, también integrante del grupo rosarino, presentó una acumulación de sillas en el medio de un gran salón, encimadas unas sobre otras de manera en que quedaba anulada cualquier función utilitaria del mueble. Se puede leer en esa inútil montaña de sillas un implícito llamado a los espectadores a abandonar su tradicional lugar pasivo y contemplativo, para pasar a involucrarse en un rol activo y partícipe.

Pablo Suárez también inició allí una incursión por una sugestiva veta conceptual, que sostuvo durante un par de años, seguramente impactado por los diálogos colectivos en los que estaba inmerso.⁵⁷ En esta ocasión, cubrió el piso del espacio destinado a su obra con cajas pintadas de 40 x 50 cm (similares a las usuales para tareas de archivo), colocadas una al lado de la otra, de modo que impedían la circulación del público por ese espacio.⁵⁸ Igual que la soga extendida de Carreira, la intervención del artista genera la perturbación o la anulación del cómodo y contemplativo tránsito del espectador por la galería.

Roberto Jacoby y Eduardo Costa –quienes ese mismo año habían lanzado el grupo Arte de los Medios– plasmaron una obra discontinua ubicada tanto en el interior como en el exterior del ámbito de la Bienal Paralela, una antigua casona en el centro de la ciudad. En la calle, en las inmediaciones del lugar, pintaron de verde la vidriera de un local, una columna de luz, un fragmento del cordón de la vereda. Y en el interior de la casona, hicieron lo mismo con una columna de desagüe y otros detalles. El espectador podía (o no) asociar las marcas verdes de adentro y las que detectara afuera del ámbito de exposición, y trazar mentalmente el diseño o diagrama de un espacio señalado.

Carreira llevó a Córdoba una versión reelaborada de *Soga y texto*: un muestrario de ferretería con distintos tipos de sogas (de varios grosores y fibras) y tipos de nudos. Además del muestrario (dispositivo que continuará empleando en los años siguientes), colgó una larga

⁵⁶ Entrevista a Renzi, en Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política*, op. cit.

⁵⁷ Las evaluaciones sobre este período conceptual de Suárez son dispares. Mientras Jacoby lo encuentra fascinante, Renzi opina que “no era muy interesante esa obra, teniendo en cuenta que uno esperaba encontrarse con sus cosas voluptuosas, románticas, como las cascadas de poliéster o las figuras humanas medio rodinianas”. Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política en los años '60*, op. cit.

⁵⁸ Poco antes, en una galería de Buenos Aires Suárez había realizado una propuesta similar: llenó la galería de acumulaciones de diarios, que formaban una suerte de cubos.

soga combada desde el balcón de la casona hasta la vereda de enfrente.⁵⁹ Quizá refiriéndose a esta misma intervención, Pablo Suárez recuerda que Carreira lleva a cabo *La acción encadenada*, que consistió en “una obra totalmente insólita: [Carreira] ató la casa entera con un cable de plástico, como si fuera un perro, al poste de la luz”⁶⁰.

Varios de estos planteos comparten el énfasis en cuestionar el espacio de exhibición como ámbito propicio para la contemplación estética, anularlo o dificultar su tránsito. También es común la tensión entre el adentro y el afuera de dicho espacio, en un inicio del llamado a trasladar el arte a la calle que recrudecerá imperativamente en los años siguientes dentro de la vanguardia.

Esta tensión se carga de una explícita condición política cuando el último día de la Bienal Paralela los artistas coordinaron una improvisada acción colectiva. El público se había reunido y esperaba el comienzo de un *happening* titulado *En el mundo hay sitio para todos*. Mientras los asistentes aguardaban pacientemente, un grupo de artistas anuló la puerta de acceso, tapiándola y clavándole unas maderas, de manera que nadie más pudiese entrar ni salir. Se fueron, dejando encerrado al público durante una hora, al cabo de la cual regresaron acompañados por un numeroso grupo de estudiantes (que estaban en conflicto y habían sufrido recientemente el asesinato del dirigente estudiantil Santiago Pampillón). Irrumpieron en el lugar coreando consignas, y realizaron una manifestación que concluyó con el discurso de un dirigente estudiantil al público cautivo (y seguramente, a esa altura, ya poco cautivado).⁶¹ No sólo se trata de un claro antecedente del encierro que realiza Graciela Carnevale como corolario del Ciclo de Arte Experimental en Rosario dos años más tarde; esta acción preanuncia también buena parte de las mutaciones que tendrán lugar durante el *itinerario de 1968*:⁶² el pasaje de la obra a la acción, de la realización individual a la colectiva, la apropiación artística de procedimientos propios de la acción política radicalizada, la reivindicación de la violencia (en este caso contra el público) como material estético, y la colaboración estrecha con movimientos sociales y políticos de oposición.

Escalera trunca

En septiembre de 1966 Ricardo Carreira, Pablo Suárez y Roberto Jacoby, entre otros, son invitados al premio “Plástica con plásticos”, organizado por la Cámara de la Industria

⁵⁹ Entrevista a Juan Pablo Renzi en Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política*, op. cit.

⁶⁰ Entrevista a Pablo Suárez, en Guillermo Fantoni, *Tres visiones sobre el arte crítico...*, op. cit.

⁶¹ V. Guillermo Fantoni, “Horizontes problemáticos de una vanguardia de los años sesenta”, en: *Anuario, Segunda Época*, nº 13, UNR, 1988, y “El impacto de lo nuevo en los primeros sesenta. Conformación y emergencia de un grupo de vanguardia”, en: *Anuario, Segunda Época*, nº 14, UNR, 1989-90.

⁶² Al respecto, véase A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, op. cit.

Plástica con el explícito objetivo de incentivar a los artistas a incorporar nuevos materiales plásticos en sus realizaciones.⁶³

Carreira participa con “De pronto ya”, una escalera de varios escalones de resina poliéster translúcida (o fibra de vidrio, según la versión) que se instala superpuesta sobre un par de escalones de una escalera de madera ya existente en el museo, y luego continúa su curso ascendente en el aire. Esto es, en principio, una señalización de un aspecto parcial de la arquitectura del espacio de exhibición, y a la vez, la anulación de su funcionalidad. Una alteración del entorno, que parte de uno de sus componentes y parece fusionado o integrado a él, y pasa a afectarlo, volverlo inusual e inutilizable, e impedir su función cotidiana. Una “escalera trunca” –como la nombra Pablo Suárez–⁶⁴, un ascenso inútil hacia ninguna parte.

En la misma convocatoria, Roberto Jacoby realiza una nueva obra en homenaje al pueblo vietnamita, *Las bombas cayeron en la pradera*. Consiste en una instalación semiabstracta, en la que un cielo amenazante y blanco se cierne sobre la tierra verde, mientras en la pared una imagen emula una pantalla de TV. Es llamativo que las obras de denuncia política que produce Jacoby en ese año (las esculturas presentadas en el “Homenaje al Vietnam”, o el enorme tótem, un ángel de la muerte que porta por falo una botella de gaseosa, titulado *Todo va mejor con Coca Cola*, con el que participa en una muestra en Mar del Plata poco después) sean contemporáneas al surgimiento del Arte de los Medios. Aunque él mismo defiende la potencialidad política de la nueva tendencia experimental (cuyas realizaciones son, según Masotta, potencialmente “susceptibles de recibir contenidos políticos revolucionarios”), a la hora de posicionarse políticamente pareciera optar –al menos por ahora– por resoluciones formales más explícitas.

También la escalera trunca de Carreira –además de su efecto de dislocación del espacio institucional– admite una lectura política, como la que sugiere Pablo Suárez cuando diferencia la potencialidad de ese tipo de obras de las resoluciones del llamado “arte político”:

Carreira había hecho la *Mancha de sangre* y las escaleras truncas [...]. Escaleras que se cortaban. [...] Aquellas muestras colectivas no venían apoyadas en algún planteo formal que las hiciera válidas, que les diera chispa. Si no hay una correlación entre los elementos formales, que son los que efectivizan la intención, todo queda ahí. Es como el camino al infierno, que está empedrado de buenas intenciones, dicen. Por suerte, se generaron otras muestras, otras cosas. Por ejemplo, Carreira hizo cosas que no tenían nada que ver en forma directa y explícita con lo político, pero que podían servir. Trabajó muchísimo sobre la deshabitación de los elementos visuales, y era la posibilidad de cargar las imágenes con sentido. No tenía que ver directamente con la guerra de Vietnam pero podía ser utilizado.⁶⁵

⁶³ La muestra tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes, y contó con un jurado integrado por Germaine Derbecq, Aldo Pellegrini, Thomas Messer y Michel Ragon.

⁶⁴ Entrevista incluida en A. Longoni y M. Mestman, op. cit.

⁶⁵ Entrevista a Pablo Suárez (1993), incluida en: A. Longoni y M. Mestman, op. cit.

Lo que empieza a vislumbrarse aquí son atisbos de debates (en este caso la alternativa entre experimentación formal/ comunicabilidad de la obra) que poco después serán perentorios en la articulación entre vanguardia artística y vanguardia política.

La bandera del Che

A pocos días del asesinato del Che Guevara en Bolivia, un grupo de artistas organiza en la Galería Vignes una muestra colectiva en su homenaje, en la que participan, además de Carreira, Renée Cuellar, Jacoby, Suárez, Ferrari y Roberto Plate, entre otros. Al día siguiente de su inauguración la muestra es clausurada por la policía.

Carreira vuelve a mostrar allí su *Mancha de sangre* y las escaleras truncas, que en ese nuevo contexto se cargan de precisos sentidos políticos: el mito del guerrillero heroico asesinado, cuya muerte alimenta la expectativa de la inminencia revolucionaria; la revolución como gesta para “tomar el cielo por asalto”.

Por su parte, León Ferrari lleva nuevamente su cruz–avión *La civilización occidental y cristiana*, devenida ya en ícono del arte político de la década. La denuncia de los bombardeos en Vietnam se hace ahora extensiva al asesinato de Guevara en Bolivia.

Pablo Suárez presenta unos tubos que lanzaban trigo que provenía de unas bolsas llenas de cereal. “Era una metáfora: en aquella época, lo sano y lo noble estaba representado por el cereal. Usaba un poco la imagen de separar la gente entre la que era trigo y la que no. Hoy en día parecería un absurdo”, explica el artista.⁶⁶

Un mes más tarde, a fines de noviembre de 1967, y detrás del genérico nombre “Homenaje a Latinoamérica”, un heterogéneo grupo de artistas⁶⁷ convoca a una muestra nuevamente en homenaje al Che. Dedicado a “un hombre que representa a nuestra América” (como decían, recurriendo a un obligado eufemismo, los organizadores), el evento tuvo lugar en el local de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP)⁶⁸ en la calle Florida, y fue también clausurado por la policía –“sin explicación”– a poco de abierto.

Cada artista debió ceñir su trabajo a un bastidor de 1 m. x 1 m. con la clásica silueta del rostro del Che con boina, que podía reelaborar con técnica libre. Ferrari pintó una bandera argentina cuyo centro en lugar del sol era el rostro del Che. Con una idea semejante, pero

⁶⁶ Entrevista a Pablo Suárez, op. cit.

⁶⁷ En esta convocatoria figuran, entre otros, Alberto Alonso, Carlos Alonso, Juan Carlos Castagnino, Jorge de la Vega, Ernesto Deira, León Ferrari, Rómulo Macció, Martínez Howard, Marta Peluffo, Juan M. Sánchez, Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Ricardo Carreira.

⁶⁸ La convocatoria a exposiciones o acciones colectivas de ánimo frentista en torno a un eje político es una modalidad de intervención que la SAAP impulsó a menudo durante los años en los que Ignacio Colombres fue presidente (1967-1969).

recurriendo al símbolo de una tradición no patriótica sino internacionalista, Carreira realizó una bandera roja que al mismo tiempo era la cara del Che.⁶⁹

Este tipo de iniciativas artísticas colectivas dan cuenta de una coyuntura en la que podían coexistir en un frente común artistas con estéticas muy distintas y posiciones políticas también diferentes. El aglutinante podía ser una cuestión de política internacional (la denuncia de la guerra de Vietnam o del asesinato de Guevara) o local (el enfrentamiento a la dictadura de Onganía). Un par de años después estos acuerdos frentistas iban a tornarse casi imposibles en una nueva coyuntura política en la que la oposición se encontrará fragmentada y enemistada de modo irreconciliable.

Muestrarios

En los años que siguen Carreira continúa trabajando en la deshabitación de los elementos del entorno de exhibición.⁷⁰ Convocado a las Experiencias Visuales 1967 en el Instituto Di Tella, presenta “Ejercicio sobre un conjunto”. Consiste en un panel apoyado en leve perpendicular sobre la pared, en el que se exhibe un muestrario (de 2 x 2 m.) de listones de madera iguales a los del piso de la sala. Muy cerca, un sector del piso del mismo tamaño ha sido pulido de manera de establecer una relación directa con lo mostrado en el panel. La obra se completa con vidrio, un montículo de yeso y otro de polvo de tiza –materiales con los que estaban construidas las paredes del edificio–, un paño de lujoso terciopelo rojo extendido sobre el piso formando ligeros movimientos o pliegues, y un texto que contenía una memoria o descripción en el que además de exponer el procedimiento de la obra, advierte que:

Quizá sea tan importante correr, matar, organizar un genocidio como hacer un muestrario de polvo de tiza (claro está, desde un punto de vista estético y como estructura argumental, ¿no?). El muestrario es mediano, grande y chico. Uso siempre la misma escala de listones de madera. Uso materiales nombrables y claramente diferenciados, casi hasta opuestos, pero que no valen –la pena– para tanto muestrario. Un pizarrón. Es importante también. Todo es muy claro, de composición circular y no permite una organización lineal del argumento.
Al menos quise que ése fuera mi deseo...

⁶⁹ El destino de esta obra es incierto: según recuerda Cuqui, se la obsequió a Eduardo Ruano, y la obra fue destruida o secuestrada por las fuerzas represivas cuando Ruano fue detenido en los años '70. Otra versión indica que se la habría regalado a Raúl Santana.

⁷⁰ En 1967 es invitado al Premio Braque en el Museo de Arte Moderno, donde participa con su obra “Muestrario y objeto señalado” (300 x 210 cm), seguramente una variante de la obra que llevó a Córdoba (el muestrario de sogas y la soga colgada).

Yeso, tiza, madera, vidrio y terciopelo en 500 x 700 cm., utilizando el espacio como volumen.⁷¹

Algunas cuestiones planteadas en este texto permiten avanzar en una lectura de la serie de muestrarios. Carreira recurre –nos dice– a “materiales nombrables y claramente diferenciados”, que no permiten construir un argumento lineal sino una composición circular, y que “no valen la pena”, no justifican su inclusión en un muestrario a la vez que son paradigmáticamente “importantes”. Es, en un sentido, un muestrario inútil, privado de su función habitual (permitir la elección de un elemento dentro de una clase de elementos agrupados por su diferencia dentro de una cualidad semejante: la variación de texturas, colores, grosor, etc.). Sin embargo la elección de cada uno de esos elementos no es de ninguna manera gratuita o azarosa. En el discurso del artista era explícita la intención de *desmitificación* en los materiales del muestrario: el terciopelo rojo se asocia –dice Cuqui– al telón, al boato y la lujuria.⁷² Remarca así la condición de puesta en escena de la obra. El parquet, el vidrio, la tiza y el yeso eran los materiales que componían el mismo espacio de la exposición, la sede de la institución patrocinante (y de la obra misma). Lo que exhibe el muestrario de Carreira no son tanto los materiales en sí como la operación misma de separar y distinguir los materiales con los que está construida la sala del Di Tella. No puede pasarse por alto la indeclinable relación del muestrario con su contexto preciso de exhibición: está mostrando deshabitado ese mismo espacio, y subrayando la condición material, de ese espacio cuya aparente neutralidad logra que habitualmente el espectador no repare en él cuando lo transita.

No fue el único muestrario realizado por el artista ese año. A diferencia de la versátil *Mancha de sangre* que podía trasladarse y ambientar cualquier espacio, cada muestrario debía construirse en exacta relación con su contexto de exhibición, en tanto daba cuenta estrictamente de él y de ningún otro. Un instructivo, dejado por Carreira para acompañar la exposición de otro muestrario, esta vez referido a los materiales que componen el techo de la sala, lo que forzaba a los espectadores a mirar hacia arriba (adonde rara vez miran), da instrucciones precisas respecto del punto en el que esta obra es inescindible de su contexto:

Información escrita de la puesta

El muestrario debe ser expuesto cada vez que se quiera representar esta obra, en un mismo contexto que el dado (evidentemente con el mismo material del techo).

⁷¹ Texto inédito consultado en el Archivo RC.

⁷² Cuqui recuerda que el hecho de disponer de los fondos otorgados por el Di Tella le permitió a Carreira invertir en los materiales del muestrario, en especial el terciopelo rojo (que luego usó de cubrecama en el dormitorio matrimonial durante años). Entrevista ya cit. A partir de ese año el Premio Nacional Di Tella cambió la modalidad a pedido de los propios artistas invitados, y en lugar de designar a un único ganador se dividían los fondos entre todos los convocados y se destinaba la suma a financiar los costos de la obra.

En su ubicación tiene que estar remarcado lo que tiene de muestrario el muestrario, es decir, que no debe aparecer como una continuidad del techo. (1967)⁷³

La serie de los muestrarios prosigue con muestrarios de telas (entre ellos, sobrantes de tela de forro de la sastrería de su padre, recuerda Coco Bedoya), que –por explícita instrucción del artista– se exhiben siempre separados de la pared, jamás colgados en ella. “Lo que no está en la pared ni en el techo”, decía, para definir ese efecto de ocupación inhabitual del espacio de exhibición. Carreira apuntaba a que la disposición de los materiales (muchas veces dispersos, discontinuos) construyera volumen, y a que lo que antes resultaba indiferente o indiferenciado, al despegarse de la pared y trastocarse su función de uso, se tornara visible.

Al remarcar la condición de muestrario de su obra, Carreira elige un camino distinto al de una línea de experimentación por la que transitan otros integrantes de la vanguardia, que busca invisibilizar, indiferenciar obra y contexto de exposición. Estoy pensando, por ejemplo, en los ascensores simulados de Roberto Plate, ganadores del Premio “Ver y Estimar” en 1968; o la instalación de luz amarilla de Eduardo Favario en la galería Lirolay, ese mismo año, en la que la única ocupación del espacio de exhibición por parte del artista es un sutil cambio en la luminosidad del ambiente. Los muestrarios de Carreira no pueden leerse en continuidad o indiscriminación con el espacio, sino como lo contrario: un distanciamiento subrayado. Son justamente su deshabitación.

Crítica institucional

Muchas producciones (de Carreira, Suárez, Renzi, Escandell y otros) traslucen una mirada crítica sobre las propias condiciones de producción, circulación y recepción de la obra de arte, poniéndolas en cuestión o subvirtiéndolas.

“Le devuelvo los materiales”: con ese sugestivo nombre, Pablo Suárez montó en 1967 una instalación en los dos pisos de la galería El Taller, perteneciente a Niní Gómez y Niní Rivero. En el superior, se veía una escalera, un caballete, latas de pintura, pinceles, que aludían al mismo tiempo a los utensilios de trabajo del pintor de brocha gorda y del pintor-artista. En la sala de abajo, una secuencia de objetos ubicados en diagonal, atravesando el espacio, como componiendo una frase: un pan, una piedra, una víbora viva (encerrada), una bandera roja y en el extremo, un grabador desde el que se escuchaba una voz masculina que leía en tono épico y cada vez más exaltado una enumeración de los objetos que allí se veían: “pan, piedra, víbora...”. Esto es –al igual que los muestrarios de Carreira– la descomposición o reconstrucción de los “materiales” inmateriales involucrados en el proceso artístico, incluyendo la ideología.⁷⁴

⁷³ Texto inédito consultado en el Archivo RC.

⁷⁴ Debo la descripción de esta instalación de Pablo Suárez a R. Jacoby, entrevista, Buenos Aires, 2004.

Con un rumbo similar, un grupo de rosarinos (Carnevale, Maisonnave, Escandell y Fernández Bonina) proponen en la galería Lirolay en junio de 1968 un conjunto de austeras instalaciones que también trabajan con el vacío (o vaciamiento) de la galería como ámbito legítimo de circulación de la obra. Carnevale deja el espacio vacío, fuertemente iluminado, sólo acompañado por una grabación de latidos de corazón. Maisonnave coloca en su espacio una mesa y encima una máquina de escribir: el lugar de exhibición como lugar de trabajo (y de escritura). Escandell expone una gran mancha inacabada de pintura amarilla sobre la pared y los elementos que empleó para realizarla (escalera, pinceles, pintura). Fernández Bonina cerca con plástico transparente el espacio que le correspondía, para señalar que allí, en ese vacío, había algo para mirar (y desnaturalizar): la propia galería.

Todos ellos, como el mismo Ricardo Carreira, habían comenzado su producción artística muy pocos años antes siendo pintores y estaban llevando hasta las últimas consecuencias en sus (efímeras) obras la puesta en cuestión extrema del estatuto objetual y visual de lo artístico. Oscar Masotta comprendió a fondo las implicancias de esta opción radical no sólo en las artes plásticas sino también en la literatura, como pone de manifiesto en este texto de 1970:

‘La pintura nos concierne a todos’ –declara un escritor, Michel Butor. Es que la pregunta por la literatura no pasa ya únicamente por la literatura. [...] Los pintores no se preguntan ya por la pintura: los mejores no creen ni que la pintura existirá en el futuro, ni que se pueda seguir pintando. ¿Y la literatura? Si es que la pintura debe concernir a los escritores, ¿cómo debe entender un escritor a la escritura en un tiempo en que los pintores anuncian –con bastante seriedad– la disolución de la pintura?⁷⁵

La disolución de la pintura, de este modo, se inscribe en un llamado de atención sobre las condiciones de exhibición, circulación y recepción del arte, actitud que Buchloh y otros autores han dado en llamar “crítica institucional”.

Vanguardia y revolución

El proceso de radicalización artística y política que viven Carreira y los demás integrantes de la vanguardia porteña y rosarina desde mediados de la década se agudiza a lo largo de 1968, cuando una seguidilla de acciones y definiciones de los artistas desencadenan su ruptura definitiva con el circuito institucional modernizador. Ricardo Carreira tiene una participa-

⁷⁵ Oscar Masotta, “Prólogo” al libro de Oscar Steinberg, *Cuerpo sin armazón*, Buenos Aires, Editores Dos, 1970.

ción protagónica de varias instancias del *itinerario del '68*⁷⁶, cuyas peripecias definen en alguna medida la difícil posición del artista en el campo artístico por el resto de su vida.

El primero de los capítulos de este vertiginoso periplo en los que Carreira estuvo involucrado fueron las “Experiencias 1968” convocadas por el Instituto Di Tella. En abril, muchos artistas que ya habían participado en las Experiencias Visuales 1967 fueron invitados a la nueva edición de las Experiencias: Oscar Bony, Delia Cancela, Pablo Mesejean, David Lamelas, Juan Stoppani, Margarita Paksa, Alfredo Rodríguez Arias y Antonio Trotta. Además fueron convocados por primera vez Rodolfo Azaro, Jorge Carballa, Roberto Jacoby, Roberto Plate y Pablo Suárez⁷⁷. A este listado oficial habría que agregar otros dos nombres: Ricardo Carreira y Eduardo Ruano. Ambos formaban parte del grupo que previsiblemente iba a ser invitado a participar ese año por el director del Centro de Artes Visuales. De acuerdo a varios testimonios de los artistas más allegados a él, Carreira fue invitado y presentó un proyecto al director del CAV, pero éste fue rechazado. La experiencia que proponía realizar Carreira era sencillamente la siguiente: “hablar”. Esto es, otorgarle estatuto de obra a aquella práctica que cotidianamente desplegaba dentro de su grupo. Y además reivindicar con ese acto la capacidad de los artistas de elaborar un discurso propio, no dependiente de la palabra de teóricos y críticos. Si Pablo Suárez declaró que su carta de renuncia a participar era su obra en “Experiencias 1968”, ¿por qué no iba Carreira a continuar radicalizando el desplazamiento hacia lo lingüístico y la disolución de cualquier estatuto visual, y declarar que “hablar” era su obra? Al parecer, la apertura de Romero Brest y su disposición a “dejar hacer” a los nuevos artistas no alcanzaron para que aceptara otorgarle a ese acto la entidad de “experiencia artística”. De acuerdo a las mismas versiones, fue el rechazo de su proyecto lo que provocó la decisión de Carreira de no participar de ninguna otra forma en las Experiencias.

Si tres años antes, ante una actitud igualmente censora de Romero Brest, Ferrari había optado por la conveniencia política de dejar en el Di Tella al menos las cajas pequeñas que aludían a Vietnam, ahora es inadmisible la censura para Carreira –y para todo el grupo, como queda en evidencia días después en la actitud unánime asumida ante la clausura policial de “El baño” de Roberto Plate.

Al parecer, no fue la única obra rechazada por Romero Brest en esa ocasión: Juan Stoppani habría presentado como proyecto montar durante la exposición una oficina en la que él certificara la entrada de las obras al espacio de exhibición y la posterior salida.⁷⁸ Una aguda y paródica puesta en escena del efecto de conversión en obra-de-arte que acontecía al trasponer el acceso a y contar con el aval legitimador del Instituto Di Tella (o cualquier ámbito de la institución artística). Al recibir una negativa de parte del pope de las vanguardias sesentistas, transmutó su obra en la conocida *Todo lo que Juan Stoppani no se pudo poner en la cabeza*: un descomunal turbante de tela azul cobalto que partía de la cabeza de una

⁷⁶ Una reconstrucción de ese itinerario puede consultarse en A. Longoni y M. Mestman, op. cit.

⁷⁷ De acuerdo a Jorge Romero Brest, *Arte visual en el Di Tella*, Buenos Aires, Emecé, 1992; p. 137.

⁷⁸ Este episodio le fue relatado por el mismo Stoppani a Fernando Coco Bedoya.

joven modelo y se extendía a lo largo de unos doscientos metros por las salas del Instituto hasta llegar a la puerta. El día de la inauguración la tela azul fue estampada con manzanas verdes que el público comió ávidamente.

En el caso de Eduardo Ruano, hay que entender el hecho de que no fuera invitado a participar en las Experiencias como una secuela inmediata de su acción de apedrear la imagen del presidente norteamericano J. F. Kennedy en el Premio Ver y Estimar en abril de 1968, que provocó su exclusión sistemática de premios y galerías. A pesar de que no fue invitado oficialmente a las Experiencias, buscó la forma de estar presente. El día de la inauguración, cuando en el Instituto estaban las autoridades y una representación del Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Ruano –apoyado por un grupo de amigos– realiza un nuevo acto relámpago. Distribuye allí un panfleto, al que presenta como un dispositivo para denunciar el funcionamiento del aparato cultural.

Tanto Ruano como Carreira se integran por esos días al FATRAC (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura), el nucleamiento de artistas e intelectuales, generado –aunque por una cuestión táctica ese vínculo nunca se explicitó abiertamente– desde el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), más tarde Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). El FATRAC centró su trabajo de intervención política sobre las zonas más dinámicas y politizadas del campo cultural, buscando impulsar tomas de posición y acciones radicalizadas en esos ámbitos, de por sí bastante agitados.⁷⁹ Este agrupamiento tuvo un rol protagónico durante los disturbios en la convocatoria del Premio Braque, episodio crucial dentro del itinerario del '68 sucedido entre junio y julio. La aparición de una cláusula de censura en la convocatoria de la embajada francesa desencadena una respuesta coordinada de porteños y rosarinos. La nueva reglamentación conmina a los artistas invitados a describir sus obras y a “señalar la posible existencia de fotos, leyendas o escritos que integren la obra”. E incluso los organizadores se reservan el derecho de “efectuar los cambios que juzgaren necesarios” en ellas. Si así se pretende impedir de alguna manera que en el premio se exprese el curso antiinstitucional que venía adoptando la vanguardia, su abierto gesto de censura tiene un efecto *boomerang*. El reglamento resulta inaceptable para la mayoría de los artistas invitados, cuya reacción colectiva contra la censura no se hace esperar. Los artistas renunciantes deciden intervenir directamente en la ceremonia de entrega de los premios el 16 de julio en el Museo Nacional de Bellas Artes, con la presencia del embajador francés, el director del museo, Samuel Oliver, y otros funcionarios argentinos.

Al iniciarse el acto, y a lo largo de veinte agitados minutos, se tiran volantes, huevos podridos y bombas de mal olor contra los funcionarios y contra alguna de las obras expuestas (en especial una de las premiadas, de Rogelio Polesello, que tenía –;casualmente?– los colores de la bandera francesa). Cuando Polesello se acerca a recibir su premio,

⁷⁹ Sobre esta experiencia, puede verse: A. Longoni, “El FATRAC, frente cultural del PRT-ERP”, en: revista *Lucha armada*, nº 4, Buenos Aires, noviembre de 2005.



Foto aparecida en la revista *Gente*, en julio de 1968, informando sobre los incidentes ocurridos en la inauguración del Premio Braque. Se puede ver a Ricardo Carreira y a Martín Micharvegas cuando son llevados detenidos por la policía.

contra los que habían sido detenidos son elementos que dan cuenta del agravamiento de los enfrentamientos entre la vanguardia artística y el régimen militar.

Las crónicas periodísticas de la época señalan al FATRAC como el impulsor de los disturbios del Premio Braque.⁸¹ La superposición o confusión entre los artistas que organizaron el boicot y el FATRAC se alimenta en que algunos volantes repartidos durante la acción estaban firmados por esa agrupación, lo mismo que los comunicados de prensa emitidos apenas después de la detención.

Los testimonios de varios artistas entrevistados que participan en la acción señalan, más bien, la existencia de una pugna entre ellos y dicha organización, lo que da cuenta de las tensiones crecientes entre dos lógicas distintas: la de la vanguardia artística –que se politiza– y la de la vanguardia política –que propicia una intervención política hacia la esfera cultural. Al recordar los episodios del Braque, son varios los que critican abiertamente la actitud del FATRAC, al cual en un principio los artistas habían aceptado como un participante más en la protesta.⁸² Su disconformidad apunta a los métodos que el grupo empleara durante los incidentes: si los artistas habían decidido interrumpir la ceremonia vociferando sus posicio-

⁸⁰ Además de Carreira, fueron detenidos Roberto Jacoby, Javier Arroyuelo, Margarita Paksa, Pablo Suárez, Mario Ravoy, Martín Micharvegas, Eduardo Ruano, Eduardo Favario y Sapia.

⁸¹ Por ejemplo, Verbitsky en la revista *Confirmado* escribe: “Voy a copiar el texto de varios panfletos que fueron arrojados mientras el embajador de Francia entregaba los premios Braque a Rogelio Polesello y Carmelo Carrá. Todos están firmados por FATRAC (Frente Antíimperialista de Trabajadores de la Cultura). [...] Falta decir que el método elegido para la protesta, y sus consecuencias, impidieron que se profundizara una polémica sumamente válida sobre las relaciones entre el artista y la sociedad, y, más agudamente, entre el arte y la política.” Horacio Verbitsky, “Arte y política”, Revista *Confirmado*, 1º de agosto de 1968, p. 32.

⁸² Me refiero puntualmente a testimonios de Margarita Paksa, Pablo Suárez y Roberto Jacoby, incluidos en: A. Longoni y M. Mestman, op. cit.

nes, el FATRAC “desbordó” o radicalizó la protesta arrojando volantes y huevos podridos... Le reprochan, también, que una vez detenidos los artistas, se convirtiera en un vocero no autorizado de los presos.

Los entredichos llevan a los artistas no integrantes de la organización a adoptar una actitud de creciente desconfianza que se expresa durante los preparativos de *Tucumán Arde*, un par de meses después. Carreira y Ruano asisten a las reuniones preparatorias de esa obra colectiva, hasta que el conflicto termina en una gresca física en casa de Margarita Paksa, en Escobar. Su presencia es interpretada por algunos artistas como un nuevo intento de “copar” la obra, de manipularla. Al parecer, los rosarinos asistentes a la reunión terminan actuando de mediadores en la disputa entre los dos sectores, hasta hace muy poco grandes amigos. Ante los integrantes del FATRAC, recuerda el rosarino Juan Pablo Renzi, “afirmamos nuestra independencia de los movimientos políticos concretos, aun cuando alguno de nosotros pudiera coincidir con sectores o partidos”.⁸³ El incidente terminó con la “expulsión” del FATRAC, lo que fue la causa principal de que ni Ruano ni Carreira hayan sido finalmente parte de *Tucumán Arde*, la realización artístico-política colectiva más importante de la vanguardia de la época, aunque sí hubiesen estado implicados activamente en las preliminares de su elaboración. De alguna manera, la política (o, al menos, la modalidad de intervención política que sostenía el FATRAC) se tornó en una definitiva divisoria de aguas.

Compromiso y arte

Pocos días antes de esa escisión, Carreira participa activamente del I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, realizado en Rosario, a lo largo del fin de semana del 10 y 11 de agosto. Una vez concretada la salida de las instituciones artísticas, los mismos artistas se auto-convocan en esta instancia colectiva que evidencia el proceso de elaboración y discusión de las ideas estéticas y políticas que sustentan el itinerario del ‘68, y pone de manifiesto la auto-conciencia de los plásticos acerca de la “situación límite” en la que se encuentran.

El Encuentro debe leerse como un preámbulo de *Tucumán Arde*, ya que (aunque no se discutió aún la forma concreta de la obra), se reafirmó la voluntad de confluir en una realización colectiva entre rosarinos y porteños, se discutieron los rasgos de una “nueva estética” confluente con el proceso revolucionario que vivían como inminente, y se definió que el eje de la obra sería uno de los diez puntos del programa de la CGT de los Argentinos. Las distintas posiciones allí planteadas estarán plenamente presentes, de un modo u otro, en la elaboración y en la deriva de *Tucumán Arde*. A su vez, también las diferencias que se verbalizan en el Encuentro se profundizarán a la hora de realizarla, provocando tensiones en el grupo de realizadores y alejamientos –entre ellos, como ya vimos, el del mismo Carreira.⁸⁴

⁸³ Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política*, op. cit., p. 60.

⁸⁵ Una ampliación de las discusiones del I Encuentro, puede consultarse en: A. Longoni y M. Mestman, op. cit.

Un punto clave en los debates que allí se llevan a cabo es el lugar que le corresponde al arte en el proceso político revolucionario en curso. De acuerdo con el testimonio de Pablo Suárez, el debate en el Encuentro se polarizó entre los que proponían no abandonar la experimentación y defendían la importancia de la “búsqueda llamada formal”, aún cuando se incorporara la dimensión política, y los que privilegiaban poner la práctica artística al servicio de la intervención política.

En el I Encuentro Carreira presenta una ponencia titulada “Compromiso y arte”. En ese escrito toma distancia de la idea de artista u obra comprometidos “como exigencia moral”: “El problema aparece cuando tratamos de describir los grados de efectividad de este arte” (subrayado en el original). No basta con el compromiso o la adhesión moral del artista a determinada causa: el punto en discusión es cómo lograr que su obra resulte una contribución eficaz al proceso de transformación de la sociedad.

El arte tiene para él un carácter específico en cuanto su capacidad de deshabituar la estructura institucional y la función social: “en el ámbito del arte nos encontramos con la vida (con las otras estructuras institucionales) pero sin ser la vida misma, es decir el arte aparecería como suprainstitucional, lo otro, que como medio inmaterial capaz de transmitir deshabitando a todos los otros medios su recorte”.

La posición de Carreira sobre el compromiso del artista es que no debe medirse en términos de “exigencia moral” sino por “los grados de efectividad de este arte”. Distingue la noción de compromiso (que vincula arte y sociedad) y la de conflicto (que restringe su efecto al plano artístico), y considera que el arte provoca o desencadena conflicto pero no compromiso en el receptor: “El arte es conflictuante pero no comprometedor. (...) Una de las funciones del arte en la sociedad es la creación de estructuras simétricas (pero cuyo objeto no aparece enajenado) a la vida, mas con una llave de entrada y salida del conflicto”. El conflicto que genera el arte no persiste en la conciencia del espectador; apenas perdura lo que se prolongue su contacto con la obra de arte (una función de cine, la visita a una muestra).

Esa distinción es la clave de la concepción de Carreira sobre los límites de la eficacia del arte como desencadenante del conflicto y no como concientizador permanente. Contrastó con el planteo antiinstitucional de otros integrantes de la vanguardia en ese momento, como Pablo Suárez cuando sostiene en su carta de renuncia en las Experiencias 1968 que por más que el artista grite “¡Viva la revolución!”, mientras lo haga dentro de las cuatro paredes de la institución artística, su acto no tendrá ninguna eficacia.⁸⁵ Lo que Carreira sostiene, en cambio, es que el arte tiene un efecto conflictuante restringido sólo a ese ámbito, que no se prolonga fuera de él.

Ante ese límite, Carreira se pregunta: “¿Qué arte hay que hacer entonces?: + conciencia, que no sea eludible y que no se pueda aguantar esa conciencia. Cuanto más masiva y cotidiana mejor. Cotidiano como mis zapatos pero que me vayan uno muy grande y el otro muy

⁸⁵ Pablo Suárez, carta de renuncia a las Experiencias '68 en el Instituto Di Tella., reproducida en: A. Longoni y M. Mestman, op. cit.

chico". La imagen del zapato grande y el zapato chico alude a la deshabitación que puede apostar a generar el arte sobre las dimensiones más rutinarias de la experiencia (ponerse cada mañana los zapatos, por ejemplo). Esa deshabitación no afecta exclusivamente al artista, sino que propaga su efecto sobre los demás.

Pero por más deshabitación o conflicto que produzca, el arte no alcanza para transformar el mundo, dice Carreira: "con arte no se hace la revolución total. El arte puede acompañar. A mayor enajenación más efectivo es el arte no enajenado, a menor libertad el arte de la libertad es adorable". Son los contrastes con lo existente, las deshabitaciones de lo existente, los que cargan de potencial crítico al arte.

En las discusiones planteadas en el I Encuentro, las alusiones a la lucha armada no son sólo metafóricas. Carreira considera que "a mayor cantidad de hombres y mujeres que mueren o están dispuestos a morir, mejor el arte de la vida, la culpa y la victoria" y propone "la lucha solidaria". Juan Pablo Renzi es aún más explícito: "el futuro cambio social al que aspiramos sólo puede darse por medio de la revolución popular armada". León Ferrari recurre a la metáfora de la obra de arte como atentado, y Renzi habla explícitamente de "la violencia como lenguaje estético".⁸⁶

Pero, más allá de estas coincidencias entre los participantes del I Encuentro, Carreira sospecha de la capacidad del arte de llevar adelante la "lucha solidaria" (en sus términos) o la "revolución popular armada" (en términos de Renzi). A pesar de los límites (políticos) que le reconoce a la actividad artística, Carreira no renuncia al arte: "es importantísima la investigación llamada formal". Y confía en la capacidad de algunos movimientos culturales para "acompañar" y contribuir a transformar el mundo: "el psicoanálisis y el surrealismo ayudaron a desarticular al capitalismo."

Persistencias, destrucciones

Carreira sufre a fines de 1968 una crisis psíquica y golpea a un policía en las inmediaciones de su casa, situación que lo lleva a una primera internación en un instituto psiquiátrico.⁸⁷

Cuqui recuerda que Carreira, luego de salir de la primera internación en 1968, "no quería participar en muchas cosas. Decía que el arte había muerto. No estaba en contra del Di Tella, nunca estuvo en contra. Lo que pensaba es que había que hacer el arte de otra manera. Estaba en contra de las exposiciones en la calle Florida. No quería pintar más, y al retirarse fue como si se hubiera muerto, se cortó lo único que lo mantenía..."⁸⁸

⁸⁶ Las cuatro ponencias presentadas en el I Encuentro pueden consultarse en: A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, op. cit.

⁸⁷ Fernando Coco Bedoya recuerda el relato de Carreira acerca de un violento incidente ocurrido cuando tenía tan sólo quince años y fue detenido por la policía, que le arrancó el cabello provocándole una herida sangrante en el cuero cabelludo. Ese episodio adiciona un componente biográfico a su hostilidad hacia las fuerzas policiales.

⁸⁸ Entrevista ya cit.

Vuelve luego, en los años siguientes, a exponer esporádica, erráticamente. Puede resultar llamativa la persistencia de Carreira en el espacio de la galería, cuando el movimiento de vanguardia del que él había formado parte estaba ya disuelto, y la mayor parte de sus integrantes no sólo había dejado de exponer sino que había abandonado el arte. Es evidente que para él fue un proceso lleno de contradicciones. Toma distancia de la dinámica antiinstitucional y autodisolutoria de la vanguardia, cuando responde en una entrevista aparecida en la revista *Análisis*: “Tratar de excluir a las galerías como institución, debido a un planteo político, también es aristocratizante. Pienso, al contrario, que constituyen ámbitos neutros y diferenciados. En cuanto a la consigna ‘el arte murió’, puede ser positiva para aquellos que estén alienados con el arte, pero no lo es para la gran mayoría. Por esto noto con interés un reflujo de los intelectuales hacia el pueblo. Pero es un momento muy detonante en que se pueden decir ciertas cosas, y otras no”.⁸⁹

De esta declaración, además de su señalamiento crítico a la concepción elitista del arte que persiste en la vanguardia, es evidente la distancia con el tajante curso antiinstitucional adoptado por el resto del grupo. En lugar de la percepción de que en su interior cualquier planteo revulsivo pierde eficacia, Carreira rescata el espacio de la galería como un “ámbito neutro y diferenciado”, un espacio preservado de la violencia que en la calle se vuelve ineludible y generalizada, un refugio en donde todavía se pueden decir y producir algunas cosas.

Esto no quiere decir que su vínculo con el mundo artístico e intelectual no haya estado cruzado por tensiones y críticas a su condición elitista y excluyente, como ponen en evidencia sus enigmáticas frases que él llamaba “chistes epistemológicos”. Con “Quien te ma..., quien te pa..., quién te manda y quién te paga” cuestionaba “a los intelectuales que producían mucha distancia y misterio tecnológico alrededor de la creación artística”.⁹⁰ Otro tanto con “En el arte es más fácil perderse que encontrarse”, frase que Coco Bedoya lee como un “señalamiento irónico sobre las modas en el arte”.⁹¹

En 1969, presenta en la galería Arte Nuevo, espacio de Álvaro Castagnino en la Galería del Este, su “Concierto leído en varios tonos”, que consistía en una lectura de textos. Quizá se tratase de una versión tardía y más planificada de aquel frustrado proyecto de “hablar” en el Di Tella. Necesariamente también remite a las experiencias de literatura oral que llevó a cabo el grupo Arte de los Medios, un par de años antes, en el Di Tella: reemplazaron los textos escritos por grabaciones en cassettes, en los que habían registrado fragmentos de discurso coloquial o psicótico. ¿Estamos ante manifestaciones extremas de la disolución de fronteras entre las artes visuales y la literatura, o deben leerse mejor como el abandono absoluto de cualquier estatuto de visualidad propio del arte conceptual, más aún teniendo en cuenta que se realiza en el ámbito de una galería de arte?

⁸⁹ B.O, “En el espacio neutro”, revista *Análisis*, nº 543, Buenos Aires, 10 de agosto de 1971.

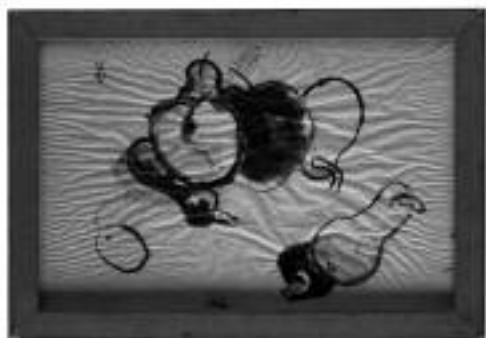
⁹⁰ Fernando Bedoya, “Mirá, me callo”, volante, 1993.

⁹¹ *Ibid.*

En agosto de 1971, Carreira realiza una nueva muestra individual en galería Lirolay que consistió en tomar el piso de la galería con innumerables figuras de arcilla roja cruda, fragmentos de cuerpos humanos dispersos por el suelo en un mudo pedido de auxilio. El cronista de la revista *Análisis* describió la instalación en estos términos: “En medio de una sala colocó unos segmentos fragmentados de una figura en terracota, impresión patética que sugiere un ser emergiendo de –o hundiéndose en– algún pantano invisible; rodeó este rompecabezas con algunos de sus dibujos y pinturas anteriores, sátiras sociales como ‘Demo-gracia’ o ‘No todo está bien y lindo’”.⁹² León Ferrari rememora esta instalación con las siguientes impresiones: “Pedazos de arcilla colorada que desparramó sobre el piso de Lirolay: brazos, codos, cabezas partidas, dedos que se hundían, resucitaban y flotaban sobre el piso, como un autorretrato”.⁹³ Esos dedos de arcilla cruda fueron pisoteados por los visitantes a Lirolay, sin que ese destino efímero hubiera podido ser distinto: no sólo se trataba de barro crudo y por lo tanto frágil, sino que la disposición de los fragmentos en el piso de la sala volvía imposible no pasar sobre ellos. Una puesta acerca de la vulnerabilidad del cuerpo (humano/ de la obra), y la fragilidad del pedido de ayuda.

En 1974, destruye y quema sus propios cuadros y pinturas. Se podría establecer una analogía entre la contradicción que lo atravesaba (la voluntad de volver a pintar y su contrafaz: el gesto destructivo de destruir todo lo hecho) con el acto de Rubén Santantonín que en 1966 había quemado toda su obra, poco antes de morir. “No sólo porque la disolución estaba contenida en su programa. (...)

Santantonín siente que ese sujeto colectivo en nombre del cual pretende hablar no entiende su propuesta y que se encuentra aislado, solo”.⁹⁴ Santantonín y Carreira no fueron los únicos artistas de los ’60 en destruir –en un acto agónico– todo rastro de su producción, recrudeciendo aún más la condición efímera de la vanguardia. Alberto Greco llevó este acto destructivo hasta el suicidio, al que declara su última obra cuando escribe la palabra “Fin” sobre la palma de su mano.



[Peras], tinta de Ricardo Carreira, recuperada por su hijo Adrián, s/d.

⁹² B.O., “En el espacio neutro”, op. cit.

⁹³ León Ferrari, “Muerte de Ricardo Carreira”, en *Página 12*, 31 de agosto de 1993.

En el laboratorio

En los primeros años '70, Carreira establecía un vínculo estrecho con el artista Víctor Grippo, instalado recientemente en Buenos Aires, con quien se visita con frecuencia y sostiene largas conversaciones. Comparten la pasión por la alquimia y la experimentación científica, los procesos de laboratorio, la indagación en sustancias químicas, las observaciones de fenómenos ópticos.

Una pista de esos diálogos puede proporcionarla la coincidencia entre “Tabla” de Grippo (1978) y los pequeños dibujos de mesas escritas que se hallan entre los apuntes de Carreira, que pueden datarse en esos mismos años. En un manuscrito titulado “Hábitos”, escribe: “la palabra MESA si bien es una deshabitación, un recorte, una señalización abstracta de la mesa, no se puede decir como cuando muestra una máquina desarmada, que la palabra mesa es una mesa deshabituada”.⁹⁴ La noción de “mesa deshabitada” bien puede echar luz sobre la obra de Grippo, que pone en relieve sus funciones cotidianas (sobre ella se compartió el pan, los niños hicieron los deberes, se derramó agua y vino, etc.), al mismo tiempo que imposibilita esas mismas funciones de allí en más, al intervenir con escritura sobre la mesa, y declararla obra. La “Tabla” de Grippo se vuelve –igual que la palabra MESA en Carreira– una señalización abstracta de todas las mesas.

Carreira se dedica en esa época al estudio científico autodidacta. Le interesaban fenómenos físicos y químicos como la salinización del cuerpo, los cambios en el ph, los impulsos eléctricos. También realiza pormenorizadas observaciones sobre los prismas y su efecto de descomposición de los colores, así como comparaciones entre la estructura de una máquina, una planta y el organismo humano. Sus observaciones sobre estas áreas de interés originan una serie de apuntes, dibujos, diagramas y ensayos, inéditos hasta hoy.

En 1980, durante las Jornadas de la Crítica convocada por el CAYC, “presenta una serie de estructuras de madera que semejan vanos de puertas y ventanas a escala real. Utilizando

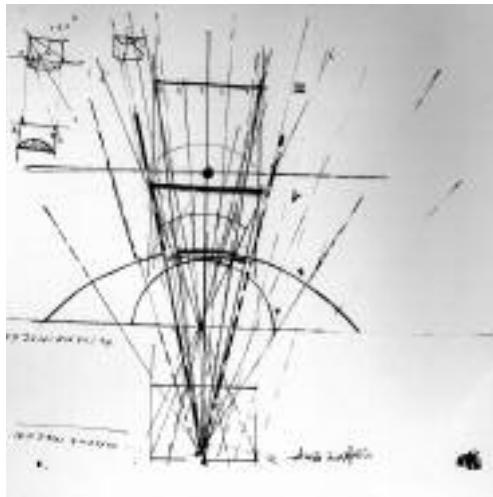


Diagrama de análisis de la descomposición de la luz, uno entre muchos otros semejantes papeles de Carreira, de sus estudios de laboratorio.

⁹⁴ Andrea Giunta, op. cit., p.179.

⁹⁵ Ricardo Carreira, Texto inédito consultado en Archivo RC.

en esta oportunidad una metáfora arquitectónica, Carreira insiste en la necesidad de ‘abrir’ nuestras conciencias y generar nuevas interpretaciones”.⁹⁶ Su propuesta de complementar ese nuevo muestrario con la acción de repartir a los asistentes un texto en forma de volante (acción que por otra parte ya habían declarado obra Suárez y Ruano en Experiencias 1968) desencadenó una discusión con Jorge Glusberg, el organizador de la muestra, que prefirió excluir esa zona de la obra. No dejar hablar a Carreira parece haber sido una actitud compartida por los gestores del arte argentino.

Anticipación

En 1983, ya separado de Cuqui, vuelve a vivir con su madre en Mataderos. De ese período son los metros patrones, una serie de dibujos y pinturas, y la cortina de vinilo, una cortina transparente de baño, que él montó en una sala de exposiciones dividiéndola al medio. Fernando Coco Bedoya sostiene que se trataba de la misma cortina que separaba el calefón del resto del ambiente de la cocina de la casa familiar. Era, pues, una cortina con una historia precisa y una función definida; de ninguna manera intacta sino manchada por el uso. Cada mancha (esta vez no de sangre sino de grasa) en la cortina se constituía en una huella de su uso previo, a la vez que una interferencia en su transparencia. Y una crítica al acabado limpio y prolíjo de las obras, a la “limpieza” del sistema artístico. Con un procedimiento que retoma y a la vez exacerbaba el del piolín atravesando la sala del Museo, ahora la cortina interrumpe el tránsito habitual de la galería y la divide al medio, al tiempo que altera, perturba la visión de un lado al otro con la interferencia del plástico sucio. Este efecto se acrecienta las sucesivas veces que mostró la cortina, ya que Carreira insistía en que no debía lavarse ni cambiarse por una nueva, de modo que la condición de transparencia del plástico se fuese perdiendo gradualmente.

En 1985, Carreira sufre una segunda internación en el Hospital Neuropsiquiátrico Borda. Allí dentro realiza performances junto a otros pacientes contra la administración de medicaciones, denunciando ante la dirección del hospital las coincidencias entre el tratamiento que recibían los internos y los procedimientos empleados en los campos de concentración nazis.

A fines de los años ’80 se reúne periódicamente con Margarita Paksa y Juan Carlos Romero para planificar una obra en común que nunca llega a concretarse. Un vínculo fundamental de esos años es el que sostiene con Coco Bedoya y Emei, dos artistas entonces integrantes de Capataco (Colectivo de Arte Participativo - Tarifa Común), grupo de arte callejero vinculado al MAS (Movimiento al Socialismo). Bedoya, artista peruano que había recibido noticias de *Tucumán Arde* a través de algunos tempranos textos de Néstor García

⁹⁶ Florencia Batitti, op. cit.



Ricardo Carreira, *Cortina*, instalada en la muestra *Cocotologías* del artista Fernando Bedoya, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1993.

Canclini,⁹⁷ al instalarse en Buenos Aires decide buscar a los sobrevivientes de aquella experiencia. Es así como llega a Carreira, quien se suma a trabajar junto a Capataco, y de este modo se vincula con el activismo artístico radicalizado de los años '80.

En el marco de esta relación, en 1989, Carreira participa en el libro “No al indulto, la obediencia debida y el punto final”, organizado por León Ferrari, Fernando Coco Bedoya y Emei, presentado en la Librería Gandhi, y luego en Liberarte. En 1990, realiza en la calle “Órganos...”, una intervención junto a Bedoya en las inmediaciones de la Facultad de Medicina. Habían recortado órganos de mapas de anatomía humana (fundamentalmente corazones y pulmones) y los pegaron en los muros y carteles publicitarios del entorno de dicha Facultad, en la zona de Plaza Houssay. Cada órgano “sangraba” pintura roja. “Los órganos eran como las cabezas clavas de los Chimú”, recuerda Bedoya haciendo referencia a las grandes esculturas rituales hechas de piedra de una de las culturas preincaicas del mundo andino. “En esos días estaban muy presentes las exhumaciones de los cuerpos de los asesinados por la represión. A eso aludíamos”, señala.

⁹⁷ Me refiero a Néstor García Canclini, *Vanguardias y cultura popular*, Buenos Aires, CEAL, 1973, y *La producción simbólica*, México, Siglo XXI, 1979.



Una de las caras del volante *¿Con qué compraste las vidas? ¿A cuánto cotizan el ‘dolor’ hoy? Mister?*, redactado y repartido por Carreira en “Deshabituaciones”, 1991.



Ricardo Carreira en los ‘90, durante una de las acciones contra la guerra del Golfo.

Al año siguiente, Carreira lleva a cabo “Deshabituaciones”, una serie de performances contra la guerra del Golfo, organizadas por Omar Chabán junto a Bedoya, Fernando Noy, Luis Brand, Emei y otros en el Bar Nativo, la Discoteca Cemento y el Obelisco. Consistían en la réplica actuada de los cuatro monos que se cubren alguno de los órganos del rostro (uno no ve, otro no escucha, el tercero no huele, el último no habla). En estas acciones se reparten volantes, entre ellos un texto redactado por Carreira, titulado “*¿Con qué compraste las vidas? ¿A cuánto cotizan el ‘dolor’ hoy, Mister?*”:

En un mundo donde cualquier cosa
es más importante que el ser humano
o el sometimiento a nociones abstractas
“Estado–Sociedad y Sistema”
En un mundo donde se compra el cuerpo
del ser humano como herramienta,
cuando hablamos de paz no hablamos
de la paz de las tumbas y el silencio (que
pretende la nueva policía planetaria)
sino que unimos fuertemente
Paz y humanismo
El ser humano por encima de todas las cosas.⁹⁸

⁹⁸ Volante “*¿Con qué compraste las vidas? ¿A cuánto cotizan el ‘dolor’ hoy, Mister?*”, sin firma [Ricardo Carreira], Archivo RC.

En plena guerra del Golfo, durante una asamblea estudiantil en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Ricardo Carreira pide la palabra y empieza su alocución modificando el acento del nombre de la agrupación estudiantil que lideraba el centro de estudiantes en ese momento, Compañeros de Base. En boca de Carreira ese nombre quedó transformado en una frase imperativa insólita: “compañeros, ¡débase!”. A continuación lee, con lentitud exasperante, el texto del volante: “¿Con qué compraste las vidas?...”. La interminable y pausada lectura es interrumpida por los participantes de la asamblea, que terminan abucheándolo y echándolo del recinto. Mientras bajaban las escaleras de la facultad, plagada de carteles, afiches y pasacalles de las distintas agrupaciones políticas estudiantiles, Bedoya le pregunta a su amigo qué pondría en un pasacalles allí, en ese lugar y en ese momento. Carreira le responde con una enumeración de adjetivos (des)calificativos: “pobre burro bruto torpe”. Esos cuatro epítetos son el disparador de la obra que pocos años más tarde haría Bedoya en homenaje a su amigo ya fallecido.⁹⁹

Una vez más la guerra,¹⁰⁰ y también la impunidad a los represores de la dictadura: son los tiempos en que Menem firma el decreto presidencial de indulto. El impacto que le producen a Carreira estos acontecimientos lo impulsa a proyectar una acción que nunca concreta: llevar un camión cargado de huesos vacunos al edificio del Congreso de la Nación, y vaciarlo sobre sus escalinatas de acceso. Una violenta forma de anular la funcionalidad de la escala (igual que con sus escaleras truncas) y a la vez señalar, ambientar ese connotado edificio (como con la *Mancha de sangre*). Es, igual que el choque simulado frente a la ESMA, el plan de un escrache cuando aún no se habían inventado los escraches.

Poética conceptual

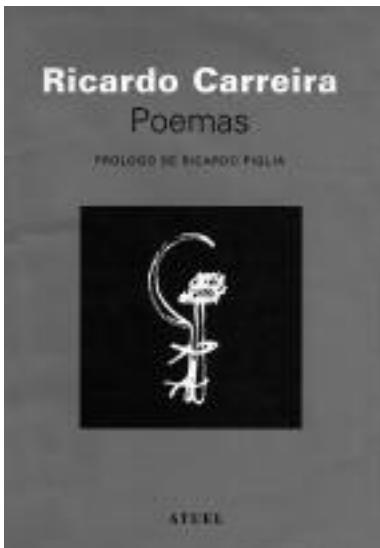
Algunas ideas desplegadas reiteradamente en la obra (y la vida) de Ricardo Carreira pueden servirnos de tópicos para abordar su poética conceptual.

Tres años después de la muerte del artista, se publicó *Poemas*.¹⁰¹ Se trata de una colección de sus poemas conceptuales, en los que el procedimiento constructivo radica en que luego de un sencillo enunciado descriptivo, se enumeran en orden de aparición los sustantivos subrayados. La atención se vuelve, entonces, sobre la clase de palabra que nombra las cosas. A veces, también se subrayan con este mismo procedimiento algunos verbos, las palabras que

⁹⁹ Me refiero a la muestra “Pobre burro bruto torpe, las cuatro palabras de la esclavitud”, de Fernando Coco Bedoya, en el Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 1996.

¹⁰⁰ En los últimos años de su vida, realiza algunas contadas intervenciones en muestras colectivas o instalaciones gráficas callejeras, siempre en torno a algún eje de denuncia política (la guerra, el genocidio): “Artistas plásticos ¡Por la paz! ¡No a la guerra!” (1991), “Arte al paso” (1992), “500 años de represión” (1992). Varias de estas últimas obras de Carreira fueron donadas al Museo Sivori, entre ellas “Un barco”.

¹⁰¹ Ricardo Carreira, *Poemas*, Buenos Aires, Atuel, 1996. El libro fue editado por iniciativa de Roberto Jacoby y Claudia Schwartz, y cuenta con prólogo de Ricardo Piglia.



Tapa del libro *Poemas*, de Ricardo Carreira, editado por Atuel en 1996. La ilustración de la hoz y el martillo anudados fue realizada por el autor.

Carreira definió un orden estricto para presentar los poemas cuando Coco Bedoya le propuso publicarlos aún en vida del artista. “No le gustaba la tipografía de la computadora, quería que el poemario estuviera en la tipografía de la Remington, lo obsesionaba eso. Así que conseguí un diseñador, le di esas indicaciones, pero nunca se pusieron de acuerdo y no pudimos sacar el poemario”. Esta insistencia en cierta marca artesanal, doméstica, es evidente en el precario modo de reproducir los textos y ponerlos en circulación. A lo largo de su vida, Carreira escribió a mano o en su vieja máquina de escribir, hizo copias carbónicas o un escaso número de fotocopias, y repartió a sus interlocutores en mano los textos que quería conversar con ellos. Hablar. De este modo quedaron desperdigados, además de los poemas, numerosos ensayos en manos de Jacoby, Ferrari, Paksa, Carballa, Bedoya, Romero y otros amigos. Se trata de ensayos, apuntes, gráficos, dibujos anotados. Una revisión de estos papeles permite agruparlos en varias zonas, que podrían llegar a ser ordenadores de una hipotética edición futura de sus escritos inéditos. Estos ejes o recurrencias podrían ser: reflexiones sobre el lenguaje, los instrumentos, los objetos y las personas, distinción entre función y forma, teoría de los números, las palabras y del error. En varios escritos traza también una sintética historia de las sociedades humanas, el poder y las formas de control, haciendo hincapié en las variaciones históricas en el trabajo, las herramientas, las enfermedades y la alimentación.

La denuncia de la deshumanización en la sociedad y las relaciones laborales fue una preocupación constante para Carreira: lo llevó a idear bolsas de cemento de 20 kilogramos (en

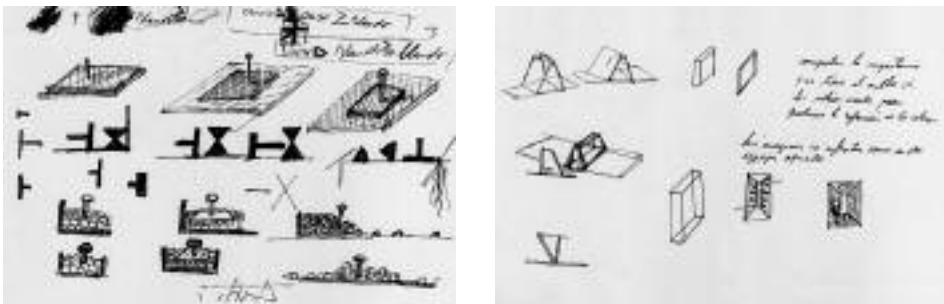
nombran las acciones que conectan entre sí a esas otras palabras que designan cosas. Por ejemplo, el poemario empieza así:

El café se evapora en la taza verde.
café, taza,
evapora.

O, hacia el final:

Llamo a mi amigo, muchos kilómetros de cable y máquinas eléctricas nos unen.
amigo, kilómetros, cable, máquinas.

El efecto de deshabitación del lenguaje cotidiano que provoca este procedimiento convierte a esos sustantivos comunes en palabras fundantes, inaugurales. El lenguaje poético se auto-restringe a los límites de una estructura rígidamente normativa, que provoca el efecto de destacar la función meta-lingüística y autorreferencial del lenguaje.



Apuntes de Ricardo Carreira encontrados en su archivo: la insistencia sobre el clavo se vuelve significativa a la luz de sus escritos.

lugar de los 50 Kg. habituales) para evitar la carga excesiva sobre las espaldas de los changarines y a diseñar sistemas de construcción piramidales, buscando impedir que las caídas accidentales de los albañiles fueran fatales.¹⁰² “¿Por qué estamos tan doblados?”, se preguntaba. “Si nosotros somos un clavo parado, ellos son un clavo doblado, un espejo más roto del que tenemos que soportar”.

Es notable la insistencia de Carreira en el uso de estrategias de visualidad callejera (carteles, pintadas, volantes) como herramientas colectivas inseparables de su propuesta poética. Con una caligrafía nerviosa y de trazo grande sobre un ensayo mecanografiado escribe: “La lucha contesta[t]aria y de desconfianza a la palabra del sistema *racista* y cosificante, la pueden hacer los estudiantes, en las bocas de expendio de estas ideologías de dominación y control, con *carteles, exposiciones, pintadas, graffiti [tachado]*. Si sacan los carteles volver a ponerlos. Esto requiere pocos militantes y la seguridad de los militantes”. En otro ensayo sin título (referido a las resinas carbonatadas de origen vegetal) concluye: “Con respecto a la actitud contestataria en contra del control biológico (...) reducidos grupos de *estudiantes con carteles* que pongan en duda la mentira de control histórica, criticar la sacralidad de la letra, expresión de la prepotencia de sistemas antihumanos y autoritarios”. La dimensión política (la organización política estudiantil, en este caso) nunca dejó de estar inscripta en su poética.

Carreira también solía obsequiar pinturas a sus amigos, a través de las que también establecía conversaciones con ellos. León Ferrari tuvo colgada junto a la ventana de su escritorio durante años –hasta que decidió donarla al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires– una pintura suya: se trata de un fragmento de una crucifixión, en el que se ve parcialmente a un Cristo con la cabeza gacha, gordo, viejo, calvo, y clavado apenas con tachuelas de la axila, el hombro y el brazo. La pintura entabla, por supuesto, un diálogo con Ferrari, en alusión a su

¹⁰² Entre sus escritos inéditos, encuentro un fragmento que alude a esta preocupación: “Otra situación que daña la relación interhumana es la construcción de edificios de alturas desproporcionadas con grave peligro para la vida humana” (Ricardo Carreira, ensayo inédito mecanografiado sin título ni fecha, Archivo RC).

insistencia en denunciar la iconografía cristiana y su complicidad con el poder político. El chiste radica en que el mayor ícono doliente del cristianismo aparece deshabitado por la presencia casi inocente de las tachuelas sosteniendo el cuerpo de Cristo, que no llegan a lastimarlo, apenas a sujetarlo.

Tras la caída del muro de Berlín, en tiempos en que la hoz y el martillo son apropiados como logotipo por una cadena de ropa juvenil, el dibujo de Carreira que ilustra la tapa de *Poemas* puede leerse como un intento de devolverle la carga utópica a aquel emblema: la unión –forzada, atada– de obreros y campesinos, el emblema de la revolución, extrañamente alterado. La hoz y el martillo dejan de cruzarse y están enderezados. “¿Por qué estamos tan doblados?”, se preguntaba Carreira, “¿dónde está la manija para enderezar a las personas?”. El rulo, ese mínimo signo con el que Carreira firmaba sus obras, aparece anudando las herramientas, sosteniendo la unión, el abrazo, evitando que nos doble(gue)mos.

Último acto

Ricardo Piglia describe la última performance que presenció de Carreira, en el transcurso de la presentación de la novela de Laiseca *La muralla china* en el ICI, en 1992. Lo había invitado él mismo a asistir al evento, con la intención de presentarlo al escritor, con quien suponía una gran afinidad. Cuando terminó la presentación y se dio paso a la ronda de intervenciones de los asistentes, Carreira pidió la palabra y “usó el género ‘preguntas del público en una mesa redonda’ para hacer una performance. Primero construyó una extraordinaria teoría sobre la inexistencia histórica del imperio romano y enseguida (como si fuera una consecuencia) empezó a describir la construcción de la muralla china. Hablaba a gran velocidad y con extrema precisión y analizó los materiales, el tipo de piedra y de poleas que se usaron en la edificación, cuánto tardaban los artesanos en morir, cómo se criaban niños en las inmediaciones para tener una tropa disponible de aprendices, dónde acampaban las mujeres y dónde se habían instalado los prostíbulos, cómo se cultivaban las legumbres y el arroz para alimentar a esas multitudes, qué sistema de control y vigilancia usaba la policía, qué cálculos matemáticos son necesarios para encarar obras de esa dimensión y qué relaciones podían establecerse entre la construcción de la muralla china y la caída del muro de Berlín”.¹⁰³ Coco Bedoya, que lo acompañaba esa noche, acota: “Carreira hizo una exposición erudita y completísima sobre la muralla china, quiénes la hicieron, para qué, para llegar a una reflexión sobre la tecnología en la literatura: él defendía el uso del lápiz”.

En una sola performance, quizá la última de su vida, Carreira puso en escena muchas de las inquietudes que lo habían motivado durante años. Llevó a cabo aquel censurado proyecto de “hablar” en una sala de exposiciones y convertir el acto lingüístico en obra artística. No fue azarosa la elección del lugar, uno de los centros culturales más prestigiosos de Buenos

¹⁰³ Ricardo Piglia, “El laboratorio de Carreira”, en: Ricardo Carreira, *Poemas*, op. cit.

Aires, vinculado a las tendencias experimentales en arte y literatura. “¿Hemos llegado a la libertad? No. Por ejemplo no hablamos en los colectivos”, escribió en otra ocasión Carreira.¹⁰⁴ Quizá buscando ser un poco más libre, durante los últimos años de su vida protagonizó performances sobre los transportes públicos en los que viajaba, impartiendo, por ejemplo, una conferencia sobre el funcionamiento del fósforo... De los comportamientos y hábitos más cotidianos (pisar el suelo para caminar, vestirse, alimentarse, alzar una herramienta para trabajar) desprende una teoría compleja sobre la relación entre los seres humanos y las cosas. En este caso elige un espacio diferenciado, preservado. No era la primera ocasión en que realizaba una acción apuntando a desacralizar las ceremonias artísticas. En un encuentro sobre arte y performance al que había sido invitado por Jorge Glusberg, Carreira realizó una irritante acción que consistió en llamar infinitas veces “enano” al mencionado gestor artístico en todos los tonos de voz imaginables: susurro o grito, sarcasmo o seriedad, risa o llanto.

Volviendo al ICI, se trataba de la elección de una ocasión también peculiar: la presentación de una novela de un escritor prestigioso, no masivo sino de culto. Los presentadores, escritores igualmente prestigiosos; el público, selecto y entrenado en cuanto a experimentos literarios. Buena ocasión de incomodar con una exhibición de erudición que se trastoca en delirio, y provoca molestia e incomodidad incluso en un contexto propicio. En ese punto, sugiere Piglia:

Como lo había hecho a lo largo de toda su vida, era el sentido y la forma de las ceremonias culturales lo que Carreira ponía en cuestión. Esa tarde representó e hizo ver lo que nosotros habíamos tratado de *decir* sobre el delirio en la literatura y de hecho atacó los actos culturales, las presentaciones de libros, el ambiente progresista que circula por esos lugares, donde todos parecen usar la misma jerga y referirse con los mismos sobreentendidos a los mismos supuestos. Su intervención en el ICI me recordó una predicción de William Burroughs: ‘Como se sabe, los pintores están abandonando el lienzo, confío que en el futuro la escritura dejará la página, siguiendo a la pintura, y podrá ser actuada y vivida’. Para Carreira el arte siempre fue una forma de acción.¹⁰⁵

Una forma de acción, una forma de vivir el arte (y la vida). El arte entendido como acción directa, en el cuerpo expuesto al improcedente. ¿Cómo concluyó su desopilante e inapropiada charla? Continúa Piglia: “La intervención de Carreira era hipnótica e irónica y parecía no tener fin. Por supuesto, Laiseca hacía gestos de aprobación y se divertía, pero parte del público empezó a protestar y a levantarse. Cuando el asunto se fue poniendo denso y abundaron las voces airadas y las protestas, Carreira, sin dejar de hablar, empezó a retroceder y se alejó por el pasillo hacia la entrada. Antes de irse, se dio vuelta y gritó varias veces: ‘¡Viva la revo-

¹⁰⁴ Ricardo Carreira, Escrito s/f [c. 1980] consultado en el Archivo RC.

¹⁰⁵ Ricardo Piglia, op. cit.



Texto de Ricardo Carreira que puede ser leído como una escueta biografía.

como tal, y resume la vida de Carreira en un escueto listado, que puede ser leído como otro de sus insólitos muestrarios:

Arte de sistemas y conceptual

Educación Libro de primeras letras para niños a = A

Estudios de filosofía.

Maestro de castellano e inglés

Curso elemental de electrónica y química dinámica y de fases y formas.

Trabajo no publicado sobre función y forma, finalidad y error, hábitos, sistemas materiales que suponen al ser humano.

Una secuencia dispersa y esotérica de actividades, pasiones y aprendizajes. Indicios de una vida que merece dejarse escuchar. Aunque nos deje un poco sordos.

lución libertaria!. Después salió a la calle y se perdió en la noche. Tumulto general, consternación, comentarios indignados".¹⁰⁶

La retirada final de Carreira fue un mutis por el foro teatral, luego del grito anarquista que repite el del que está a punto de expirar en un combate muy desigual, esta vez ante el pelotón de fusilamiento de sus espectadores involuntarios y atónitos. Ricardo Carreira no murió esa noche en el ICI, sino muy poco después, en un hospital público de Buenos Aires, el 27 de agosto de 1993, a los 50 años.¹⁰⁷

Entre sus papeles, encuentro un poco convencional currículum que no se anuncia

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Acerca de las razones de su temprana muerte, su hijo Adrián insiste que la causa fue el virus de HIV contagiado en el hospital neuropsiquiátrico Borda. Los médicos hablaron de septicemia, es decir envenenamiento general de la sangre. Los amigos mencionaron los experimentos y lavajes que estaba probando en su propio cuerpo.

**GANADORES DEL PREMIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA
A LA INVESTIGACIÓN EN HISTORIA
DE LAS ARTES PLÁSTICAS**

1997-2005

AÑO 1997 I EDICIÓN
ARTE ARGENTINO DEL SIGLO XX

Jurado:

Prof. Fermín Fevre, Prof. Jorge López Anaya, Lic. Marcelo Pacheco.

1º Premio:

Lic. Patricia Artundo. *Alfredo Guttero en Buenos Aires. 1927-1932.**

2º Premio:

Lic. María José Herrera. *En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina en la década del 60.**

Mención especial:

Lic. María de los Ángeles de Rueda. *Grotesco, sátira y parodia en el Arte Argentino: sobre figuraciones, objetos y máscaras contemporáneas.**

AÑO 1998 II EDICIÓN
ARTE ARGENTINO DE LOS SIGLOS XVIII Y/O XIX

Jurado:

Prof. Héctor Schenone, Lic. Guiomar de Urgell, Prof. Guillermo Whitelow.

1º Premio:

Lic. Laura Malosetti Costa. *El más viejo entre los jóvenes. Eduardo Sívori en la construcción de una modernidad crítica.**

2º Premio:

Lic. María Cristina Fückelman, Lic. Ricardo González, Lic. Daniel Sánchez. *Arte culto e ideas –Buenos Aires– siglo XVIII.**

Mención especial:

Lic. Roberto Amigo. *Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862).**

* Publicados.

Mención especial:

Lic. Daniel Schavelzon. *Arte, arqueología e historia de la cerámica en el Río de la Plata, siglos XVIII y XIX.* **

AÑO 1999 III EDICIÓN

ARTE ARGENTINO DEL SIGLO XX

Jurado:

Prof. Rosa María Ravera, Prof. Ana María Telesca, Prof. Guillermo Whitelow.

1º Premio:

Ofelia Adela Funes. *El pintor y su tiempo: Valentín Thibón de Libian.**

2º Premio:

Lic. Pablo Rolando Marianetti. *Figuración y abstracción en el Arte Argentino. Final de una dicotomía mundial y nacional en el arte de las imágenes.**

Mención especial:

Prof. Marta Isabel Gómez de Rodríguez Britos. *Mendoza en la década del 30. Aportes para el conocimiento artístico. Instituciones, asociaciones, salones.**

AÑO 2000 IV EDICIÓN

ARTE ARGENTINO DE LA COLONIA AL SIGLO XIX (INCLUSIVE)

Jurado:

Lic. Guiomar de Urgell, Lic. José Emilio Burucúa, Arq. Ramón Gutiérrez.

1º Premio:

Lic. Roberto Amigo. *Tras un Inca. Los funerales de Atahualpa de Luis Montero en Buenos Aires.**

2º Premio:

Lic. Celia Terán. *Arte y patrimonio en Tucumán: siglos XVI y XVII.**

** Publicados parcialmente en Historia del comer y del beber en Buenos Aires, Ed. Aguilar, 2000.

Edición completada en CD-Rom: *Catálogo de cerámicas históricas de Buenos Aires (siglos XVI-XX)*, FIAAR, 2001.

AÑO 2001 V EDICIÓN

ARTE, ARTESANÍA Y FOLCLORE VINCULADOS A LAS ARTES PLÁSTICAS

Jurado:

Prof. Carlos Aschero, Dr. José Pérez Gollán, Lic. Guiomar de Urgell.

1º Premio:

Lic. Ricardo González. *Imágenes de dos mundos. La imaginería cristiana en la Puna de Jujuy.**

2º Premio:

María Alba Bovisio. *Algo sobre una vieja cuestión: ¿arte vs. artesanía?**

Mención especial:

Ana María Llamazares y Carlos Martínez Sarasola. *Diseños indígenas en el arte textil de Santiago del Estero.**

AÑO 2002 VI EDICIÓN

ARTE ARGENTINO DEL SIGLO XX

Jurado:

Lic. Edgardo Donoso, Lic. María José Herrera y Lic. Ana Longoni.

1º Premio:

Lic. Silvia Dolinko. *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte.**

AÑO 2003 VII EDICIÓN

ARTE ARGENTINO Y LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX. SUS INTERRELACIONES

Jurado:

Dra. Mari Carmen Ramírez, Lic. Marcelo Pacheco y Prof. Justo Pastor Mellado.

1º Premio:

María Amalia García. *La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina 1949-1953.**

2º Premio:

Luisa Fabiana Serviddio. *Programas de intercambio cultural interamericano durante la segunda guerra mundial. El viaje de Pettoruti a los EE.UU.**

Mención especial:

María Cristina Rossi. *En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción.**

Mención especial:

María de los Angeles de Rueda. *La incorporación de artistas platenses al conceptualismo latinoamericano. Vigo, el movimiento Diagonal Cero y el Grupo de la Plata.*

AÑO 2004 VIII EDICIÓN

ARTE Y ANTROPOLOGÍA EN LA ARGENTINA

Jurado:

Lic. Ticio Escobar, Dr. José A. Perez Gollán y Dr. Rodolfo Raffino.

1º Primer Premio:

Marta Noemí Penhos. *Frente y Perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX.**

2º Premio:

Carlos Eduardo Masotta. *Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900-1930.**

Mención especial:

Mariano Oropeza. *Los avatares de la identidad. La estética euríndica de Ricardo Rojas.**

Mención especial:

María Inés Rodriguez Aguilar, Sandra Bendayán, Miguel J. Ruffo y María Spinelli. *Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961). ¿Pintor de la Nación o documentalista antropológico?**

AÑO 2005 IX EDICIÓN

ARTE Y LITERATURA EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX

Jurado:

Sr. Daniel Link, Sr. Daniel Molina, Sr. Jorge Schwartz

2º Premio:

Viviana Usabiaga. *Arturo y ellos. Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la postdictadura argentina.**

Mención Especial:

Ana Longoni. *El deshabitujador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo.**

TEXTS IN ENGLISH

INTRODUCTION

Fundación Espigas and FIAAR [Fund for Research into Argentinean Art] share the purpose of promoting the development of studies in art history in our country through the encouragement of research and the dissemination of the findings in specialized publications.

In 1993, Fundación Espigas created the Center for the Documentation of the Visual Arts in Argentina. This has eventually become the most important documental archive in the country and in the rest of Latin America.

In 1997, under the sponsorship of Fundación Telefónica, the *Premio a la Investigación en la Historia de las Artes Plásticas* [Award to Research into the History of the Visual Arts] was established in order to offer support to the community of researchers. Over a span of nine years, nine contests were held on different periods of Argentinean art and subjects such as anthropology, folklore, and Latin America, among others. On this occasion, there was a call for entries about art and literature.

Through an open, pluralistic call, works from many parts of the country have been submitted all these years. They have been assessed by Juries composed of prestigious members from the local and international academic milieu.

In the ninth edition of the Award (2005), *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX* [Art and Literature in Argentina in the 20th Century], we are pleased to present the winning works.

Arturo y ellos. Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la postdictadura argentina [Arturo and They. Dialogues Between Arturo Carrera's Poetry and Contemporary Painting in Postdictatorship Argentina], by Licentiate Viviana Usabiaga, was the essay that won an award, while Licentiate Ana Longoni received an honorable mention for her paper *El deshabitúador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo* ["El Deshabitúador". *Ricardo Carreira in the beginnings of conceptualism*]. In each case, the authors offer an original approach to the links between art and literature at a significant moment of the second half of the 20th Century in our country. Both papers make a new, essential contribution to art history and add to the critical corpus that is being built as a result of the Award.

We wish to thank the Jury, composed by Daniel Link, Daniel Molina, and Jorge Schwartz, for their dedication in selecting the winning works.

We would also like to express our thanks to Fundación Telefónica, our strategic partner in this project which, owing to its meaningfulness and permanence, has become an annual landmark that the academic community looks forward to.

We are also grateful to the participants and to all those whose generous help makes it possible for us to continue supporting researchers in our country.

Organizing Committee
September 2005
FIAAR

Mauro Herlitzka
Chair of the Administrative Council
FUNDACIÓN ESPIGAS

INTRODUCTION

Ever since it arrived in Argentina in 1990, Telefónica de Argentina has been one of the companies that has contributed the most to local cultural projects. Their concrete support has focused on art exhibitions, publications, conservation and restoration of our historical heritage, contests, and research, among other areas of interest.

The FIAAR [Fund for Research into Argentinean Art] Award falls within the last category mentioned. Telefónica has granted this award directly since 1997, and through its Foundation since 2002. The purpose of the award is to promote the scientific development of studies in the history of art of our country, as well as to offer a contribution to the historiography of Argentinean art.

This publication presents the ninth edition of the FIAAR Award. It corresponds with the tenth call for entries and inaugurates a bilingual format, in Spanish and English.

Fundación Telefónica finds this award extremely significant, mainly because it fosters knowledge guided by researchers coming from the most reputed academic milieus in the country. Moreover, the selected research outcomes materialize in a publication that is then distributed among domestic and foreign institutions.

Starting from the current bilingual format, these works will find their way into new spaces for their circulation and dissemination.

Our alliance with Fundación Espigas, with which have worked jointly since the Award was established, is of utmost importance in terms of management and of selection of research issues. At present, FIAAR awards are a landmark both in Argentina and in Latin America. The jurors who have selected winning works rank among the outstanding theorists and critics in each specialty.

In turn, award winners are now referred to and consulted as authorities in Argentina's various fields of research.

We wish to celebrate one more anniversary of the FIAAR Award, and state our commitment to continue supporting and encouraging young researchers to submit their works and to disseminate Argentinean art.

Carmen Grillo
Chair
FUNDACIÓN TELEFÓNICA

We wish to thank Fundación Espigas and Fundación Telefónica for their invitation to participate as Jurors for the 2005 edition of the FIAAR Award. We would also like to highlight the relevance of the call for entries, which expressly articulated areas of historiographic and esthetic research that tend to be approached separately.

The joint consideration of literature and the visual arts not only enhances the comprehension of the past but also permits a definition of esthetic guidelines referred to present-day art.

Out of the papers submitted, and after discussing and assessing the merits of every single work, we the Jury decided to award second prize to the paper entitled *Arturo y Ellos. Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la postdictadura argentina* [Arturo and They. Dialogues Between Arturo Carrera's Poetry and Contemporary Painting in Postdictatorship Argentina], by Viviana Usobiaga. Her generational essay depicts a genealogy of image with Arturo Carrera as a central figure. Apart from the traditional *ut pictura poesis*, the author describes the interchanges that Carrera initiated with his contemporaries ever since his early days in Pringles. Special attention is paid to his dialogues with Guillermo Kuitca, the relationship on which the essay advances the most. The contamination of languages transcends the pictorial frame, establishing a dialogue with the performative art, dance, and puppet shows (*El escándalo de la serpentina*). Viviana Usobiaga discloses solid notions that reach beyond the avant-gardes: she refers to the Anavantgarde, the Transavantgarde, and even the "juanavantgarde". *Arturo y Ellos. Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la postdictadura argentina* constitutes an important contribution to the reading of poet Arturo Carrera's works from the rich yet little explored standpoint of its connections with the visual arts.

El Deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo ["El Deshabitador". *Ricardo Carreira in the beginnings of conceptualism*], an essay by Ana Longoni, reveals a command of the Argentinean and international generational field starting in the 60s and of Marcel Duchamp, who deconstructed a long-established tradition about the traditional perception of works of art. This paper gives a vivid picture of the immediate insertion of artists from the City of Buenos Aires, Rosario, and La Plata in the international context, and develops notions such as the dematerialization of art, the discontinuity of perception, hypothetical works that did not materialize, the deliberate invisibility of the work of art, and the indifferentiation between art and daily life. By way of example, Ana Longoni explores the works of Ricardo Carreira and places him among "one of the earliest precedents of conceptual art in the world". The significant political bias of Carreira's conceptual work appears in association with a generation whose central character was León Ferrari. In a way, the physical experiences of art in the 70s have a correlation with the sensorial experimentation of the Brazilian generation represented by Lygia Clark and Hélio Oiticica. Ana Longoni's essay *El Deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo* makes a solid contribution to the definition of a field of research that still lacks a bibliography to match its importance.

Daniel Link, Daniel Molina, Jorge Schwartz

Buenos Aires, 6th December, 2005

SECOND PRIZE

VIVIANA USUBIAGA

ARTURO AND THEY
DIALOGUES BETWEEN ARTURO CARRERA'S POETRY
AND CONTEMPORARY PAINTING
IN POSTDICTATORSHIP ARGENTINA

VIVIANA USUBIAGA (BUENOS AIRES, 1972)

Ms Usabiaga holds a Licenciate and Teaching degree in Art History issued by the School of Philosophy and Letters at Buenos Aires University, and is at present working on her doctoral thesis at the said University. She is also a Restoration Technician, certified by Instituto Universitario Nacional de las Artes, and the beneficiary of a Graduate Studies grant at Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, 2000-2005). She is currently working as a researcher at Instituto de Historia del Arte Argentino and Latinoamericano and at Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró,” both of them Divisions of the School of Philosophy and Letters, UBA. Additionally, Ms Usabiaga does thesis research for the National Agency for the Promotion of Science and Technology (ANPCyT). She is the Buenos Aires correspondent for LatinArt.com and acquisition advisor to Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino - MACRO in Rosario on the construction of its contemporary art collection. She has coordinated cultural projects for Antorchas Foundation and is a member of the Argentinean Center of Art Researchers (CAIA).

ACKNOWLEDGEMENTS

This article is part of a wider-scoped research study that I am carrying on Buenos Aires visual arts between 1981 and 1989.

I would like to thank the staff that aided my access to the documents I needed at museums, archives, and foundations. I am deeply grateful to Andrea Giunta and Cecilia Hidalgo for their unwavering support, to Alicia Di Stasio and Mario Valledor, to the artists who so generously helped me and to those who allowed me to reproduce images in their possession. Thank you, Juan José Cambre, Elba Bairon, Guillermo Kuitca, Fabián Marcaccio, Alfredo Prior, Duilio Pierri, Eduardo Stupía, Carlos Azaro, and my very special gratitude to Arturo Carrera for the word in every possible form.

“Ut pictura poesis.”

“Painting is like poetry.”

Horace (1st century B.C.), via Arturo Carrera (21st century).

“The utmost we can expect from a painter is that he will secretly become our friend, that he will become a familiar demon, one that, in our inner self, will deploy dreams for our intimate commemorations, charming celebrations on our days of grief”.

Félix Guattari, via Arturo Carrera.

Introduction

The history of Argentina's visual arts tends to take a demure attitude when it comes to incorporate fraternal bonds among creators into its analytical studies. Exception made of honorable and recurrent instances, like bonds between artists and their models, it would seem as if human bonds and proximity were not relevant to a reflection on the production of poetics. Something similar happens when different artistic practices cross each other's paths. The history of local art has tended to remain encapsulated within its own visual image, neglecting articulations with other languages in the course of its studies. Much is lost when there is reluctance to peep through the walls surrounding every branch of art. Many creative processes cannot be thoroughly understood without resorting to the links that connect objects and personal relationships among the makers of different disciplines. Still, recent research has endeavored to reverse compartmentalization in order to construct objects of study starting at the point where creations coming from various languages meet. Thus, a more complex view of the production and circulation processes involved in the visual arts has been adopted. The new works approach not only the bonds among visual artists but also their contact and smooth interchanges with writers, in the context of a shared cultural horizon. Between the late 19th century and the mid-20th, cultural magazines and illustrated books served as privileged places to materialize these encounters and disseminate essential discussions on culture.¹

¹ For outstanding studies written by art historians on Argentinean art, see Patricia Artundo, *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994; Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, mainly chapters V, IX and X; María Inés Saavedra and Patricia Artundo (dir.), *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas, 1878-1951*, Serie Monográfica # 6, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró,” School of Philosophy and Letters, Buenos Aires University, 2002; Diana Wechsler, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*, Serie Monográfica # 8, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del arte “Julio E. Payró,” School of Philosophy and Letters, Buenos Aires University, 2003; María Isabel Baldasarre, “De lo visto y lo escrito. Imágenes del arte europeo en los *Viajes de Domingo Faustino Sarmiento*,” in Various authors, *Poderes de la imagen*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2003, CD-ROM.

The purpose of this paper is to move forward in the history of contemporary art as well as to review some of the artistic productions that were marked by “friendship” in the 80’s. With varying emotional nuances, and not without consequences, the extra-artistic component evolved into an artistic mode. With different degrees of affection, encounters among creators were crucial throughout the last dictatorship in Argentina and the subsequent transition to democracy. Such encounters revealed modes of group production that differ from the programmatic style that may have been characteristic of avant-garde movements. If carried out by a group, a mere work, disinterested and improvised, becomes significant at a time when the repressive regime and the state of siege has shaped all socialization experiences. To be suspected and to suspect others had been a dilemma and turned into a rule. Ever since the mid-70’s, “*lurking death*” had imposed whispered exchanges, opinions uttered in private, and ideas circulating in silence. To challenge fear implied an attempt at action outside the imperceptible. Stammering planes on canvas and overwritten wordiness on paper led the way to freedom of expression: “delightfully bungled jobs”² was offered to voices and forms as a new will.

In this particular study I shall deal with a number of productions by poets and visual artists. Besides exploring their relationships, I intend to look into the intersections of the poetics at stake. This research involves an analysis of a number of productions composed through the joint efforts of poets and visual artists. It will not only fathom the depths of their relationships but also broach the points of intersection of the poetics put in play. I propose to discuss specific paintings and poems as well as other, pluriform, creative works, such as visual-and-poetry exhibitions, plays that have developed into other objects (illustrated books, for instance), and discourses on the visual arts posited in critiques and prologues to catalogues grounded on the realm of poetry.

I will focus on Arturo Carrera in order to seek the pictorial component of his poetic works, since a wealth of imagery and visual tropes has been woven into his verse. This is not to wonder at, for it is a well known fact that painters have been those other *children* who have shared their games with poets. What is indeed amazing is that no one seems to have taken full notice of the phenomenon despite the fruitfulness of such encounters, borne out both in poems and paintings, and confirmed anew by other aesthetic creations that stemmed from the same origin.

Along these lines, this paper will center on poems that have captured visual images, pointing to the presence of painters and revealing aesthetic principles on contemporary art and on the works that several visual artists have created from their closeness to poets, especially since the 80’s. Among others, I will refer to Enrique Aguirrezabala, Juan José Cambre, Guillermo Kuitca, Fabián Marcaccio, Alfredo Prior, and Marcia Schwartz.

² “Behold a delightfully bungled job.” This is how Severo Sarduy begins his prologue to the reprint of texts published in pocket editions by *El escándalo de la serpentina* puppet theater company (more about this later), established by Emeterio Cerro and Arturo Carrera in 1983. See Arturo Carrera and Emeterio Cerro, *Retrato de un albañil adolescente & Telones zurcidos para títeres con himen*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1988, p. 7.

In other words, this study has been inspired by a number of questions: To what extent can the unintelligible remnants of Argentinean visual art of the 80's be grasped in its contemporary poetry? How does poetry materialize in the unstable medium of painting? What aspects of pictorial creation lay down their strokes on the depths of Arturo Carrera's poetry?

Painting

In Carrera's life, painting pre-existed poetry. His mother, who passed on when Arturo was seventeen months old, used to paint *naïf* pictures that became part of an unasked for legacy, a treasure that her son cherished in what could be described as a private, pictorial, phase of mourning.* While he went through the elaboration of mourning, trying to deal with his grief at the loss of his mother, he engaged in a duel with her absence, visible and felt through the paintings that she had left behind. Thus, in his early childhood, Carrera started to daub paint on her pictures, "obviating and obliterating them," but also leaving "gaps that allowed a fragmented view of the paintings underneath."³ Like incestuous palimpsests, those canvases filled with history first supported his attempts at the visual arts. He copied paintings by Emilio Pettoruti, cutting them out from issues of *Lira* magazine with painting as their subject-matter. The poet tells us that he made "some fairly decent copies of Pettoruti's paintings; *La Pensierosa*, for example, and that only now [...] do I realize the connection with my mother. This particular painting depicts a figure of a woman, an odd sight owing to the optical distortion created by Cubism [...] she is wearing a Gainsborough hat whose brim partly covers her brow, but does not hide her sensual eyes, with the dark circles under them that were typical of the time."⁴ Later on he took classes with Entre Ríos painter José Triano, who happened to be living in Coronel Pringles—Carrera's hometown—and who had been a disciple of Pettoruti's. Nowadays he declares: "I spent a long time working on image, as if image were the nucleus of a practice that, in my case, held an inescapable relation to writing."⁵

Together with a friend—writer César Arias—, he used to try his hand at illustrating his writings. As they exchanged words and images, they would draw each other's poems. Nearly always, they produced abstract sketches, which were less concerned with representations of the poems than with the apprehension of their rhythm translated into shape.⁶ In his early experiences, puppet shows led to another detour that eventually brought him to poetry. Arturo himself built the theatre and made the puppets; then he staged the performances on

* In Spanish, "mourning" and "duel" are expressed by the same word. [T.N.]

³ See interview with Arturo Carrera, July 5, 1997, published in en *Diario de Poesía*, # 67, Buenos Aires-Rosario, April-July 2004, p. 5.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Conversation with Arturo Carrera, April 2005.

empty plots of land, or at an orphans' home called *El Hogar del Niño*. He achieved great success with audiences at Coronel Pringles.

Thus, painting and puppet shows were his first steps in the direction of writing and, as we shall presently see, they have repeatedly become embodied in his poetics.

Poetry

In 1972, already living in Buenos Aires, Arturo Carrera published his first book, *Escrito con un nictógrafo*.⁷ The presentation of the black paged collected poems was held at Centro de Arte y Comunicación (CAyC), where his friend Alejandra Pizarnik read some poems in the dark. Around that time, Carrera made the acquaintance of Alfredo Prior, when both of them were students at the School of Letters in Buenos Aires University. The precise moment of their encounter occurred during a lecture on Spanish Literature, when Arturo, driven by an obsession with diminutives, put up his hand to ask the professor whether it was best to say “florcita or florecilla*.” This “act of poetic naivete”—as defined by its protagonist⁸—drew Alfredo’s attention, and as from then they started to get engaged in conversation and to frequent cafés together.

At that time, Prior “painted” music. In fact, what he did was to fill scores with minute human silhouettes that replaced notes on a stave. These works could be regarded as preludes to later paintings that he supported on vinyl records toward 1987.⁹ On his part, Carrera expanded the universe of local poetry with “particles of writing” in his *aA Momento de simetría*.¹⁰ “Palabras como luciérnagas,” decentered letters on a black background. In memory of the nictograph, a device invented by Lewis Carroll to write in the dark, Carrera composed a striking visual image by hand.¹¹ Through a poetic discourse on a negative, a galaxy sparked off on the paper/canvas. “We no longer believe that we are writing,” he declares as he compels a weakening force on the act of reading by drawing complex routes starting from contemplation of elusive shapes. Strange maneuvers twist and turn apprehension of eccentric meanings. He induces an askew glance on the dark surface.

⁷ Arturo Carrera, *Escrito con un nictógrafo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972. Reprinted as a facsimile by Interzona Editora, 2005.

^{*} Both are diminutives of the noun “flower.” The former is used in the Latin American variant of Spanish, while the latter is the correct form accepted in Castilian Spanish. [T.N.]

⁸ Conversation with Arturo Carrera, April 2005.

⁹ About a choice of phonographic records as “musical support” to his paintings, see “Prior: páginas de artista,” *Artinf*, # 70/71, year 13, Buenos Aires, Winter 1988, p. 47. Regarding reproduction of a musical model in his paintings, see Fabián Lebenglik, *Alfredo Prior: Música nocturna*, exhib. cat., Buenos Aires, Ruth Benzacar galería de arte, 1997.

¹⁰ Arturo Carrera, *aA Momento de simetría*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1973.

¹¹ The original poem was composed with *Letraset*.

Shortly afterwards, Carrera and Prior, seeking support in each other, dropped out of the School of Letters. The poet returned to his native town toward 1976. Together with his wife, he began to organize art exhibitions at the Town Hall Casa de la Cultura. *Artinf* magazine reports: "In celebration of its hundredth anniversary, the small Southern town of Pringles opened a series named *Panorama de la pintura actual*. Chiquita Gramajo's thoughtful selection and coordination includes Bissolino, Prior, Puente, Messil, Aguirrezabala and other well known artists. The catalogues, written in sonnet form, are authored by Arturo Carrera."¹² In those days, Carrera wrote that Juan José Cambre's works were "like a family album, whose photographs—shifted or rearranged by the light of time—put our senses to the test of an enduring doubt. The attention with which our face gazes at another 'painted' and seemingly indecipherable face: the colored hand vibrating around the lips."¹³ The painter was in fact working on a series of paintings based on photographs or fragments of photographs. He transferred the images onto the canvas by means of a strictly reliable grid method. However, as the painting process took place, the figures never achieved a set definition. The dynamics of color broke the tidiness of the grid, and the bodies lay around in undefined states. Cambre associates this manner of working with existing social conditions: "I took advantage of the photograph's stability so as to throw the image off its balance, something I was not able to start from pure nothingness. It was like escaping a blank page; I first soiled it, and then decided [...] I am under the impression that at that time, those unstable figures of mine were directly realistic, as this was the way we lived."¹⁴

The dictatorship that took over the government in 1976 had given official status to violence and repression. A place like Pringles was only a virtual shelter in a country where an authoritarian *pathos*¹⁵ permeated every microsocial context and acquired legitimization in State terror. Besides the abovementioned exhibition, only Carlos Bissolino's and Enrique Aguirrezabala's were held.¹⁶ The latter announced his by means of a stripe of cloth across the street, imprinted with red-paint graffiti. A messenger from the Mayor immediately showed up on the premises to inform them that he was most annoyed at the color used on an advertisement in the street. Consequently, the exhibition was cancelled, and so were the rest of the activities.

¹² See "Juan José Cambre: el pulso," *Artinf*, # 29/30, year 5, October-December 1981, p. 44.

¹³ *Ibid.* This text does not match the Pringles exhibition. It may have been written for the press on the occasion of the Primer Premio Municipal de Pintura "Manuel Belgrano" awarded to the painter that same year.

¹⁴ Interview with Juan José Cambre, July 2005.

¹⁵ In an essay about everyday life during the military dictatorship, written at the time of the reinstatement of democracy, this is how Guillermo O'Donnell defines our society's authoritarian traits, with its worst repressive, backward aspects and latent anti-democratic tendencies latent at school, work places, the family and the streets. Guillermo O'Donnell, "Democracia en la Argentina. Micro y macro," in Oscar Oszlak (comp.), "Proceso," *crisis y transición democrática*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, pp. 13-30.

¹⁶ Aguirrezabala left a record of this exhibition, held off the official circles of art in his background information. Cfr. "Enrique Aguirrezabala. Acuarelas 1983," exhib. cat., Buenos Aires, Arte Nuevo Galería de Arte, 1983.

At any rate, *retreats* or *safaris* into the South of the Province of Buenos Aires continued. Fogwill recalls that his encounters in Coronel Pringles with poets Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini, Emeterio Cerro and Prior¹⁷ "resulted in the creation of new works."

In the summer of 1981, from the uncertain civilian shelter offered by Coronel Pringles, Carrera and Lamborghini wrote a manifesto as a prologue to the sadly humorous drama *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)*:

/ we refuse to read in the press the
/ bloody show /
to be performed in our Republic... no...
/...we have not learnt to bend our knee
at the country's stray ways / or at the
parties or at the
governments / and before
inflicting upon ourselves the self-violence
that will not be accepted by
/ the independence /
/ and the uprightness /
of our nature, we choose
to drop the quill
/ that we have dedicated
exclusively /
to the legitimate welfare of our homeland.

WE SHALL CEASE TO WRITE THE DAY
WHEN WE CAN NO LONGER SERVE OUR COUNTRY.¹⁸

Abandoning literary winks, both incite to slash, over and over again, the silence around them, by means of the organization of predetermined applause rather than by resort to the word, which was then severely threatened. A volley of applause in an atmosphere described as "*the reddish shadow of the evil souls in the village.*" These indefinite sounds operate as a period in the collected poems, the whimsical inventory of sundry kinds of homage, celebrations, and grindings in the performance of a play. From the household anecdote to the Buddhist round of applause, given with one hand only, a reflection on applause as a disruptive, exclamatory element amid the splendor of the nature of drama put the theatrical condition

¹⁷ Fogwill, "La instalación de Arturo Carrera," in Arturo Carrera and Osvaldo Lamborghini, *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002, p. 59.

¹⁸ The collected poems were published twenty years later. Arturo Carrera and Osvaldo Lamborghini, *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002, p. 7.

in question. Parody, read in the words “*humanoid aktors*,” lacks the capacity to play the tragedy of the disappeared. “The actor who is not present is the disappeared; that enormous ellipsis in Argentinean history.”¹⁹ A history filled with “*the sinister outlines of the catafalque next to the gallows, the electric shooting gallery, the hall of ‘hard’ applause, and involuntarily falacious convulsions (applause!!!)*.”²⁰

In the various scenes played at the Palace, painting erupts, or rather, hovers in the air. The poets enumerate: “*A painting by Prior, another by Rothko, another by Fortuny, another by Forte who, in Brest’s dispute, does not even exist. Lastly, a silent, quiet homage to Bad Painting.* applause!!!!*”²¹ Information about the sense of reality of painting flows through the veins of these verses. Nicolás Rosa has pointed out that some of the allusions made stood for either provocation or honors.²² It needs explaining that the reference to *Bad Painting* identifies the trend that, from the exhibition held at *The New York New Museum of Contemporary Art* under that name in 1978, it defined, by encompassing extreme diversity, all Figurative painting that, whether intentionally or not, stood away from the classic canons of good taste, conventions ruling elevated art, quality, the fineness of materials, and realistic or illusory representation.²³ As we shall see, with other meanings and in accordance with the progressive recovery of freedom, these modes would be put into practice by local artists.

Drunk on turpentine

When Carrera read Pablo Neruda’s poem *Ebrio de trementina*²⁴ at school, he was perfectly able to reminisce the feeling of drunkenness described in the poem, for he himself had breathed the vapors of turpentine—his mother’s only elixir—in his own home.

Odors of turpentine and oil often pervaded his house. On an occasion when Prior spent a long sojourn in Pringles, he painted scores of canvases: the series of paintings in which he was already moving away from his early iconoclastic geometric works. He began to broach the silhouettes of very young children and faces of bear cubbies that he would keep up until the middle of the decade. After the Malvinas War in 1982, some of these silhouettes took on the appearance of *gurkas*. Such eruption in the colorful magma of his paintings also tack-

¹⁹ Conversation with Arturo Carrera, April 2005.

²⁰ Carrera and Lamborghini, *Palacio de los aplausos...*, op. cit., p. 55

* In English in the original. [T.N.]

²¹ *Ibid.*, p. 35.

²² Cfr. Nicolás Rosa, “Arturo Carrera: el taller de las parcas,” in *Letra argentina. Crítica 1970-2002*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2003, p. 158.

²³ Cfr. Marcia Tucker, “Pintura ‘mala’,” in Anna María Guash (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Ediciones Akal, 2000, pp. 55 and 56. (Original edition by Marcia Tucker, “Bad” Painting, The New York Museum of Contemporary Art, New York, January-February 1978, pp. 3-24.)

²⁴ Title of poem IX in *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, 1924.

led the world of children, as did Carrera's poetry.²⁵ During an interview with the poet, Prior states: "I'd say that color turns children into simpletons. There are also children on whom the written word has the same effect. They are—or were—crushed by Painting [...] What these children 'do' is to 'be' *sheer supports of color*: square children [like the ones] in Joseph Albers's 'homage to the square' [...] People who have seen them find a striking resemblance between them and photographs of my own childhood, [but in fact] these are hollow children. I use the word 'hollow' because while I was painting them I was dead certain that those colored shapes were tormenting me. They even stopped me from painting; it was not without effort that I found another way of expression."²⁶

Difficulty in finding forms of their own and seeking possible solutions to the problem posed by the limits of representation in art marked the production of visual artists of the time. It is necessary to confront a trend that was abandoning the modes of conceptual art in favor of Neo-expressionistic forms, coming from international centers of culture, with the particular state of affairs that reigned in the region. The military regime was beginning to lose power, while the wounds in the social tissue slowly started to heal. After the Armed Forces had achieved their objective—annihilation of revolutionary groups through State terrorism—the Army, the Navy and the Air Force brought the conflicts that divided them to the political arena. Their inefficient handling of the economy was accompanied by several crude political errors, whose consequences proved fatal to the Argentinean society. The Malvinas War, renewed repression, and murders of militants during protests infested the streets once again.²⁷ As the dictatorship gradually weakened, some expatriates decided to return to the homeland.

Carrera and the painters shared the starts and shock that assaulted them in the whirl of their quest. While he used to host creators, he closely followed the artistic production of his friends in Buenos Aires. He attended exhibition openings at Lirolay, Artemúltiple and Arte Nuevo among others, and frequented artists' workshops, particularly one in an apartment located on Cangallo Street. The apartment belonged to architect Osvaldo Giesso, who let it to artists and collected the rent in species [works]. On different occasions, Aguirrezabala, Carlos Gorriarena, Alberto Heredia, Víctor Grippo, Pablo Suárez, Gustavo Marrone, Oscar Smoje, Cambre and Juan Pablo Renzi, among others, worked there.

²⁵ Prior and Carrera made a book of poems and children's drawings, unpublished to date.

²⁶ Arturo Carrera, "Entrevista de Arturo Carrera al pintor Alfredo Prior," in *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 05/25/1980, p. XII (in italics in the original). During the interview, Prior mentioned the technique used in *sumi-e* style ink painting, taken up by Carrera in the epigraph of his book *Arturo y yo*. Parts of this interview were reprinted in Prior's biographeme in: Arturo Carrera and Teresa Arijón, *Teoría del cielo*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1992, p. 117.

²⁷ For an analysis of the historical scope of the epoch, see Tulio Halperin Donghi, *La larga agonía de la Argentina peronista*, Buenos Aires, Ariel, 1998, pp. 108 *passim*; Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 314-375; Marcelo Cavarozzi, "El agotamiento de la matriz estado-céntrica y la emergencia de la sociedad de mercado: 1983-1996," in *Autoritarismo y democracia*, Buenos Aires, Eudeba, 2002, pp. 65-94; Marcos Novaro and Vicente Palermo, *La historia reciente. Argentina en democracia*, Buenos Aires, Edhsa, 2004.

To Carrera, the dynamics of life resembled that of painting. The epigraph he chose for his book *Arturo y yo* reads as follows: “*Life is a sumi-é painting that we have to make once and for all, without hesitation, without intellection, without possible or permissible corrections*” (Suzuki).²⁸ He recalls that, to his publishers’ amazement, he arrived at the presentation of his book at the Book Fair carrying a huge canvas. It was a painting by Alfredo Prior, which he placed behind the table at which he was supposed to sit. Thus he reproduced his familiar habitat: a stage; a background composed of a pictorial medium, where his discourse flowed comfortably.²⁹ The *stimulus of painting, the obscenity of painting, the ‘surfeit’ of painting* gives shape to the verses. These are powerful clues, if we are to be led (or led astray) by them in spite of Edgardo Dorby’s opinion and wise inferences about other origins of Carrera’s poetry.³⁰ He dedicated the book to Juan José (Cambre) and to Bettina (his first wife), and he placed easels, portraits, and shades of color among the letters. He encouraged Marcia (Schvartz) to discuss the act of painting: “*Do you remember saying that an artist’s priority / lay in having himself screwed by the chongos.* / in Floresta and then ‘tell the tale’ while / sitting for a painter like an American butterfly?*”³¹ Schvartz had returned from exile in Spain. From Barcelona to Buenos Aires, the some-bodies in the largest cities shaped themselves up on their paintings, wearing all the attributes of popular culture. It was the beginning of the feverish portrayal of characters that could be seen strolling along the streets, and undergoing the metamorphosis operated by night. The paintress roamed round the Underground theaters, together with her sister—known as “Claudia, with a K”—, Carrera, and *performer*** Krysha Bogdan.³²

Dialogues among vague nominations

The possibility of living the night, added to the opening of new production and exhibition spaces, favored a spontaneous association among artists and their different languages. Parallel to the art circle, which was intent on inscribing local practices into the coordinates of international poetics by importing the critical discourse of the Italian Trans-avant-garde,

²⁸ Conversation with Arturo Carrera, June 2005.

²⁹ “When Arturo Carrera is interviewed and remarks that most of his friends are painters and that he learns much from them about techniques and materials, the reader, always eager for clues, might be deluded about the true origins of his poetry. In the classic division between ‘poets of the ear and of the eye,’ auditory, visual, musical, and pictorial poets, the whole of Carrera’s poetry is an intertwining of voices: a ‘collage,’ indeed; but a collage of voices.” Edgardo Dobry, “Estrategias de desvío,” in the reprint of Arturo Carrera, *Arturo y yo*, Córdoba, Alción Editora, 2002, pp. 107-111.

* “Chongo” is Buenos Aires slang for “braggart.” The word connotes a suspicion of homosexuality concealed by attitudes of brutality and defiance. [T.N.]

³⁰ Arturo Carrera, “La tardecita,” in *Arturo y yo*, op. cit., p. 26.

** In English in the original [T.N.]

³¹ Interview with Marcia Schvartz, July 2005.

the German Wild Painting, or the American New Image and Bad Painting,³² there circulated a number of works by artists who, aware of these movements, gathered in collective experimentation and shared interests. Along these lines, even when each individual still worked in his/her own production, *the dialogical element*³³ ruled many of these practices. Cambre recalls and highlights the differences among the various methods of work. One consisted in working alone; another, on canvases that he painted live, on stages mounted for *performances* shared with Vivi Tellas,³⁴ and there was yet another, which several colleagues, including Guillermo Kuitca, agreed to create together:

Each of us had the right to paint over what someone else had already painted, and even to overlay the whole of his work with fresh paint. Findings were given due value [...] It was like conversation and writing. Conversation can indeed be transcribed, but the writing that results from it has a different status, out of the simple fact that it has been written. Sometimes, the wit involved in a conversation is lost when it is written down. In the 80's, it was all about conversation. Individual works stood for a written text which, of course, had been filtered by conversation.³⁵

Likewise, Arturo Carrera conceives of a poem as a “dialogical object” when he speaks of the works he wrote with Lamborghini or Emeterio Cerro. The process was “related to dialogue; to what one finds in the other.”³⁶ At this point, it is worth noting the strong influence that Gilles Deleuze’s thought and his co-authored works with Félix Guattari, particularly “Rizoma”,³⁷ exerted on Argentinean art in the 80’s.³⁸ The rhizomic model, exemplified in mutual deterri-

³² For a review of ways in which such poetics were incorporated into postdictatorship critical discourses and art historiography, see Viviana Usabiaga, “Apuntes para la reconstrucción de un debate sobre el arte argentino de la década de 1980,” in *Avances*, a magazine of the Art Department, # 5, Research Center at the School of Philosophy and Humanities, Córdoba National University, 2000-2001, pp. 157-165; “El poder memorizar. Imágenes artísticas argentinas en la postdictadura,” in Various authors, *Poderes de la imagen...*, op. cit.

³³ Cfr. Juan José Cambre, “Unión Carbide Argentina: el artista y su memoria,” *Artinf*, # 40/41, year 7, May-June 1983, p. 7.

³⁴ In 1984 “La locura de amor. Lucía Muerta,” a performative play directed by Alberto Ure, was staged at the Capilla del Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires auditorium (now Centro Cultural Recoleta). As Vivi Tellas delivered her lines, Cambre used black paint to reproduce, on a large white canvas, the projected shadows of her body in movement, until the character “died” and the whole surface had been overlaid with paint.

³⁵ Interview with Juan José Cambre, June 2005.

³⁶ Conversation with Arturo Carrera, April 2005.

³⁷ “Rizoma,” the first chapter of *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, was widely disseminated after its 1977 Spanish edition. The whole book was published in translation in 1988. The original version of *El Antiedipo* dates from 1972. Barral Editores published the Spanish-language version the following year, and Paidós followed suit in 1985.

³⁸ An influence already mentioned by Carlos Basualdo en “Arte contemporáneo en Argentina. Entre la mimesis y el cadáver,” Various authors, *Arte de Argentina 1920-1994*, exhib. cat., Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 1995, pp. 118-119. (The original publication accompanied an exhibition entitled *Art from Argentina 1920-1994*, curated by David Elliott, Museum of Modern Art Oxford, 1994.)

torialization and reterritorialization of the wasp and the orchid aids comprehension of such artistic couplings. “Starting from two heterogeneous series, there is neither imitation nor resemblance, but the rise of a fugue line composed by a shared rhizome that can no longer be said to refer to any given signifier.”³⁹ Transversal communication, non-parallel evolution, and heterogeneous relations define these practices as “anti-genealogical” developments.

On the other hand, Alfredo Prior maintains that in his works in collaboration with Kuitca, Osvaldo Monzo, and Armando Rearte in 1983, “apart from their individual image, there arose something like an unreal, imaginary painter, not a mere effect of the combination of these experiments, but something quaint.”⁴⁰

In the poetic exchanges which, as I posit, incorporated words and images, certain licences were put into play when it came to theoretical discourses. That is to say, artists were distrustful of the hierarchies, restraints, and conceptual classifications to which their works were subjected. No doubt the confrontation between practice and theorization was no novelty; however, mockery of “vague nominations” became a constituent of the artistic event itself. Resorting to an attitude that denoted a pinch of “theoretical irreverence,” Arturo Carrera and Rafael Bueno contrived a poster-work presented at La Zona, one of the new spaces founded by artists in 1981. Their work was entitled *Últimos poemas malos de Arturito con dibujos de Rafael Bueno*. The painter slipped in a character taken from his paintings—a sort of anthropomorphous obelisk ‘borrowed’ from an advertisement on *Federal* soap—through fragments of Carrera’s poems. The play on the disputes around “Bad Painting” or “Bad Poetry” laid bare the instability of the theoretical phenomena that the poetics of the times strove to sustain. In his analysis of contemporary culture, Severo Sarduy, a Cuban critic and poet living in Paris and Carrera’s mentor and colleague, argued that there was such a thing as a *Neo-baroque* cosmology that lacked an epistemology of its own, “a reading that minded the fundamentals, an analysis of signs.” He stated that when it was necessary to give sound reasons for the rise of disintegrated forms, “to provide a coherent explanation of the effects of discourse, it suddenly becomes poor, and everything becomes reduced to effortless confirmation and style appreciation.” In this sense, a “new instability” has been indicated.⁴¹

Just as poet Néstor Perlóngher, through a corrective action in a parodic style, opted for coining the word *neobarroso**—muddying the idea of “Neo-baroque,” applied here to a certain form of poetry typical of the Río de la Plata,⁴² into which he was included together with

³⁹ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 16.

⁴⁰ “Entrevista a Alfredo Prior por Leo Chiachio y Gabriela Francone,” *Espacio Gieso*, # 2, year 1, Buenos Aires, April 1999, p. 4.

⁴¹ Severo Sarduy, “Nueva estabilidad” (1987), in *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 8-49.

* “Neobarroso” is a pun on the similarity between the Spanish words “barroco” (baroque) and “barroso” (muddy). [T.N.]

⁴² See Roberto Echavarren (ed.), *Néstor Perlóngher. Poemas completos (1980-1992)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 9.

Carrera and Lamborghini—, other artists tightened translations of a predigested lexicon that was in fact addressed to the international art centers and that local critics intended to adapt directly to the local scenario. In this respect, there is a well-known anecdote about an exhibition called *La Anavanguardia*, organized by Carlos Espartaco at Estudio Giesso in 1982. Argentinean critic Espartaco drew on the concept of *Italian Trans-avant-garde* developed by its promoter, Achille Bonito Oliva, in an article published by *Flash Art* magazine in 1979.⁴³ As from 1981, when he first came to Buenos Aires to participate in the Fourth International Conference on Criticism, the Italian critic expounded on his ideas in the course of later trips to Argentina. In 1982, Espartaco translated his book⁴⁴ into Spanish, and resorted to the same model of analysis as the author had applied to the works of Italian artists. In the exhibition, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria and Nimmo Paladino were equated to Argentinean artists Rafael Bueno, Kuitca, Prior, Rearte, and Enrique Ubertone. Although in the prologue to the exhibition he took up the tenets established by the Trans-avant-garde, Espartaco turned to a strategy of differentiation by changing the prefix “trans” into “ana,” explaining that the new prefix did not mean that these productions should be thought to lie outside the avant-garde, but that [the prefix] “questions the historicist optimism of the movement, in *sito* [sic] in the notion of the progress and evolution of language. In other words, Ana-avant-garde artists are not diametrically opposed to anything, but emphasize the shifts of image, the spread of pictorial notions, and a strong support of particular traits and manual craft.”⁴⁵ The restatement of what Bonito Oliva, in his original developments, called “the crisis of the avant-garde’s Darwinian, evolutionist mentality,” the newly-found pleasure of handling paint, and “the possibility of recovering subjectivity” were subsumed in an ineffectual exchange of prefixes. In a show of insolence, the artists that took part in the exhibition strengthened the farcical connotations of the name by calling it “*La Juanavanguardia*,” replacing the prefix “ana” for “juana” just before the catalogue was sent to the printer’s. In Prior’s words, “we felt that La Juanavanguardia sounded [more] Latin American; some sort of Mexican, *zapatista* guerrilla woman.”⁴⁶ Kuitca adds: “It was our strategy”⁴⁷ against premature labels.

Thus the precariousness of definitions was laid bare. It was more a matter of a timely adoption of a “nomadic” nature, as proclaimed by Bonito Oliva—the possibility of free passage across all territories—⁴⁸ than of a thoughtful study of language “beyond” or “through”

⁴³ Achille Bonito Oliva, “The Italian Trans-avant-garde,” *Flash Art*, # 92-93, October-November 1979, pp. 17-20.

⁴⁴ Achille Bonito Oliva, *La trans-vanguardia*, Buenos Aires, Rosenberg-Rita Editores, 1982. Jorge Romero Brest’s prologue to this edition involves a critical view of the notions developed in the book. (Ed. original: *La trans-vanguardia italiana*, Giancarlo Polito, Editore, 1980.)

⁴⁵ Carlos Espartaco, *La anavanguardia*, exhib. cat., Buenos Aires, Espacio Giesso, 1982.

⁴⁶ “Entrevista a Alfredo Prior por Leo Chiachio y Gabriela Francone,” *Espacio Giesso*, # 2, year 1, Buenos Aires, April 1999, p. 4.

⁴⁷ Interview with Guillermo Kuitca, February 2005.

⁴⁸ Achille Bonito Oliva, op. cit., 1982, p. 29.

avant-garde movements.⁴⁹ The question about the different conceptions of avant-garde existing at the time in Italy or Argentina, suggested by Romero Brest in his prologue to the translation of Bonito Oliva's book, seems to have been overlooked. In principle, if the Italian Trans-avant-garde appeared to be an alternative to the *arte povera* model, the "Argentinean Trans-avant-garde", shaped by Jorge Glusberg in *Nueva Imagen*, engaged in dialogues with the 60's Nueva Figuración group (Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira and Rómulo Macció), as well as followed points of reference ranging "from Bacon to Grupo CoBra, from Mexican muralists to Argentinean master Antonio Berni."⁵⁰ In such a broad sense, several exhibitions brought together dissimilar artists in a cocktail named *Nueva Imagen*, served again and again from a first exhibition at the Buen Ayre Art Gallery in 1982 through the 1985 XVIII São Paulo Biennial until a last occasion in 1988. The curatorial discourse⁵¹ supporting these exhibitions was repeated almost verbatim to the point of exhaustion, even when the works presented were not exactly the same. *Neo-expressionism*, *Trans-avant-garde*, *Neo-manierism* were fragile notions in the unsettled character of post-modern discourses and discussions. "Neo," "trans," and "post" preceded transitory names in wait of the consecration of a stylistic mosaic.

Creation through amalgamation

The outcomes of direct calls for works issued by artists seem to have proved more genuine. Along these lines, a paradigmatic case was that of the puppet theater company *El escándalo de la serpentina*, created by Arturo Carrera and Emeterio Cerro in 1983. Poets, musicians, and visual artists felt attracted to their projects. It was precisely visual artists who, making use of various resources of their craft, produced a number of devices, such as puppets, paintings to decorate the curtains and backdrops of the little theaters, graphic art for the posters announcing the presentations, advertising leaflets, and illustrations to print small books. These projects where exhibited in many different spaces of the art circle, including cafés, art galleries, cultural centers, and museums.

The company had been named after a metaphor in a poem by Héctor Piccoli. It came to life as a "poetic initiative" when, in May 1983, Piccoli's book *Si no a enhestar el oro oido* was presented in a puppet show at the Krass Art Gallery in Rosario. The first performance was known as *Piccolo teatro dei Piccoli*, and this was the starting point for a production that was blended with and nourished by all the languages of art. Carrera and Cerro printed

⁴⁹ Cfr. Jorge Romero Brest, "Prólogo," *ibid.*, pp. 9 and 10.

⁵⁰ Jorge Glusberg, "La Nueva Imagen en Latinoamérica," in Achille Bonito Oliva (comp.), *Trans-avantgarde internacional*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1982, pp. 291-301.

⁵¹ Cfr. Jorge Glusberg, "La Nueva Imagen," en *Arte en la Argentina. Del Pop-Art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.

miniature books in which they developed their would-be “hyperdada” theories, in an attempt to reflect upon the puppet show role.⁵² Further on, these texts were gathered in a volume entitled *Retrato de un albañil adolescente & Telones zurcidos para títeres con himen*.⁵³ The first part of the book comprises a compilation of four of the scripts played by the company: *El membrillo es la ilusión*, *Sopitas*, *Almorranas* y *Las Berninas*. The front covers of the first three were illustrated by Enrique Aguirrezabala, and the last, in a carnival style, by Eduardo Stupía. The poets explain that “it is not an educational but a purely writing endeavor, insofar as we [approach] the text from an absolute freedom of judgement and different lines of interpretation and appreciation. This is not traditional group work, where joint creative efforts aim at a common objective, but a *creation achieved through amalgamation*, since the initial piece of work resounds in other artists’ imagination, causing them to contribute their proposals, their transient meanings, and their ‘strokes’ of creative work.”⁵⁴

In January 1984 *Sopitas* was staged at the small square in Centro Cultural San Martín. Cambre devised a poster depicting the puppet and the puppeteer as would-be doubles, over a title made of letters like those in a *sopa de letras*.^{*} In March of the same year they staged *Almorranas* at Arte Nuevo Art Gallery, with a puppet named Martita Pirujín. A fragment of the small book published under the same title as the play read as follows:

*Minujín is a reader of the puppet. Stopping the Venuses and the motionless figures, she catches a series of dormant she-puppets in the sculpture of the mother, watched and laminated in a balancedmost illusion. Pirujín digs into a reinforced polyester tit that feeds a two-beaked toucan: aesthetics is the pregnure of form in the golden polyester of the puppet show. The pageniche falls into the space that lures us with its call; the puppet is the artfulness of space and the otherness in echoes. The convex reader loves his negroes and thrusts his hand into the glove and shakes things around: he sounds the apocalyptic rustling of an explosion of enjoyrgasm. Virujín knows about it, she works, she belongs in the antolowhim of the futuporn: child-tit, mother-puppet, stoic reader of vacuum**...⁵⁵*

Through the diversity of minced writing we catch a fleeting glimpse of images found in Marta Minujín’s works, her fragmented Venuses, pieces of a falling nude, and a dissection of her static sculptures. The corresponding poster was painted by Guillermo Kuitca. A pup-

⁵² *Las Berninas*, a project authored by Carrera and Cerro and submitted to the Museo Nacional de Bellas Artes in 1984. Typed version, pages not numbered. Arturo Carrera’s Archive.

⁵³ Arturo Carrera and Emeterio Cerro, *Retrato de un albañil adolescente & Telones zurcidos para títeres con himen*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1988.

⁵⁴ Carrera and Cerro, *Las Berninas* project..., cit. doc.

* A soup made of noodles shaped as letters. [T.N.]

** Some of the words in this passage have been coined or condensed in translation in an attempt to reproduce the neologisms and condensations of the original. [T.N.]

⁵⁵ Arturo Carrera and Emeterio Cerro, “Almorranas,” in *Retrato de un albañil adolescente...*, op. cit., p. 37.

pet—or “corrupted puptext,” as the poster announces—with a face that attempted to portray Greta Garbo, laid its huge head on a pillow to ease, at the wrong end of the body, the latent pain caused by piles.

An exhibition of *Antonio Berni. Obra pictórica (1922-1981)* was held at the National Museum of Fine Arts in June and July. It was the first important retrospective of this painter after his demise in 1981. Raúl Alfonsín, the first constitutional president elected after long years of dictatorship, attended the opening, and the exhibition included several extended activities that enjoyed great public repercussion.⁵⁶ The directors of the puppet company submitted a project entitled *Las Berninas* to Martha Nanni, curator to the exhibition. The proposed show combined painting and literature, and aimed at profiting from the paintings on exhibition as a base to develop “a (purely) aesthetic event by means of puppets, which would mime certain aspects of the ‘pictorial racconto.’” The puppets would embody the characters in Berni’s imaginary, role-playing some of the scenes depicted on the canvases and engineering a pictorial articulation that involved color, supports, textures, and shadows. They anticipated that the dramatic space would not be restricted to “the little theater but that, as if it were a parody, the puppets would move about the hall in a sort of ‘creative refraction.’”⁵⁷ Along those lines, and with a view to involve visitors, they made puppets that were operated in small portable theaters, like *Chinese small puppet theaters*.⁵⁸

The puppet theater was designed by Jorge Acha with details by Fabián Marcaccio. Arturo’s son Fermín painted some of the backdrops. The puppets, including those reproducing Berni’s characters, were supplied by the makers of the theater together with Rodolfo Azaro, Prior, Kuitca, Cambre and Aguirrezabala. Marcaccio made some puppet dogs and Marcia Schwartz contrived marionettes for Juanito Laguna and Ramona Montiel. She had begun making puppets during her exile in Barcelona, where she sold them as “works of art” at a painting fair.⁵⁹ The characteristic traits of her style can be clearly seen from these objects made of cloth and papier maché, in the shape of disproportionate, provoking characters in loud colors.

The poster for the play fell to Aguirrezabala. The puppets were announced as “tícteres picturales,” and the resulting “lyric-and-musical plaything” was staged every Sunday throughout the duration of the exhibition.⁶⁰ Other participants were Juan Lecuona, Daniela Ruscitti, Alejandro Carrafancq and musicians Diana and Claudio Baroni.

El escándalo de la serpentina was entirely different from the traditional rhetoric of puppet shows addressed to children. The directors stated that

⁵⁶ “Antonio Berni y yo,” a series of debates in which Remo Bianchedi, Carlos Gorriarena, Pablo Suárez and Ernesto Deira analyzed some of the Master’s works.

⁵⁷ Carrera and Cerro, *Las Berninas* project..., cit. doc.

⁵⁸ A small theater mounted on a frame attached to the puppeteer’s body so that he can carry it around.

⁵⁹ Interview with Marcia Schwartz, July 2005.

⁶⁰ Bulletin of the Museo Nacional de Bellas Artes, June and July 1984. MNBA Library Archive.

"There is no audience; the audience must be constructed....," says Gombrowicz. "Adults are discolored grimaces of children's smiles....," says Strindberg. Let these be our banners. Puppets for a "non-audience," "non-age": the infinite chronology of memories in the vast world of an instant. Hence, in this tradition, our narration [...] becomes an uncanny double of real beings, disguises them, renders them hollow in their bizarre voices, strikes them off, belies them, inauguates a new, stammering speech, and what is revealed is the shadow of an infatuated fetish exposed to the pleasurable delights of the eye; it remains "in full sight," in the gorge of the double.⁶¹

Forcing agrammatical forms of language and carrying freedom of usage to extremes, poets launched scores of definitions of art and "helarte,"* offering countless reasons that pushed aesthetics into the abyss of the absurd. *"Art is elasticity and disdain [...] Art is the eye, troubled by the fencing of a superior glance [...] The lady of the pubic* myth / There are no forms / There are no styles / There are no noxious* / There is no summit / There is no aesthetics."⁶²* There is, indeed, reckless liquefaction of the imagery of contemporary art, of literature, of the history of art, of television, of Cerro's Balcarce, of Carrera's Pringles, of Argentinean history, and post-structuralist psychoanalytic⁶³ and philosophic thought, diluted by all sorts of nonsense.

Such visual-and-literary happenings were deposited in a publication that ends in a series of *Outsiderisms*: *"This is the actual rhizome (with zeds), not those rotten chives."*⁶⁴ Illustrations filter through the poetic castling: rambling figurative drawings by Elba Bairon (*La empanadera* and *La gallinera*); mischievous vignettes by Aguirrezabala, Marcaccio, and Luis Pereyra; a frame made of bones by Prior for a drawing sketched by his son Nicolás, and Marcia Schwartz's beslipped lady, sitting on nothing, and whose remarkably delicate profile reminds us of "the neighbors" in her contemporary paintings. The finishing touch was a comprehensive vernacular appropriation of mythological themes by Duilio Pierrini in his *Entrada de Diana en Pringles*, a sketch depicting a faked apotheosis of a woman gaping at the bolting deer that jolts the goddess's chariot up and down Buenos Aires Province flagstones. The book bears witness to an inhibition-free feeling of elation at these "encounters," and its reading leaves an odd aftertaste that points to the impudence of art in the face of tragedy; a vital confluence in defense of the comprehensive polyphony wielded against old rhetorical forms. Through *amalgamated creation*, artists sought "a patchwork effect that

⁶¹ Carrera and Cerro, Proyecto *Las Berninas...*, op. cit.

* Pun on the Spanish word for "art" [arte] and a form of the verb "to freeze" [helarte], understood in a figurative way as "to stun." In a way, the pun implies that art may well stun you. [T.N.]

* Probably a distortion of "pubic." [T.N.]

* Pun on "noxious" and "notions." [T.N.]

⁶² Arturo Carrera and Emeterio Cerro, *Retrato de...*, op. cit., pp. 22, 41 and 52.

⁶³ Carrera read psychoanalysis with Oscar Masotta and Cerro with Jacques Lacan in France.

⁶⁴ Op. cit., p. 92.

might facilitate recognition of the different singular aesthetic features that entered in combination to obtain ‘an artistic paradox’.”⁶⁵

The book was not wholeheartedly welcome by literary critics, despite the warning issued by Severo Sarduy in the preface. The piece, entitled “A Mozart born prematurely after thirteen months in the womb,” stated—as I have said earlier in this article—that “no critical apparatus can scan” something that he, from a positive standpoint, defines as “a delightfully bungled job.”⁶⁶ In March 1989, in *Babel* literary magazine, C.E. Feiling published a crushing commentary on what he understood to be a lame “joke” played by Carrera and Cerro:

If there still remains one reader with an interest in Dada jokes or in finding out whom C & C meet for coffee in the downtown area (the authors have provided us with a full list of their “literary” acquaintances), he will be confronted with two texts whose common characteristics reside in their anachronistic manifesto style. If this reader, besides having a spoiled taste, can afford the time and the courage to read the book to the end, he will learn about a series of art news, such as the value of puppet shows, the meaning of cunic arte, the extent to which we have been enslaved by aesthetics, what literatures is made of, etc.*⁶⁷

Over a year later, Cerro published a new book: *Los teros del Danubio*. César Aira took advantage of the opportunity to reply to Feiling’s criticism. In “Una defensa de Emeterio Cerro” he launched an attack against the snobbery of those who hastened to discard Cerro’s literature, and emphatically sustained that “Emeterio is a large howitzer aiming at the heart of the elite that keeps thinking ‘the others find this offensive’; ‘the others find this unintelligible’.”⁶⁸ It did not take long for Feiling to respond through a series of arguments that contradicted “advocates of non-sense.”

Such *non-sense* as a means of expression, permeated by parody and forwardness, was adopted at the beginning of the postdictatorship to make lines and words flow freely. It is precisely the time when liberties were being retrieved that rehearsals in expression endowed these productions with a new *sense*. In later years, formal lack of moderation slowed down until it reached a point when it found little acceptance, was criticized, and began to be regarded as close to decadence.

⁶⁵ Carrera and Cerro, *Las Berninas* project..., op. cit.

⁶⁶ Sarduy, Severo, “Un Mozart trecentesino,” in Carrera and Cerro, op. cit., p. 7.

* The word “cunic” [cúnico] is a neologism that has occurred to me to render a humorous phrase that was fashionable at the time, and that consisted in the transposition of two initial letters in the key words of the phrase “que no cunda el pánico” (a rough rendering of this would be “let everybody keep calm”). By means of the said transposition, the phrase was turned into “que no panda el cúnico,” which many people found hilarious.

⁶⁷ C. E. Feiling, “A quién le hace gracia,” *Babel*, # 8, Buenos Aires, March 1989, p. 36.

⁶⁸ César Aira, “El test. Una defensa de Emeterio Cerro,” *Babel*, # 8, Buenos Aires, August 1990, p. 41.

While it is true that Carrera and Cerro's company did not continue its activities beyond 1985, contact and friendship among writers and visual artists continued to exist. Once again, they materialized in joint works like scenographies, objects, and costumes for Emeterio Cerro's plays by Elba Bairon, Fernando Fazzolari, José Garófalo, Martín Reyna, and Luis Pereyra among others. "Before or after the play, the visual and the theatrical intertwine, complement each other, and explain each other," wrote Mario Ceretti, drama critic at *La Razón* newspaper, who was aware of the "polyphonic integration" among the creations of visual artists brought onto the stage.⁶⁹ In March 1985, when Cerro's *El Cuiscuis* opened at the Espacios Theater, an invitation illustrated by Pereyra announced the simultaneous opening of an exhibition of "works based on approaches to the Dramatic Mystery of *El Cuiscuis* at the hands of such prominent Argentinean visual artists as Diana Aisenberg, Azaro, Bairon, Fazzolari, Garófalo, Jorge Gumier Maier, Lavallen, Carlos Masoch, Beby Pereyra Gez, Reyna, Pereyra, Viviana Zargón, and Prior, accompanying the opening of the said "one-act tragicomedy divided into ten scenes."⁷⁰

Guillermo Kuitca and I - Arturo and I

As the military regime was drawing to its end, the volume and speed of artistic production gave rise to closer relationships among artists. When Carrera paid his first visit to Guillermo Kuitca, chance had it that he came across a copy of his book *Arturo y yo*. This memory sealed their encounter and the find. Kuitca's love of poetry and his friendship with Cambre, who was also a friend of Carrera's, evolved into a wealth of shared experiences, lasting to this day.

On the occasion of Kuitca's individual exhibition held at Del Retiro Art Gallery in 1984, the catalogue included a prologue with a couple of Carrera's verses, quoted as fragments of *Children's Corner*, 1984.⁷¹ Kuitca recalls that when he asked Carrera for the lines, the poet generously handed him a selection of stanzas in any order, so that Kuitca could arrange them as it best suited him.⁷² The final layout is one possible outcome, chosen from several other combinations they discussed. Finally, the lines were assembled like pieces of a puzzle that, cut in the same shape, can be fitted in an endless number of ways, leading to infinite possible images. Nevertheless, the references offered in the catalogue are but misleading clues. Carrera finished *Children's Corner* in Sienna, Italy, in 1986, when he was awarded a travelling scholarship to study Novecento Poetry, but the book was not published until 1989. The truth is that some of the verses reproduced in the catalogue had appeared in *Animaciones sus-*

⁶⁹ Mario Ceretti, "Cuando la plástica es hermana gemela del teatro. Magdalena siciliana, hispana y terruñera," *La Razón*, 3/7/1985, and "La alucinante historia de El Cuiscuis. Una propuesta teatral innovadora y audaz que no deja indiferente a nadie," *La Razón*, 3/31/1985, p. 40.

⁷⁰ *El Cuiscuis*, playbill, March 1985.

⁷¹ Arturo Carrera, *Guillermo Kuitca*, exhib. cat., Buenos Aires, Galería del Retiro-Julia Lublin, 1985.

⁷² Interview with Guillermo Kuitca, February 2005.

*pendidas*⁷³ (1986), with illustrations by Kuitca on the front cover. On the other hand, *Children's Corner* is the name given to a set of Kuitca's paintings that was not part of this particular exhibition, and that date from 1990. Be what it may, the two artists coincided at *children's corner* through Debussy. Words and images seem to duplicate in both artists' poetics at different times.

Kuitca is truly fascinated by the questions that Carrera inserts among his verse. Such simple questions as "will she come?", "even more?", "shall I be there?", "did you dream last night?", "do you remember?" appearing between one line and another or as a coda to the poems. In 1980 the painter wrote down a long list of queries under the title *Questions about the difference between...* The disparateness of his comparisons only allows answers like "all" or "none." In one of the lines, he splits his own image and asks about the differences between "Guillermo Kuitca and I." It seems as if there were a resounding echo of *Arturo y yo*, a book written by Carrera in 1983. Consonance between the works of these two artists may also be found in the ways their works account for the world of childhood. The painter remarks that, in a way, "Arturo, who is also Little Arturo, the child-character that he had made up, was also the child-character in my own work. The voice of this character, who is sometimes found lying in the corners of a room in the house, never leaves me. Somehow, the small, helpless boy, his head brimming with questions, was a character that haunted Arturo's poems."⁷⁴ From his poetics, Carrera has read the atmosphere in Kuitca's paintings as childhood stages⁷⁵ whose counterparts are to be found in "the worlds of Kafka, Lewis Carroll, Michel Tournier, Vladimir Holan,"⁷⁶ where children appear or fade, remain in a state of suspended animation, *in absentia*, just like in maps; in their empty little beds, beds that serve as maps; receptacles for orphans, linear orphanages meant for trainees and for sleepers.⁷⁷

In January 1986,⁷⁸ Kuitca made the preliminary sketches for the front cover of *Animaciones suspendidas*. In them we can see several motifs related to what could be called the "iconography" of his contemporary paintings: depictions of beds, and a character climb-

⁷³ Cfr. Arturo Carrera, *Animaciones suspendidas*, Buenos Aires, Losada, 1986, p. 50. Award winner of Mauricio Kohen Prize - Fundación Argentina at the National Poetry Contest, 1985.

⁷⁴ Interview with Guillermo Kuitca, February 2005.

⁷⁵ Along these lines, it is not a random choice that his biographeme was developed out a narrative about the painter's childhood. Cfr. Arturo Carrera and Teresa Arijón, op. cit., pp. 119-222

⁷⁶ Carrera declares that he first came into contact with Vladimir Holan's poetry by Kuitca, through *Una noche con Hamlet*.

⁷⁷ Cfr. Arturo Carrera, "Huellas de los niños-kuitca: la representación de la infancia en la pintura de Guillermo Kuitca," in Encuentro Cara a Cara, in *Guillermo Kuitca. Obras 1982-2002* exhibition, June 19, 2003, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires - Costantini Collection (digitalized version, unpublished. All rights reserved), p. 35.

⁷⁸ Kuitca presented Carrera the notebook that contained the ink sketches with the following dedication, dated and signed: "Dear Arturo: While I am waiting for the paint to dry—this is a picture about wintertime—I sit myself to think on the front cover of *animaciones*. The first is the drawing 'Querido Arturo. Country Mi refugio, 20/01/86.' The painter must mean one of the pictures in the series *Si yo fuera el invierno mismo*, dated around 1985-1986."

ing an Ionian pillar. With more final detail, he also included the hugging couple that appears in his 1986 painting *Tres noches*, and the boy (the Kuitca boy) in knickers from his series *Si yo fuera el invierno mismo* (1985-1986). Moreover, he also proposes a series of sleeping heads and legless characters that very much resemble the puppet he made for the poster advertising *Almorranas* in 1984. The picture finally chosen to illustrate the cover of the book is a girl astride her father's shoulders, probably the most atypical one, since this type of figure was not found in any other of his works. At the same time, it does not necessarily match a concrete image in Carrera's poems, and there lies the efficacy of an illustration that keeps an appropriate distance from the text while it stands close enough to it to be sensed as amicable. Kuitca succeeds in locating a child's viewpoint of the perspective of the universe by making her watch it, in a state of *suspended animation*, from an adult's shoulders.⁷⁹ His works tune up to the same key:

naked

*are they sleeping? The hipnodrome filled to capacity,
on the skin, the faint print of the ribs.*

[...]

*in the name of which pain
does patience spread like
oil over the shapes?*

*he breathes, only to sink
into another gravity, into another adventure;
dream promises him the sea, his mother
leaning over the single crater of desire
on the moon...*

*sleep like a distant, twisted torture
for other children to gaze at
(...beating the motion of motionlessness,
the drama of fascination...)*

*...the certainty of death
crouching like a feathered life
that whiskers wakefulness away...)*

⁷⁹ Carrera, "Huellas de los niños-kuitca...", cit. doc., p. 44.

*He breathes to stifle
in the prison of his tiny ribs
Medusa's hair and octopus in the dread
of staying awake,
of becoming isolated inside the truth
embraced by a presence.
[...] Does he snore? Outlined by his own wriggling
in nitrous water... the little faun... the
naked figure,
modeled on a soft
...cactus.⁸⁰*

Through Michel Tournier, Carrera brought the image of a “hipnodrome” to the series of map-painted beds in which Kuitca engaged as from 1989. In Tournier’s descriptions, referred to the nightmarish Holocaust, the hipnodrome is the place where children sleep and dream. Following this notion, one could think of those young sleeping bodies, or sleepless heads resting on a pillow, as inhabiting spaces of more tangible artificial dreams. Perhaps the “enormous national nightmare” was the pain in whose name certain forms were created. Rather than illustrations anchored to some reality, these forms were corporeal, unbridled quests on the boundaries of representation.

The first section of the collected poems entitled *Animaciones suspendidas* consists of a series of *Maps*: an unruly one and a peaceful one among others. From a distance, a sort of cartographic chronicle seems to sense the cartographer in Kuitca: “*There were also lions, / like in ancient cartography / with glowing bright red cloaks / and there were Indian raids too, / swarms of children tracing maps.*”⁸¹ It so happens that, as a child, together with her *naïf* paintings, Carrera had found maps drawn by his mother. Time went by, and a few years before he published his first books, Carrera painted a number of pictures in which white letters on a black background composed the phrase “*Hic sunt leones.*” Like an explorer, but with a brush and a quill, he made a pictorial demarcation of unexplored territories in poetry. Later on, he would expand the subject through the pages of his first poems in negative format.

Kuitca and Carrera have shared a mood in journeying across various languages, even when the respective destinations of their searches have been painting and poetry. Together with Carlos Ianni, Kuitca made a few attempts at experimental theatre, capitalizing on the influence exerted by Pina Bausch’s contributions to dance in the early 80’s.⁸² Starting from dance, Carrera assayed experiments on writing. In 1984 he attended rehearsals at the Danza

⁸⁰ Arturo Carrera “(una noche de campo; enero ‘85),” in *Animaciones suspendidas*, op. cit., p. 26.

⁸¹ Carrera, “(un mapa revoltoso, 5 de marzo ‘84),” *ibid.*, p. 16.

⁸² Cfr. Graciela Speranza, *Guillermo Kuitca. Obras 1982-1998. Conversaciones con Graciela Speranza*, Bogotá, Editorial Norma, 1998, pp. 12 *passim*.

Contemporánea group conducted by Mauricio Wainrot at San Martín Theater, and wrote a series of poems under the heading *Santuário de autómatas*. The work dealt with *The Diary of Anne Frank*:

*You were in the fever of a dismal place
where blind, glossolalic little girls announced,
in an odd tongue, the massacre
the vanity of a generation ruled by the half-closed,
darkened amid whispers, your dream is your image
your dream is sought, an amount of golden cereal
like that of the puppets in our soul: a spot that will never ever
be the secret core of a new movement.*⁸³*

The opportunity to stage such choreographies based on the body's discipline and freedom, on confinement and seclusion within the walls of a city while everything went on as usual arrived when the dictatorship was no longer in power and many other lines of persistent intolerance could be safely discussed.⁸⁴ Anne's hideout in Amsterdam, in the back annexe built “to pass unnoticed during the hunt,” returns in Carrera's reflections, triggered by Kuitca's plans of maps and apartments: even when he is not showing us a ground plan, or the layout of a house or of a theater, there is still a map; there is an epiphany of the infraordinary, captured in the plasticity of the unusual.”⁸⁵ The poetics of Carrera and Kuitca inhabit each other: theaters, puppet theaters, backdrops, mothers, mirrors, dance, beds,⁸⁶ death, lovers, children, small voices that, coupled together, arouse endless echoes.

Portraits, presences and absences

Together with Cambre's and Prior's, Kuitca's presence is felt once again in the verses of the collected poems entitled *Tratado de las sensaciones*. Carrera enters into a dialogue with the triad of painters-fauns, and lays his brush dabbed in letters, leaving a printed record of the precious works from his personal pantheon of artists:

*And at old Kuitca's workshop
a faun-child on all fours with his hands clad*

* The unconventional use of punctuation has been respected for the sake of a better idea of the original. [T.N.]

⁸³ Arturo Carrera, “Santuário de autómatas,” *El Porteño*, # 34, year II, October 1984, pp. 62-63.

⁸⁴ Daniel Molina, “La silenciosa poesía del baile,” *El Porteño*, # 34, year II, October 1984, pp. 60-62.

⁸⁵ Arturo Carrera, “Huellas de los niños-kuitca...,” cit. doc., p. 42.

⁸⁶ To this purpose, Carrera wrote a poem entitled “Camitas-Kuitca,” included in his book *La banda oscura de Alejandro*, Córdoba, Bajo la Luna Nueva, 1996, p. 171 (1st edition, 1994).

in large shoes.

*And at Cambre's workshop the empty vessels
of the height of Mystery.*

*And at Prior's workshop a bunch of grapes, a bird gazing at them
in fascination.*

*"We shall talk presently of those who sleep in a bed
with a map for a mattress and when we come closer
we see that all the roads lead to the same
city, yours, which might have been Pringles."*

*"We shall talk presently of exchanging the paintings
I gave you for others that perhaps, later on, you will like
less."*

*"I can paint a faun for you, but what shall we do about
the face, which is a bear's, and with the flowers round the neck,
which are made of oil and ashes?"⁸⁷*

Starting from visual art appropriation and art history, Carrera puts in question the possibilities of the portrait genre, which fosters dialogue and proximity among individuals while giving clear proof of the construction of the double, of appearances, and of image:

Art History: Pliny

*"It's of no help to paint your portrait, oh poet, not even
the trivial set of trivial thoughts,
the potlatch, my gift when I pretend to line
the canvas as I look at you..."*

*"Would it not be best if we painted your face on the wall
in your veranda, like the Palantes painted
the revolution of the sun? Or outside and around
the thresholds your various useless portraits,
with a faunish face; thus, no new buyer
of the manor could hang you down; you'd overcome
through lasting, stupid memory,
even if the house changed owners..."⁸⁸*

⁸⁷ Arturo Carrera, "XXV" ("Otros Faunos"), *Tratado de las sensaciones*, Valencia, Pre-textos, 2001, p. 180.

⁸⁸ Arturo Carrera, "XXVI" ("Otros Faunos"), *Tratado de las sensaciones...*, op. cit., p. 181.

Carrera and Marcia Schwartz painted each other's portrait in the 80s. As I have pointed out in previous pages, she was the paradigmatic portrait painter of the times, and the one among his friends who unleashed *the frenzy of the brush* in the yard of his Pringles home.

*Under the infinite layers of evil,
the formal boldness of her smile.
The little friend who changed
when he played chess
and who was introduced to Debussy encouraged by a book
in which maps scrutinized the accurate aporias
of the game...
[...]*

*the little friend that Marcia painted and secured
in her precious portraits; a detached sitter,
with the joyfulness that she
wild-eyed
absorbed in beauty,
even more charmed.⁸⁹*

Carrera accurately defines the characteristics of his painting style, which also depicted his own facial features. He keeps two portraits by Schwartz: a sketch made in quick, simple strokes, where he is seen in a pensive mood, drawing parallel lines as if they were verses, and a pastel in which the artist skillfully captivated his deep, engrossed gaze. If drawing depicts a poet's writing through action, this particular drawing condenses action in a most telling detail. Schwartz used to represent the people she portrayed amid the multiple symbols of their trade; still, in Carrera's case, she reduced them to a mere tiepin in the shape of a little pen, the tool of his art.

In this game of exchanges, the project for a third drawing became exhausted only in another set of lines which somehow depict Carrera's grandmother: "*Marcia wanted grandmother's Magda Diary / Marcia wanted to give it to her mother so that she / might tell the Story in Todo es Historia / Marcia wanted to paint me naked, with a faun's legs.*"⁹⁰

In the 80's, Carrera's portrait was also painted by several remarkable artists: among others, there is a profile of monochromatic distemper by Daniel Scheimberg; another little drawing by Cambre, in which the poet is shown as a puppeteer, and a most unusual, gaudy picture of the beardless poet painted by Azaro. Luis Frangella, on the other hand, made a

⁸⁹ Arturo Carrera, "(Recuerdo de Marcia Schwartz, diciembre del '84)," in *Animaciones...*, op.. cit., pp. 71-72.

⁹⁰ Arturo Carrera, "Abuela Magdalena," *El vespertino de las parcas*, Buenos Aires, Tusquets, 1997, p. 31. Hebe Clementi, Marcia Schwartz mother, is a historian and has published articles in the cited magazine.

practically symmetrical drawing of his face taking up the full volume of a cardboard box. Although Frangella had emigrated to New York in 1976, he made frequent trips to Buenos Aires, and played a role in the cultural scene of the 80's. Owing to his connections with the art circles in New York's East Village, he always brought over the latest developments in the American theater.⁹¹ He made Carrera's acquaintance at the Einstein Café, and even contrived some puppets for *El escándalo de la serpentina*. In his private collection of paintings made by his friends, Carrera has kept another of Frangella's pictures. The face occupies the whole of the surface, in a similar way to the technique he used for his oversized paintings and installations, and the portrait is framed by four pieces of cardboard from an apple crate.

As I have already pointed out, transactions and creative works flowed smoothly. This is patent from the works that Fabián Marcaccio, an artist that also emigrated to New York in later years, dedicated to Carrera in 1984 "in exchange for a little book." And Carrera did write a poem for him "in exchange," without mentioning him by name. He dedicated it "*To a friend who suddenly falls ill at our home, November '84.*"⁹² Written in mocking overtones, the poem was meant to cure a sudden pain that had gripped the painter after he had been deeply moved at being awarded the Esso First Prize, consisting in a grant that would result in a first step toward emigration to the U.S. "*We do not want / him to feel ill; / but we want his nightmare / to decode for us / the depths of ill, // like an urged vessel / like a girl dressed up to the nines / approaching a blazing fire // [...] People blinking // or just him, weeping / over an aching abdomen // where others exfoliate // the imaginary....*"⁹³

Marcaccio surfaces again in another poem: "*Vertigo and a premonition / a distant child: the father's stiff kiss / wrapped in coldness. Nothing, / the poet? The green peach trees soaked / in the storm / and the Marcaccios up there // up there the little hut / the angels covered in mud / and down there the body. // down there the mere hint / of an outline / traced by desire.*"⁹⁴ A feeling of vertigo caused by "hiperstimulation of artistic elements" can be sensed in the quick strokes of those works of Marcaccio's that the poet guards. There is a hint of his explosive notions about easel painting and his distrust of the dualism between model and reality. "If the model has replaced reality, which has now become unattainable, in my view, the focus of attention lies in the metastatic model, in the model as a form of promiscuity,"⁹⁵ argues Marcaccio. Carrera followed the first approaches of his painting applying the thought of Deleuze, which in due time (according to Reinaldo Laddaga) would drive him to "conserve and undermine, to use freely and to overuse a given artistic device."⁹⁶

⁹¹ See Arturo Carrera, "Frangella entrevistado," *Artinf*, # 58/59, year 11, Summer of 1986, p. 39.

⁹² Arturo Carrera, *Animaciones suspendidas*, op. cit., p. 73.

⁹³ *Ibid.*, pp. 73-75.

⁹⁴ Arturo Carrera, "El río," *Children's corner*, Buenos Aires, Tusquets, 1998, pp. 73-74 (1st edition, 1989).

⁹⁵ See "Fabián Marcaccio," in Jorge Glusberg s 70-80-90 en el Museo Nacional de Bellas Artes, exhib. cat., Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996, p. 151.

⁹⁶ Reinaldo Laddaga, "Con/jecto Argentina," exhib. cat., Buenos Aires, Ruth Benzacar Galería de Arte, 1998.

On whatever margin

La banda oscura de Alejandro, a lyrical reflection on color and its flimsy shades, is a painful, elusive poem dedicated to “Painting.” There is a rather less tight one which, prior to publication, accompanied the works of his friend Enrique Aguirrezabala during an exhibition at the Álvaro Castagnino Art Gallery in 1989.⁹⁷ Carrera begins by saying: “Space, less cruel / than time,” gluing a line onto the sculptures made of cardboard, paper, canvas, and paint. And he continues thus: “what are you carrying? // colors in the light and / colors in the shade // White, whose surface / is geometry in words: / the tremor of happiness / like irreverent drops of rain / on the light axes of wind.”⁹⁸ The calculated fragile balance of Aguirrezabala’s works lies on the delightful crowding of words piled upon words. Carrera had already tried this for an exhibition of watercolors held at Arte Nuevo Art Gallery in May 1983. The catalogue was prologued with *Agua plegada*, one of his unpublished poems. “Painting / a whispered tradition / Tradition / buried in painting / folding waters // water in a withdrawing gaze.”⁹⁹ Very nearly an ode to the liquid medium where the watercolor particles move about in the new folds of thought of the era.

Once the ebullience had subsided, the era brought on new diasporas and untimely deaths. Aguirrezabala passed on in 1991 and it fell to Carrera to write his requiem:

It needs to be done. We have to say good-bye to our friend [...] Right there, untampered with, waiting for us, are our first toys: the billikenes,* the exchange cards, a creased book, and then the marbles, the cubes, the dodecahedrons, the shapes that fade or shine in the dubious smile of the rainbow colors [...] A tiff with words, colors, and shapes [...] The certainty that Enrique Aguirrezabala walked past in gnome’s camouflaging shoes, leaving his imprint on the earth with the nervures of a bird’s legs and the energy of a man who did not pay undue attention to civility.¹⁰⁰

Later on, when thinking of his biographeme, Carrera drew on a childhood memory of Aguirrezabala’s sister. One day, the girl was puzzled at her brother “drawing on the margins of a book of fairy stories; on every margin of every page. It had never occurred to me [to her] that somebody might draw on the blank parts of a page. His hand looked like a ‘drawing machine’, detached from the body. Didn’t he ever show you his early drawings, made on

⁹⁷ Cfr. Arturo Carrera, “Aguirrezabala,” exhib. cat., Buenos Aires, Álvaro Castagnino Galería de Arte, 1989, and Carrera, Arturo, “Havél Havalín,” *La banda oscura...*, op. cit., pp. 131-134.

⁹⁸ Arturo Carrera, *La banda oscura...*, op. cit., p. 131.

⁹⁹ Arturo Carrera, “Agua plegada,” in *Acuarelas 1983*, exhib. cat., Buenos Aires, 1983.

* Billiken was a popular children’s magazine. [T. N.]

¹⁰⁰ Arturo Carrera, “Enrique Aguirrezabala,” *Muestra homenaje 1932-1991*, Buenos Aires, Álvaro Castagnino Galería de Arte, April 28 to May 16, 1992 (mímeo). Espigas Foundation, Documentary Archive.

whatever margin?”¹⁰¹ Aguirrezabala designed some of Carrera’s books, such as *El escándalo de la serpentina* and *Mi padre*,¹⁰² which contained vignettes by Rodolfo Azaro.¹⁰³

Besides the work he did for the puppet theater company, Azaro illustrated Carrera’s *La partera canta*,¹⁰⁴ but in the end his drawings were not part of the publication. He was also planning to create a comic out of the poems in *Arturo y yo*. When Azaro’s works were exhibited at Arte Nuevo Art Gallery in 1986, the poet wrote in *Artinf* magazine: “Rodolfo Azaro is an inventor. A saintly watchmaker. A delightful tramp reveling in obsession. But where do the traces of his passion flee? Is there anything in him other than a fascination for ‘moving in the middle,’ in his exotic wanderings along series? [...] There are no points of anchorage, or truthful quotes, or a career in art; there is just a fascinating stroll along the displaced center of *frailure*, or failure, to name it in his cruel idiolect.”¹⁰⁵ He, too, was a compulsive artist who drew on all the margins and bade an early farewell to this world. He was a virtuoso of drawing who seems to have whirled away in the torrents of his own images, where he minimized his very existence.

Final Considerations

After the dictatorship, there ensued a complex process of reconstruction of the social tissue, thwarted by the wreck of the first democratic administration. In early postdictatorship times, alliances among artists, who were willing to play their part inside or outside the established institutions and went as far as to create their own circulation spaces and networks, became a most effective cultural formation.¹⁰⁶ Very soon, when requiems recently composed were still ringing in our ears, we were forced to compose new requiems, and define ourselves as twofold survivors.

In a recent interview, Arturo Carrera declared that his generation had been badly fractured by dictatorship, “considering what it meant to us to take a stance, no matter which, about life and the act of writing.” He went on to say: “I leaned on painting; I felt more comfortable among painters.”¹⁰⁷ As we have seen, painters regard him as one of their most genuine voices, a natural addressee for their production,¹⁰⁸ a respected interlocutor, a friend.

¹⁰¹ Carrera and Arijón, *Teoría del cielo*, op. cit., p. 252.

¹⁰² Arturo Carrera, *Mi padre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1985.

¹⁰³ For an updated review of Azaro’s work, see Clelia Taricco and Cristina Rossi, *Rodolfo Azaro. Retrospectiva marzo-mayo 2004*, exhib. cat., Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2004.

¹⁰⁴ Arturo Carrera, *La partera canta*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982.

¹⁰⁵ Arturo Carrera, “Diario personal de Azaro,” *Artinf*, # 58/59, year 11, Winter of 1986, p. 35.

¹⁰⁶ Raymond Williams calls *formations* “[such] movements and trends [as are] effective in intellectual and artistic life when they exert a significant, sometimes decisive influence on the active development of a culture and engage in a changeable, sometimes underhand relation with established institutions.” See Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 2000, p. 139 (1st edition, 1977).

¹⁰⁷ Silvina Friera, “Entrevista al poeta Arturo Carrera,” *Página/12*, 6/13/2005.

¹⁰⁸ Interview with Guillermo Kuitca, February 2005.

Through his exploration of the visual arts in his original surroundings and his concrete actions so that poetry and painting might sit at the same table, Carrera has worked out his own “structures of kinship,”¹⁰⁹ whether from his critical interpretation of art (in which he engaged in the years examined in this paper, as he wrote for *Artinf* magazine) or his participation in collective exhibitions together with visual artists.¹¹⁰ Still, it was mainly in the confluence of the small voices and questions residing in his poems that he has created some sort of a conceptual filigree as a form of encouragement to embark on an analytical approach to the poetics of painting.

Lastly, this paper was guided by the purpose of reviewing a number of visual works that were conceived on the margins of the “established” art circuit or, literally speaking, for the margins of those pages which they shared with the written word, thus operating a change on essays dealing with the sensitive forms of an epoch. It was also intended to explore the realm of literature from the viewpoint of art history and to offer the possibility of a novel approach to some of the imagery found in contemporary poetry. In short, this study walks a path where both languages are brought together, in an attempt to show that the dialogues between poetry and the visual arts have given rise to a large number of sinesthetic events that shook the roots of Argentinean artistic practices towards the end of the 20th century.

¹⁰⁹ See Nancy Fernández, “Diálogo con Arturo Carrera,” and Wolff, Joca, “Arturo Carrera, o ouro do sentido,” *Oroboro. Revista de poesia e arte*, # 4, Ed. Ricardo Corona e Eliana Borges, Curitiba, junho, julho, agosto 2005, pp. 34-44.

¹¹⁰ Cfr. “29 x 10,” exhib. cat., Buenos Aires, Crearte Art Gallery, December 1984.

BIOGRAPHIC APPENDIX

Arturo Carrera (Pringles, Province of Buenos Aires, 1948)

At Buenos Aires University, Carrera took courses in Medicine and Literature, and read psychoanalysis with Oscar Massotta. He translated Yves Bonnefoy's poetic works as well as books and writings by Mallarmé, Michaux, Haroldo de Campos, Maurice Roche, Pasolini, and Agamben. He was awarded the Mauricio Kohen National Prize for Poetry in 1985, the Antorchas Grant in 1990, the Guggenheim Fellowship in 1995, and the Municipal Grand Prize for Poetry Ciudad Autónoma de Buenos Aires in 1998. Besides the books cited in the bibliography, he published *Oro* (1975), *Ciudad del colibrí* (1982), *Ticket* (1986), *Nacen los otros* (1993), *Carpe diem* (2004), *Pizarrón* (Eloísa Cartonera, 2004), *El Coco* (Vox, 2004), *Potlach* (Interzona, 2004) and *Noche y día* (Losada, 2005). His works have been translated to several languages and have been included in many Argentinean and foreign anthologies.

Emeterio Cerro (Balcarce, Province of Buenos Aires, 1952 - Buenos Aires, 1996)

A poet, narrator, and playwright, his real name was Héctor Medina. He held an opera regie degree from Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. He was a Licentiate in Psychology and took advanced courses in Linguistics at the Sorbonne University in Paris, where he lived as from 1986. Besides the puppet theater company that he shared with Carrera, in 1983 Cerro established "La Barrosa" Theater Company, in which his plays opened before publication. His production comprises *La Juanetarga*, *El Cuisquis*, *El Bochicho*, *La Julietada*, *El Bollo*, *Doña Ñoca*, *La Papelona*, *La María Rodríguez*, *La Tullivieja*, *La Dongue*, *La Marita*, and *Tango-Macbeth*.

Enrique Aguirrezzabala (Gualeguay, Province of Entre Ríos, 1932 - Buenos Aires, 1991)

A painter, educator, and graphic designer, as from 1960 Aguirrezzabala held over forty individual exhibitions at Van Riel Art Gallery and Arte Nuevo Art Gallery (later renamed Álvaro Castagnino) among others in Buenos Aires, Córdoba, Rosario, Santa Fe, Bogotá, Santiago de Chile, Lima and Montevideo. He participated in numerous collective exhibitions and official and private salons in Argentina as well as abroad.

Rodolfo Azaro (San Fernando, Province of Buenos Aires, 1938 - Buenos Aires, 1987)

A dentist by profession, Azaro was an outstanding draftsman and sculptor, a pioneer in the combinations between the visual arts and the *comic* genre. He frequented Fernando López Anaya's etching workshop and took classes with Jorge Romero Brest. In 1961 he began exhibiting his works in salons, and held his first individual exhibition at Lirolay Art Gallery in 1963. He participated in several exhibitions organized by the Instituto Torcuato Di Tella Center for the Visual Arts, and was awarded the controversial Ver y Estimar 1968 Prize. The British Council granted him a scholarship to study sculpture at Birmingham University in England, and he then stayed in London until 1981. It was there that he held his first indi-

vidual exhibition at the Electrum Gallery, where he presented objects, jewelry, and resin pieces. In 1982 he joined the staff that made the designs for Alan Parker's *The Wall*, with music by Pink Floyd. He traveled round Europe, the U.S., and Mexico. On his return to Buenos Aires he took up his bonds with the circle of visual artists and with Emeterio Cerro and Arturo Carrera, among others. Between March and May 2004, the Buenos Aires Museum of Modern Art held a retrospective exhibition of his work.

Elba Bairon (La Paz, Bolivia, 1947)

Having trained in Montevideo and Buenos Aires in the 60s and 70s, she then began a career as a draftsperson, painter, and scenographer. Toward the mid-80s she showed a preference for sculpture. Between 1984 and 1992 she was in charge of the scenography and costumes of Emeterio Cerro's plays. In 1998 she obtained a grant from Fondo Nacional de las Artes, and in 2001 she was awarded the Acquisition Price at Bahía Blanca's National Biennial. Ever since 1984, she has participated in international biennials held in France, Spain, Italy, Krakow, the U.S., Puerto Rico, and Japan. She has been living and working in Buenos Aires since 1966.

Rafael Bueno (Buenos Aires, 1950)

Holding an architect's degree from Buenos Aires University, Bueno took drawing lessons at the Estímulo de Bellas Artes Association. He held his first individual exhibition at the Lirolay Art Gallery in 1974. In the 80's, together with Majo Okner and Guillermo Conte, he joined the Loxon Group. In 1983 he was awarded Second Prize at the Esso contest and the Air France Grand Prize at the Biennial of Painters/Architects. Between November 2001 and March 2002 he held an exhibition of photographs and paintings entitled *Homenaje a Emeterio Cerro* at Filo, Espacio de Arte. He lives and works in New York.

Juan José Cambre (Buenos Aires, 1948)

Cambre graduated as an architect at Buenos Aires University in 1974. He trained in painting under Luis Felipe Noé between 1972 and 1974. His first individual exhibitions were held at Lirolay and Artemúltiple Art Galleries in 1976. Ever since then he has held individual and collective exhibitions in Argentina, Caracas, San José de Costa Rica, Panama, and Milan. In 1981 he was awarded a prize and traveling scholarship to New York by Banco del Acuerdo, as well as First Prize for Painting by Salón Manuel Belgrano. He participated in the XVIII International Art Biennial of São Paulo in 1985. In 1993 he was awarded First Prize Amalia Lacroze de Fortabat and the Alberto J. Trabucco First Prize for Painting in 2005. He lives and works in Buenos Aires.

Luis Frangella (Buenos Aires, 1944 - New York, 1990)

An architect graduated from Buenos Aires University, in 1971 Frangella obtained a scholarship from his alma mater to do visual research into town planning. He also received a MIT

(Massachusetts Institute of Technology) scholarship, to do research work on behalf of the Center for Advanced Visual Studies between 1973 and 1976. In 1977 he was awarded First De Ridder Prize for Drawing, and in 1982 he obtained a Guggenheim Fellowship. In 1976 he settled down in New York, where he became a member of the *East Village* group of painters through the 80's. He participated in multimedia experiences organized by John Cage—*Lecture on the Weather* (1976) and *Empty Words* (1981)—and in numerous exhibitions held in Argentina, Spain, and the U.S.

Guillermo Kuitca (Buenos Aires, 1961)

He attended Ahuva Szlimowicz's painting workshop between 1970 and 1979. He held his first exhibition at the Lirolay Art Gallery, and has since continued to make his works public, achieving great international success from Buenos Aires. He participated in the São Paulo Biennial in 1985 and 1989. *Siete últimas canciones* (1986) was his last exhibition in Buenos Aires until the 2003 retrospective held at Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires - Costantini Collection. In 1991 he established a Scholarship Program for Young Artists, where the sponsorship of several institutions enables artists selected in a contest to join a workshop under Kuitca. He lives and works in Buenos Aires.

Fabián Marcaccio (Rosario, Province of Santa Fe, 1963)

Marcaccio took courses in Philosophy at Rosario National University. In 1985 he was awarded First Esso Prize for Drawing and Painting, which consisted in a traveling scholarship to the U.S. He has held numerous individual and collective exhibitions, mainly in Europe. In 1995 he coined the word *Paintants* to define his production, an articulation among painting, photography, sculpture techniques and digital prints on architectural installations. In 1999, together with architect Greg Lynn, he submitted a project named *The Tingler* at the Vienna Secession Building, and *Predator* at the Wexner Center for the Arts in Columbus, Ohio, the U.S. In the same year he participated in the VII International Biennial of Istanbul, Turkey, and in 2002 he was invited to take part in *Documenta 11*, in Kassel, Germany. He has lived and worked in New York since 1986.

Dulio Pierri (Buenos Aires, 1954)

Pierri studied at Manuel Belgrano National School of Fine Arts and at Ernesto de la Cárcova Higher School of Fine Arts. He held his first individual exhibition in 1975. He lived in New York between 1980 and 1984, and divided his time between New York and Buenos Aires until 1988. He exhibited his works at the São Paulo Biennial in 1985 and 1989. Among other honors, he was awarded the Acquisition Prize from Asociación de Amigos del Museo de Arte Moderno in 1984; the Biennial Prize for Painting Alfredo Fortabat and Amalia Lacroze de Fortabat in 1988, and the Eduardo Sívori Municipal Prize in 1995. He lives and works in Buenos Aires.

Alfredo Prior (Buenos Aires, 1952)

He studied ceramics with Jiro Mizutani and calligraphy and inks with Setsuo Shibata. Prior held his first individual exhibition at Lirolay Art Gallery in 1970. He has participated in exhibitions held in institutions and art galleries from Argentina, Brazil, Colombia, Costa Rica, Ecuador, the U.S., Perú, Venezuela and Europe. He staged individual exhibitions at the Museo de Arte Moderno and Museo Nacional de Bellas Artes. Among other honors, he obtained the Antorchas Grant in 2002. He lives and works in Buenos Aires.

Marcia Schwartz (Buenos Aires, 1955)

She attended courses at Manuel Belgrano National School of Fine Arts, and stayed briefly at workshops run by Ricardo Carreira, Aída Carballo, and Luis Felipe Noé. She went into exile in Barcelona between 1977 and 1982. Ever since 1977 she has held individual and collective exhibitions. Schwartz was an art instructor at the Prilidiano Pueyrredón National School of Fine Arts, and worked as an illustrator for magazines and publishing houses. In the 80s, she made masks, stage settings and costume designs for off-Corrientes theaters. Among other honors, she was awarded First Prize at the XXXVII Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano in 1992; Costantini Prize for Painting and Leonardo Prize in 1998. She lives and works in Buenos Aires.

Eduardo Stupía (Buenos Aires, 1951)

A graduate from Manuel Belgrano National School of Fine Arts, he has held individual and collective exhibitions since 1973. Stupía also participated in international contests and biennials in Spain, Mexico, India, Santo Domingo, and Taiwan. Among others, he was awarded First Prize at the Exxon Foundation Award in 1984; First Prize for Drawing at Museo de Arte Moderno and Arché Foundation Prize in 1986; First Prize at Salón Municipal Manuel Belgrano in 1999 and Leonardo Artist of the Year Prize, Museo Nacional de Bellas Artes, in 2000. In 2006 he held a retrospective exhibition of his works at Centro Cultural Recoleta. He is currently art editor of *Diario de Poesía* and lives and works in Buenos Aires.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

- Bonito Oliva**, Achille, *La trans-vanguardia*, Buenos Aires, Rosenberg-Rita Editores, 1982.
- , (comp.), *Trans-avantgarde Internacional*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1982.
- Burucúa**, José Emilio (coordinator), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, volumes I and II, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.
- Carrera**, Arturo and Teresa Arijón, *Teoría del cielo*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1992.
- Cavarozzi**, Marcelo, *Autoritarismo y democracia (1955-1983)*, Buenos Aires, Eudeba, 2002.
- Deleuze**, Gilles and Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, (1980), Valencia, Pre-Textos, 2002.
- Dobry**, Edgardo, “Estrategias de desvío,” in Arturo Carrera, *Arturo y yo*, Córdoba, Alción Editora, 2002, pp. 107-111.
- Echavarren**, Roberto, “Prólogo,” in Néstor Perlongher, *Poemas completos (1980-1992)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, pp. 5-15.
- Fogwill**, “La instalación de Arturo Carrera,” in Arturo Carrera and Osvaldo Lamborghini, *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002, pp. 59-62.
- Foster**, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- Giunta**, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Glusberg**, Jorge, *Arte en la Argentina. Del Pop-Art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.
- , *70-80-90 en el Museo Nacional de Bellas Artes*, exhib. cat., Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996.
- Guash**, Anna María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Ediciones Akal, 2000.
- Halperin Donghi**, Tulio, *La larga agonía de la Argentina peronista*, Buenos Aires, Ariel, 1998.
- Kamenszain**, Tamara, *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Laddaga**, Reinaldo, “Fabián Marcaccio. Con/yecto Argentina,” exhib. cat., Buenos Aires, Ruth Benzacar Galería de Arte, 1998.
- Lebenglik**, Fabián, *Alfredo Prior: Música nocturna*, exhib. cat., Buenos Aires, Ruth Benzacar Galería de Arte, 1997.
- Link**, Daniel, “Literatura y compromiso,” in *Sociedad. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Manantial, 2003, pp. 163-177.
- Masiello**, Francine, *El arte de la transición*, Buenos Aires, Grupo Norma Editorial, 2001.
- Millán**, Eduardo, “Una nueva generación,” in *Estudios. Filosofía - Historia - Letras*, Winter of 1988.
- O'Donnell**, Guillermo, “Democracia en la Argentina. Micro y macro,” in Oscar Oszlak (comp.), *Proceso, crisis y transición democrática/1*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, pp. 13-30.
- Pacheco**, Marcelo, “Guillermo Kuitca: inventario de un pintor,” in Various authors, *Un libro sobre Guillermo Kuitca*, Valencia, IVAM-Amsterdam, Contemporary Art Foundation, 1993, pp. 161-198.
- Palermo**, Vicente and Marcos Novaro, *La dictadura militar 1976-1983: del golpe de Estado a la restauración democrática*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- , (comps.), *La historia reciente. Argentina en democracia*, Buenos Aires, Edhesa, 2004.

- Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- , *La crisis argentina. Una mirada al siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Rosa, Nicolás, *Letra argentina. Crítica 1970-2002*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2003.
- Saíta, Sylvia, “La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003), in Palermo, Vicente and Marcos Novaro, *Política y poder en el gobierno de Menem*, Buenos Aires, Norma, 1996, pp. 239-256.
- Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Speranza, Graciela, *Guillermo Kuitca. Obras 1982-1998. Conversaciones con Graciela Speranza*, Bogotá, Editorial Norma, 1998.
- Taricco, Clelia and Cristina Rossi, *Rodolfo Azaro. Retrospectiva Marzo-Mayo 2004*, exhib. cat., Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2004.
- Usabiaga, Viviana, “Apuntes para la reconstrucción de un debate sobre el arte argentino de la década de 1980,” *Avances, Art Department magazine*, #5, Córdoba, Research Center at the School of Philosophy and Humanities, Córdoba National University, 2000-2001, pp. 157-165.
- , “El poder memorizar. Imágenes artísticas argentinas en la postdictadura,” in Various authors, *Poderes de la imagen*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2003, CD-ROM.
- Various Authors, *Arte de Argentina 1920-1994*, exhib. cat., Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 1995.
- , “Encuentros Cara a Cara. *Guillermo Kuitca. Obras 1982-2002*,” Exhibition, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires - Costantini Collection (digitalized version, unpublished to date. All rights reserved).
- , *Entre el silencio y la violencia. Arte Contemporáneo Argentino*, exhib. cat., Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica - arteBA Foundation, November 2004 - March 2005.
- , *Guillermo Kuitca. Obras 1982-2002*, exhib. cat., Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano - Costantini Collection, 2003.
- , *Juan José Cambre. Pentateuco*, exhib. cat., Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2003.
- , *Manos en la masa. La Persistencia. Pintura argentina 1975-2003*, exhib. cat., Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2003.
- , *Marcia Schwartz. La identidad oculta. Exposición retrospectiva (1976-1994)*, exhib. cat., Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco,” October-November 1994.
- Vezzetti, Hugo, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Wallis, Brian (ed.) *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York, New York Museum of Contemporary Art, 1984.
- Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 2000.
- Wolff, Joca, “Arturo Carrera, o ouro do sentido,” *Oroboro. Revista de poesia e arte*, #4, Curitiba, Ed. Ricardo Corona e Eliana Borges, Junho, Julho, Agosto 2005.

BOOKS BY ARTURO CARRERA (A SELECTION)

Escrito con un nictógrafo, Buenos Aires, Interzona Editora, 2005. (1st edition., Sudamericana, 1972.)

aA Momento de simetría, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1973.

La partera canta, Buenos Aires, Sudamericana, 1982.

Arturo y yo, Córdoba, Alción Editora, 2002. (1st edition, De la Flor, 1983.)

Mi padre, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1985.

Animaciones suspendidas, Buenos Aires, Losada, 1986.

Arturo Carrera and Emeterio Cerro, *Retrato de un albañil adolescente & Telones zurcidos para títeres con himen*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1988.

Children's corner, Buenos Aires, Tusquets, 1998. (1st edition, 1989.)

La banda oscura de Alejandro, Córdoba, Bajo la Luna Nueva, 1996. (1st edition, 1994.)

El vespertino de las parcas, Buenos Aires, Tusquets, 1997.

Tratado de las sensaciones, Valencia, Pre-textos, 2001

Arturo Carrera and Osvaldo Lamborghini, *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

MENTION

ANA LONGONI

EL DESHABITUADOR*

RICARDO CARREIRA IN THE BEGINNINGS OF CONCEPTUALISM

* The noun ‘deshabituador’ is a coinage referring to the notion of ‘deshabituación’, which will appear later in this text and could be roughly equated to ‘estrangement’. If we were to coin a phrase to render the title of this paper, we would choose to call it ‘He who estranges’.

ANA LONGONI (LA PLATA, 1967)

Ms Longoni is Doctor in Arts (Buenos Aires University), writer, researcher and professor of Theory of the Media and Culture in the School of Philosophy and Letters at Buenos Aires University. She also lectures on Art and Politics in the grade and post-grade of the Social Sciences School (UBA). She directs the research group “Artes plásticas e izquierdas en la Argentina del siglo XX” (Visual Arts and left-wing in 20th Century Argentina).

Written in collaboration, she has published, among other works, *De los poetas malditos al video-clip* (From the cursed poets to the video-clip) (Buenos Aires, Cántaro, 1998), *Del Di Tella a Tucumán Arde* (From the Di Tella to Tucuman Burns) (Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000), the preliminary study of the book of Oscar Masotta, *Revolución en el arte* (Revolution in Art) (Buenos Aires, Edhasa, 2004), and one of the chapters of the anthology edited by I. Katzenstein, *Listen, Here, Now! Argentine Art of the sixties: Writings of the Avant-Garde* (New York, MoMA, 2004).

Her play, “La Chira”, directed by Ana Alvarado, was premiered in 2004. In 2006 she directs “Árboles”, a play written by her.

To Pablo-Luz

"We do not believe in masters, their gods, their discourse, or their official history"
(Ricardo Carreira)

Until not long ago, art historiography posited that Argentinean conceptualism had begun in the 70's.¹ This belief has been abandoned. The past decade has witnessed visible motions favoring the inclusion of some aspects of the Argentinean (and the Brazilian) avant-garde of the 60's in the new narratives about "global conceptualism", understood as a heterogeneous, pluricentric corpus to be read in direct opposition to the canonical renderings of Anglo-American conceptualism.²

Among the specific features of early Latin American conceptualism, it is worth noting its open and radical political nature, its breach from exhibition spaces dependent on institutions, and its attempts to become integrated into mass communication circuits in the hope of generating the sort of collective reception that goes far beyond the elite audiences usually found in art circles. Unlike Anglo-American conceptualism, whose criticisms targeted the institutionalized world of art, Latin Americans "aimed at the heart of the public sphere"³ and did not choose to cling to the limitations established by the modern notion of autonomous art. These features reach their full dimension only when they become integrated into the very historical moment in which they intend to intervene; i.e. the moment when the advent of a revolutionary change seems inescapable. Early Latin American conceptualism is not so much an artistic trend as a way of promoting action from art. This kind of action bares and undermines the modern separation between art and life; in the horizon of the times, art and life came to mean avant-garde and revolution.⁴ However, when I go over

¹ This parameter was established by texts and books like Jorge Glusberg's *Del pop art a la Nueva Imagen* (Buenos Aires, Gagianone, 1985), a bulky publication with an overwhelming number of pages devoted to artists that emerged in the 60's under the auspices of CAYC. In a way, too, Simón Marchán Fiz's partial information on the Argentinean avant-garde of the 60's when he was writing his book *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1990 (1st edition: 1972).

² Benjamin Buchloh shows these constraints in his contribution to the catalogue of the exhibition entitled "L'art conceptuel: une perspective" held at Musée d'Art Moderne de la Ville de París, 1989, where he pinpoints a devastating corpus of criticism of the criteria ruling the said exhibition. In Benjamin Buchloh, *Formalismo e historicidad*, Madrid, Akal, 2004.

³ Ramírez, op. cit., p. 373-6. Along similar lines, and as early as 1972, Marchán Fiz also differentiated between Argentinean developments and other contemporary movements: "From an extended notion of conceptualism, Argentinean artists did not resign the material quality of the work of art, or its meaning, or its content". He includes them within a trend that he calls 'ideological conceptualism', a concept that aims to "explore the borders or frontiers of artistic languages as well as to define the art-institution from its relation to politics and ideology". Marchán Fiz, op. cit., p. 83.

⁴ S. Novoa points out that these movements built up their identity from an association between the notion of conceptual art and the force/ideas of avant-garde and revolution. Soledad Novoa, "El contexto local como problema para una reflexión sobre vanguardia/ postvanguardia", in Pablo Oyarzún, Nelly Richard and Claudia Zaldivar, *Arte y política*, Santiago de Chile, Arcis, 2005, pp. 75-82.

such experiences, I cannot but pose an (in) opportune question: Should we quietly accept the metropolitan name ‘conceptualism’ when we need to circumscribe and define a number of practices lying outside the canon by which conceptualism is ruled? Moreover, should we accept the term in spite of the fact that such artists as lived the experience emphatically opposed the ‘synonymy’ from the start?⁵ In an attempt to answer these questions, we may start by acknowledging that conceptualism encompasses projects that are not only different from one another but also—in a number of cases—opposed to one another. In a particular area of conceptualism, Benjamín Buchloh finds a stance that shows the determination to accept the consequences of Marcel Duchamp’s legacy regarding his exposure of the crisis affecting the conditions in which art is produced and received. He declares that we are confronting the hardest attack ever made on the various dimensions of the object of art such as it was viewed at the time. The said dimensions comprise visual aspects (insofar as conceptualism eliminates visuality and shifts traditional definitions of representation), the object’s commercial status, and its manners of distribution.⁶ We are witnessing one of the most radical artistic experiments; one that tends to dissolve itself at the very moment it appropriates spheres that have so far been alien to art. Coincidentally, in *Heterotopías*⁷ Mari Carmen Ramírez points out that conceptualism is in fact a remarkable 20th Century leap onto the comprehension and production of art—the second leap after the revolution operated by historical avant-garde movements. “As the status and preciousness of the autonomous work of art inherited from the Renaissance was pronounced obsolete, and as the artistic practice of aesthetics was transferred to the more flexible field of linguistics, Conceptualism paved the way for more innovative, radical forms of art”.⁸ Thus, we are not dealing with a new style or movement among the many successive varieties found in post-war art, but with an ‘anti-discourse strategy’ against fetishism in autonomous art and in production and circulation systems of a work of art that were typical of the late stages of capitalism. Quite the contrary, the emphasis is laid on art’s capacity of thinking upon itself. Quoting Roberto Jacoby, the

⁵ Such manners of resistance are patent and explicitly seen in texts of the early 70’s written by Juan Pablo Renzi and León Ferrari. See Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000, pp. 230-232.

⁶ Benjamín Buchloh, op. cit., p. 168.

⁷ I am bound to say that the explanatory pattern in *Heterotopías* was severely questioned by José Emilio Burucúa and Mario Gradowczyk in “¿Constelaciones o paranatelonta? Modelos y caprichos en la crítica del arte latinoamericano” (*Ramona* magazine, # 31, Buenos Aires, April 2003). Their article discusses the following issues: Firstly, that appealing to the notion of constellation to explain the Latin American avant-garde or its itinerary ignores historical processes. One could even say that it is ‘confessed anti-historicism’. Secondly, the justification for having chosen the term ‘heterotopies’ as opposed to ‘utopia’. Burucúa and Gradowczyk make a long list of artists included in the selected sample whose names are redolent of ‘possible utopian constructions’. At the same time, some productions by other Latin American avant-garde artists might have been regarded as ‘a dissolution of utopia’ in terms of the historical circumstances around World War II. However, these artists have not been considered. Lastly, the authors question the idea, expressed in the exhibition’s subtitle (‘half a century without a place’), that Latin American art ‘has evolved in a non-place within the realm of aesthetic production’.

⁸ Ramírez, op. cit., p. 373.

emphasis is on the practice understood as “a way of thinking”; on the relation between art and society; on expanding thought and generating new forms of life.

Acknowledgement of the fact that Latin American Conceptualism made its appearance at the same time as central art fields forces us to rethink the bonds between center and periphery. Our new parameters cannot be equated to those of dissemination reaching out of the metropolis toward the borders of emerging art trends all over the world. Apart from the undeniable early or late repercussion of emerging avant-garde trends on the metropolises—a phenomenon that occurred at an unprecedented speed in the 60’s—the Argentinean avant-garde of the 60’s achieved a distinctive development amid different conditions for the production, circulation, and reception of works, a different structure of the subjects and of the field, and different modes of relation with political and economic power. This cannot be explained by interpretations of the relation between Argentinean art and the international scenario that speak of a belated, submissive, lackluster reception of fashionable trends coming from the central locations of art. One could even venture to say that any reading made in terms of ‘center/periphery’ might dub emerging productions as backward, poor, distant, or exotic. Moreover, such a reading falls short of explaining simultaneity, the metaphor of ‘updating’, so often used in the 60’s.

Instead, we should start by considering the altered conditions of “peripheral modernity” in Latin America, a region that rose as a “miscegenated culture” resulting from tradition and cosmopolitanism.⁹ We should also rethink the bond between center and periphery from a “polyvalent standpoint”: it is not about a relation involving dissemination; it is a relation of conflict.¹⁰ We should historicize the connections among art/extra-art phenomena within the complexity of each specific situation without being drawn to a relativistic stance that would merely emphasize differences and overlook inequality. Lastly, we should consider the existence of a shared ‘atmosphere’ of the age, which goes beyond the unidirectional circulation of information and produces works and ideas in a flow that is not subject to metropolitan canons. This trait allows for similar experimentation processes in different parts of the world, and may help to explain the simultaneous and coincidental beginnings of conceptualism in Argentina and the United States of America, for instance. I posit that we call these particular modes of production and circulation *decentered* conditions. My adjective points not only to what has moved away from the center but also to a center that does not recognize itself as such; a center that feels perplexed, discomfited, and off its axis. In *Políticas del Modernismo*,¹¹ Raymond Williams suggests that our analysis of the avant-garde should not exclude its otherness and detachment; that we should not comfortably lean on the already internationally adapted forms in which it has been captured and naturalized. In other words, we should observe the metropolis from an interior that lies outside those who, being inside, are dispos-

⁹ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

¹⁰ Carlo Ginzburg y Enrico Castelnuovo, “Centro e periferia”, in VVAA, *Storia dell’arte italiana*, I Parte, Torino, Einaudi, 1979, pp. 283-352.

¹¹ Raymond Williams, *Políticas del modernismo*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

sessed (the world of the poor, which has always been peripheral to metropolitan systems.) He concludes that “the metropolis’ interpretation of its own processes as universal. It is necessary to put one level in question”. The challenge—as well as the provocation—lies in reversing the usual flow (i.e., track down repercussions of the center in the periphery) in order to think the opposite movement; that is, what is decentered or peripheral at the center itself?

On maintaining the ‘precursory nature’ of Latin American Conceptualism, distinguished by eclectic, heterogeneous, and contradictory forms, not subject to metropolitan canons, Mari Carmen Ramírez places its beginnings in 1966.¹² Other authors go farther back in time; such is the case with Jorge López Anaya, who goes as far back as 1961, naming Alberto Greco and Edgardo A. Vigo ‘pioneers of conceptualism’.¹³ The history of international conceptualism¹⁴ currently acknowledges landmarks like Media Art and *Tucumán Arde* as foundational elements. Other artists and works are beginning to be recovered.¹⁵ This article intends to make a contribution to the reconstruction of those *other* beginnings of Argentinean conceptualism by focusing on the life and works of Ricardo Carreira, a key figure in our history and one about whom little is known.

Dialogues

Ricardo Carreira was born in Buenos Aires on December 23, 1942¹⁶ to María and Ricardo, Spanish immigrants who lived in Mataderos, a popular neighborhood. Fito Calvo, his close

¹² To Ramírez (op. cit.) early Latin American conceptualism goes from 1966 to 1974 and is limited to Brazil, Argentina, and Latin American artists living in New York.

¹³ J. López Anaya, “Conceptualismo en Argentina, 1961-1999”, in *Lápiz* magazine, Year XIX # 158/159, Madrid, 1999.

¹⁴ In *Conceptual Art*, an anthology edited by Alberro y Stimson (op. cit.), central manifestos of both experiences appear in translation. They are also part of the above mentioned exhibitions “Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s” (Queens Museum of Art, New York, 1999) and “Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968” (Museo Reina Sofía, Madrid, 2000-2001), two of the first international exhibitions to have reviewed *Tucumán Arde* in the last few years.

¹⁵ Two retrospectives of Edgardo A. Vigo’s work were recently held in Espacio Fundación Telefónica (Buenos Aires) and Teatro Argentino (La Plata). About the former, see cat. *Edgardo-Antonio Vigo*, Buenos Aires, Fund. Telefónica, 2004. Regarding Carreira, so far only “Ejercicios”, a controversial retrospective, was staged at Museo de Arte Moderno de Buenos Aires in 2000. Conceptual works by other artists, such as Roberto Jacoby and Aldo Bortolotti, are not yet given the attention they deserve.

¹⁶ This reconstruction is based on the author’s interviews with Cuqui and Adrián Carreira, Fernando Coco Bedoya, León Ferrari, Roberto Jacoby, Oscar Bony, Jorge Carballa, David Lamelas, Pablo Suárez, Eduardo Ruano and Juan Carlos Romero between 1993 and 2005. Other sources of information: catalogues, newspapers, and magazines of the time, and Ricardo Carreira’s archive of images and unpublished texts (RC Archive), preserved in his former home in Mataderos, where his son Adrián lives. I am most grateful to all of them. To date, bibliography on Carreira comprises: Patricia Rizzo y Fernando Bedoya, “Nota biográfica”, in Ricardo Carreira. *Poemas*, Buenos Aires, Atuel, 1996; Margarita Paksa, “Ricardo Carreira”, in CD *Ejercicios*, Buenos Aires, MAMba, 2000; Florencia Batitti, “Ricardo Carreira”, a biography in Inés Katzentein (ed.), *Listen, Here, Now! Argentine Art of the Sixties*, The Museum of Modern Art (MOMA), Nueva York, 2004.

childhood friend, lived in the same block. A few yards away from the Carreiras' home, we can still find the elementary school that he attended, very near "Carreira" tailor shop, his father's work place.

Regarding his political leanings, his early contact with his father's anarchist beliefs made a deep impression on Ricardo. In his youth, he joined the Communist Party, which he abandoned soon enough. Still, he valued the fact that there he had met Goyo Schwartz, with whom he enjoyed a lasting friendship. His dislike for institutional constraints led him to opt for the lonely path of self-taught men. He attended Colegio Nacional Buenos Aires, the same high school attended by Roberto Jacoby and Raúl Escari, but was expelled before graduating. Later on, he studied Philosophy at Buenos Aires University, but dropped out before obtaining his degree. The time he spent at University resulted in decisive intellectual relationships with people of the stature of Oscar Massota.¹⁷

Like most avant-garde artists of the 60's, he took his first steps in art as a painter. About influences on his words, he declared: "I had no teachers; I mean, no-one taught me to paint. But I held great conversations with people who knew a lot about painting. Such conversations, especially the ones with Roberto Rosenfeldt, have been my school".¹⁸ As an adolescent, he attended the Asociación Estímulo de Bellas Artes on Córdoba Avenue twice or three times a week. It is likely that at the time he also roamed about an area of the city where an intense "modernizing" activity was going on at Instituto Di Tella, art galleries, bookstores, and bars. At some moment he began to spend time at the evening-through-midnight gatherings held by visual artists, actors, playwrights, and intellectuals in Bar Moderno. It was then when he made the acquaintance of artists who were older than he, like Luis Seoane, and of members of the early avant-garde in the 60's, particularly painters Luis Felipe Noé and Ernesto Deira, both of whom adhered to New Figurativism. Carreira had affinity with other young artists who frequented the gatherings and his friendship with Jacoby and Escari was extended to Pablo Suárez, León Ferrari, David Lamelas,¹⁹ Eduardo Ruano, Jorge Carballa, Margarita Paksa and several others. Lamelas recalls his conversations with Carreira during the long walks they took at night along Corrientes Avenue, from Bar Moderno to Plaza Once, until they reached the bus stop from which they would return to their respective homes.

In the mid-sixties, Carreira, together with this group of artists, suddenly abandoned painting to experiment with new forms of expression that resulted in a fertile, vertiginous creative process. Most of the works produced have disappeared, either because of the

¹⁷ They have a similar background (middle-class families living in popular Western areas of the Capital), tense relations with the Academy, and intellectual affinity. See Oscar Masotta, *Revolución en el arte*, Buenos Aires, Edhasa, 2004.

¹⁸ A statement included in an article n/t and n/s, published in *Confirmado* magazine on June 4 1965. Rosenfeldt was Roberto Jacoby's art teacher. Jacoby introduced them.

¹⁹ Interview with David Lamelas, Buenos Aires, 2003.

ephemeral characteristics of the materials or because they were destroyed by the artists themselves, by spectators, or by repressive forces. Still, rather than count the works, what matters is to reconstruct the dialogues and exchanges among these artists and intellectuals, for it is in these interchanges that the key to the fertility of the process seems to lie. In that ebullient atmosphere, a collective inclination to explore the world strengthens isolated individual capacity, generating the possibility for Carreira's ideas to mingle and develop with others. Such dialogues did not always materialize in works, and this is especially true of Carreira. Thus, restricting a study of his production to what was actually exhibited, or excluding his ideas, arguments, and projects from the intended analysis would encumber a clear comprehension of the scope of his contribution. For the sake of mere speculation, one might think—quoting Cuqui (Carreira's girlfriend in those years)—that “Ricardo's best works are those that he planned but never carried out. The works that he thought out matter more than the ones that were exhibited. He spent long hours discussing art with Masotta. It [sic] was much more important than one can see in the works he did; he was extremely unselfish about his ideas. He talked to everybody about what he felt and thought; he behaved like a boomerang. His entourage was influenced by what he said. It was a time when they—six or seven people—shared many things. The rest of us were more like spectators. [Carreira] transcends beyond his concrete work, beyond what can be seen”.²⁰

Art and *deshabituación**

How to estrange ourselves from pain, destitution, war? Carreira went over this question throughout his life. Through paintings, conceptual works, poems, essays, and actions he strove to demonstrate the obvious, to estrange perception from daily events, from what is taken for granted as something natural or fixed. He sought a fresh, perplexed look on everyday issues. He wanted every common word to be uttered as if it were a miraculous discovery. He intended to review meanings and the accepted forms of things, to bring numbed perception back to life, to connect compartmentalized knowledge. This is how Fernando Coco Bedoya remembers his friend: “Each of Carreira's actions was intended to strip bare the normality of situations. He tenaciously exercised estrangement through actions that ranged from a mere greeting to a visit to an exhibition”. In an essay entitled “La deshabitación”, Carreira wrote:

Purely formal (non functional) relations such as a dish hanging on a particular place of the wall open up in my mind as a necessary, almost functional, relation (...); that

²⁰ Interview with Cuqui de Carreira, Buenos Aires, 1995.

* The notion of “deshabituación” is at the core of Carreira's developments and may be conceptually understood as “estrangement”. [T.N.]

is to say that if we hung it somewhere else we would feel a tension in our sensibility. *Whenever we get to know something new, we become aware of causal or formal relations that were hidden till then; a mere unexplained alteration causes estrangement.*²¹

The notion of “deshabituación” is much more than just a key to aesthetics. It points to a social theory, since it implies a stance before the world, a way of living, and a commitment to transform life.

Work, magic, the [indecipherable word], art, errors, are deshabituaciones. (...) The human being has possibilities of consciousness and of sensibility, does not accept pain, and is capable of modifying reality through work. A man who is doomed to do the same job day after day will grow accustomed to it, but will always be surrounded by markers that point to the routine of his work, estranging it from his conscience. For example, such a man will see that others move freely about the factory, operating or repairing all the machines. That is, even if he grows accustomed to a machine he will forever experience his marginal condition. (...) Marginality is a conflictive situation.²²

In some way, Carreira endows deshabituación with the capacity of the avant-garde to transform its surroundings. Juan Pablo Renzi, who engaged in intense conversations with him, shared this notion. “As an attitude, the avant-garde is independent from its results—change, novelty, renewed means and forms. The basic idea is a search for estrangement: *deshabituación*. As a form of knowledge, art enables us to fathom the depths of reality, and the works produced by the avant-garde afford a new vision of daily life”²³.

Santo Domingo

When he was about twenty-one, Carreira began to submit his works to national and province exhibitions. This was a frequent strategy among young Argentinean artists who were looking for an opening in art circuits.²⁴ In the mid-60's, his works were part of avant-garde collectives, sometimes sponsored by Germaine Derbecq, who deserves recognition as

²¹ Ricardo Carreira, “La deshabituación”, unpublished manuscript, n/s., RC Archive.

²² Ibid.

²³ Juan Pablo Renzi, *n/t*, *Artinf* magazine, Buenos Aires, 1981. My italics.

²⁴ In 1963, the XXIV Salón de Arte de La Plata accepts two of his works for the first time: an oil painting entitled “Azul esperando al rojo” and a monocopy, “Un hombrecito en escena”. The following year, his painting “Mío-mío” (oil, 0,77 x 0,99 m.) was accepted at the LIII Salón Nacional de Artes Plásticas.

the “discoverer” of the avant-garde in the 60’s.²⁵ Carreira staged his first individual exhibition at the Lirolay Art Gallery, run by the said French artist and critic, and where many of the artists who were later on to acquire great visibility at Instituto Di Tella held their first exhibitions. In June 1965, Carreira exhibited a triptych composed of three large canvases denouncing the American invasion of Santo Domingo. The critics interpreted it as a break with his former works, and remarked that it showed intimistic, gay features of *Fauvism*. It is to be noted that this triptych points to an initial moment of articulation between Carreira’s work and his political concerns. Cuqui remembers the work, which years later was destroyed by the artist himself: “The whole wall was divided into three parts by long panels. As he could not do it in one piece, he separated the parts and then assembled them. It was a Neo-figurative work, a consequence of the impact some articles he had read in *Noticias Gráficas* made on him.” According to a critic writing for *Confirmado* magazine, the distinctive features of Carreira’s new turn are “its dramatic overtones, in contrast with his previous period. (...) His present works, of enormous size, look as if they were on the opposite sidewalk”.²⁶ Although there are no records of this particular work,²⁷ the artist’s comments in the press of those days support the hypothesis that it clearly showed a transformation of the pictorial language and materialization from which it is evident that he felt strongly about the violent invasion from the outside world, together with the artist’s inner need to adopt a political stance from the physical substance of his work. How is this change made visible? On the face of what the aforementioned critic called “action painting”, Carreira spoke of his dilemma: “I have chosen this style of painting because I *cannot* go to Santo Domingo and actually shoot a gun”.²⁸ This shift or substitution—to exercise violence on the painting rather than fight a real war—indicates that, at this time, avant-garde artists still questioned politics through the practice of pictorial transfiguration. Some years later, both intellectuals and artists, including Ricardo Carreira, would discuss moving on to direct political action, to the dissolution of the avant-garde, and to the renunciation of art. Additionally, the choice of the verb “can” or rather, “cannot” (shoot a gun) implies a desire as well as a constraint. He cannot do so because he is a painter? Or he cannot do so because he lives in Argentina and the invasion is occurring elsewhere?

The rest of the avant-garde shared Carreira’s dilemmas on the need for artists to take action in political confrontations. That same year León Ferrari brought to the Di Tella

²⁵ In 1965, Carreira participated in a collective experience organized by Luis Felipe Noé at Museo de Arte Moderno, and at Galería Guernica, in “Semana de experiencias artísticas” organized by Germaine Derbecq, Pablo Suárez, Marta Minujín and Roberto Jacoby. He also took part in a collective exhibition held at Lirolay Art Gallery. Other participants were artists Humberto Rivas, Juan Carlos Distefano and Pablo Suárez. About Germaine Derbecq, see A. Longoni, “Germaine Derbecq: una visionaria del arte”, in *Todo es Historia* magazine # 414, Buenos Aires, January 2002, pp. 60-64.

²⁶ Article, n/t and n/s, *Confirmado* magazine, Buenos Aires, June 4, 1965.

²⁷ This triptych and other works were destroyed by Carreira in the 70’s.

²⁸ Statement in the article already cited, *Confirmado* magazine.

National Award a work entitled *La civilización occidental y cristiana*, together with a number of boxes denouncing the Vietnam war. This ensemble also speaks of a noticeable breach in Ferrari's production, for up to that moment he had been producing wire sculptures and abstract writings. It is a well-known fact that Romero Brest told him to withdraw his major work, a Christic figure crucified on an American bomber. Regarding the dilemma posed by this act of censorship, Ferrari states the following:

When the Vietnam bombings changed my mind about art, I warned him [Romero Brest] that I would do something else. Two or three days before the opening, when he saw the plane, he looked worried. [...] He suggested that I substitute the plane's scale model or some other thing for the plane [...] I was confronted with a dilemma: either stick by visual art, which meant withdrawing all my works and denouncing censorship, or choose the path of politics, which agreed with my originary purpose of exhibiting something related to Vietnam right there, in the very place where the bomb-dropping United States of America were proclaiming liberty.²⁹

For the sake of my argument, this statement offers two especially significant aspects. Firstly, just like Carreira before the invasion of Santo Domingo, Ferrari admits a radical change in his manner of giving form to art because he is shocked at an international political event, namely, the Vietnam War. Secondly, he talks clearly about the dilemma triggered by censorship and entailed in the choice between the path of art and the path of politics. He realizes that if he had insisted on denouncing the constraints on his "freedom of creation", he would have renounced the possibility (grudgingly granted though it was) of extending political denunciation from a privileged showcase. Ferrari chose to privilege political action through his artistic work by participating in an exhibition. It is common knowledge that several years later the notion of "political action" changed drastically, to the extent of thinking that the art institution does not offer any possibility of political effect or efficacy.

Rope and Text

In 1966 Ricardo Carreira's work took a new turn that would become a crucial landmark in the beginnings of Argentinean conceptualism. He was invited to participate in the Ver y Estimar Award for that year, one of the most important events in the institutional circuit, now open to new experimental trends. It is then that he presented Rope and Text.

The difficulty of studying Carreira's works lies in the fact that the originals no longer exist, nor do remnants or photographic records of their montages. We cannot resort to the

²⁹ Letter from León Ferrari to Andrea Giunta, cited in Andrea Giunta (ed.), *León Ferrari*, cat., Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2004, pp. 126-129.

artist for information; we can rely only on the fascinated—and often contradictory—narratives of witnesses. This problem is more than obvious in the case of *Rope and Text*. I have opted for offering the different descriptions available and exposing the limitations of reconstruction.

The work comprised three parts. The first was a tight piece of string or rope—depending on who is telling the story—hanging about 5 foot 10 above the floor and running across the full length of the hall at the Museo de Arte Moderno, which at the time occupied two floors of Centro Cultural San Martín. As we shall see, this was not the only time that Carreira divided the exhibition space with his work, tampering with it so as to change round the perception of other works mounted in the same place and making it difficult for spectators to move about.

The second component of the work was inside the cubicle or space allotted to the artist. There he exhibited another piece of rope, coiled around a small wooden easel—one account speaks of a stool.

The third component consisted of photocopies depicting the negative of the string or rope and surrounded by a text made of scattered letters, words, and phrases. According to one account, there were photocopies inside the cubicle too; according to another, they were on a different floor. If this were true, it would strengthen the idea of spatial rupture suggested by the layout of the work, segmented into three areas that came together only when the spectator's perception created a bond among them.

Naturally, one of the keys to approach the work lies in the notion of *discontinuity*, no doubt a nuclear element in Carreira's conversations with Masotta, whose aesthetic theory also posits that discontinuity is crucial. “[Carreira] used to say that it was a work that had been interrupted and needed to be put together by thought. Spectators arrived, gazed at one part, then at another. There was no obvious connection; it was up to the watcher to establish one”, says Cuqui. To Masotta, discontinuous forms are characteristic of the avant-garde, involving not only time and space but also perception. Discontinuity seeks to revolutionize language, to expand the notion of a work of art, and to influence the spectators' reception by modifying or altering their conscience or their parameters of perception.³⁰

Even when different people give different accounts of the materials used, the layout, the sensorial aspects appealed to, and the space involved, they all agree that the nature of *Rope and Text* was disruptive, and that it unexpectedly gave rise to a new kind of art. See Roberto Jacoby's vivid, precise description:

This is a foundational work to Carreira's art and to conceptualism at large. [...] The Hall of the old Museo de Arte Moderno was (and still is) on the premises of Teatro

³⁰ Masotta takes up Roland Barthes' category of 'the discontinuous', especially related to *Mobile*, by French writer Michel Butor, and to the discussions that ensued the book's publication. See Roland Barthes, "Literatura y discontinuidad", in *Ensayos críticos* (1st ed. In French, 1964).

General San Martín. Picture the Hall with a collective exhibition of paintings hanging on the walls. Each of the artists had been allotted a sort of booth made of three panels delimiting the space available to them. Carreira's booth lodged a frame about 70 centimeters high and 15 centimeters per side (the upper part was square), made of laths that measured 1 centimeter by 1 centimeter. Inside the frame there was a coiled piece of string—or cotton thread—whose diameter was less than 1 millimeter. It was about 20 or 30 centimeters long and attached to one side. On the walls hung three photocopies showing linear drawings that reproduced the frame, and one also depicted the string. There were probably numbers or letters on them too. The photocopies were negatives; a white image on a black background, the way photocopies looked back then. Carreira had hung the same kind of string across the hall, dividing it into two halves, and the ends of the string, which was about 15 meters long, were probably attached to two other frames, although I'm not so sure about that.³¹

According to Cuqui, it was not so. She does not remember a string but a transparent plastic rope across a hall on one of the floors occupied by the Museum, whereas on another floor “the text and some other stuff” were exhibited: a coil of rope, a tightened piece of rope, posters or pieces of cardboard explaining the sequence of the work, and photographs of the sequence.

Coco Bedoya, who never saw the work but remembers Carreira's description of it, says that one end of the string—he agreed with Jacoby on this—lay in a small bin, and that the very layout of the coiled string was already a clear, not at all random, indicator of Carreira's theory about the loop (more about this later).

Regardless of the varying accounts, all of them clearly show the emphasis laid on the interplay between presentation and representation, since this leads to speculate whether the string across the hall was a sign that referred to the photocopy or the photocopy showed the traces of the string on exhibition. Among the documents found in Carreira's archives there is one written in longhand and with no date to it. The phrase brings echoes of *Rope and Text*: “When a lion shares a cage with another lion of the same size, the porcelain lions reveals the real animal”. A china lion next to a live one becomes a presentation or sign; a pointing sign rather than a mimetic representation. Thus, in *Rope and Text*, each of the three segments of the work refers to the other two, but does not represent them: each element is a distinct sign of the presence of its counterparts.

In Carreira's production, *Rope and Text* is the first step toward awareness of the signifier as found in the materials that make up a work of art, as well as a stance advocating a reduction of components to the smallest meaningful number. Jacoby interprets this as “a complex thesis about the discontinuity among concept, image, and object” pointing to the difference.

³¹ Roberto Jacoby, “El hilo de la historia”, in *Ramona* # 8, Buenos Aires, December 2000.

“The different levels of meaning, the various instances of representation, the specular relation between the signifying matter and its meanings”.³²

It is striking that *Rope and Text* is very much like *One and Three Chairs* (1965), an installation by American conceptualist Joseph Kosuth before news of Carreira's work had reached the U.S.³³ Kosuth's work consists of a wooden folding chair, a photograph of the chair, and a blow-up of the dictionary definition of the word “chair”. The question posed to the spectator is which of the three “chairs” contains the identity of the object: the object itself, its iconic representation, or its verbal description? Moreover, is it possible to find its identity by integrating the three aspects?. According to Marchán Fiz's analysis, the artist intends “to achieve univocity and prevent connotative or associative meanings that are not self-referred. The three levels affect distinction among reality, definition, and reality of the sign”.³⁴

However, unlike Kosuth's chosen layout, which favors a conventional contemplative attitude on the part of the spectator, Carreira's layout of the string (or rope) across the hall disturbs reception of other works while obstructing circulation. The artist does not content himself with the narrow limits of the spaces allotted to participants in the Award; he expands further and spreads the segmented work. When the spring is tightened, it stands for a frontier, a divide of waters in space. When it coils, it becomes a stroke. When it appears as a photocopy, it turns into a trace. Such uses and layouts of the material render it perplexing: estranged.

Insofar as *Rope and Text* breaks not only with art genres and materials but also with ideas of unity and composition as it opts for a discontinuous mode of exhibition, moving away from all forms of artistic representation and genre, it causes a “big bang” in the traditional notion of what a work of art should be like. “This is matter; it is a piece of string, it is tangible and delimits a space. It breaks with everything: it is neither sculpture, nor painting, nor photography, it is nothing,” remarks Roberto Jacoby. It has profound consequences on the modes of production and modes of exhibition and reception known to our art milieu at the time.

Contemporaries

How does this crucial work interrelate with its contemporary productions? It stands to reason that the notion of discontinuity proves decisive to the posits held by the Arte de los Medios group.³⁵ Florencia Battiti suggests that Carreira's works “may be related to the experiments in filming carried out by Oscar Bony and David Lamelas in Buenos Aires in that same year”.³⁶ She means, for example, *60 metros cuadrados y su información*, a setting by

³² Interview with R. Jacoby in A. Longoni y M. Mestman, op. cit., pp. 286-300.

³³ Buchloh calls in question the date of Kosuth's “Proto-Investigations”. Kosuth dates it about 1965-66, while Buchloh thinks of a later date (February 1967). See Benjamin Buhcloh, op. cit., pp. 181-182 n.

³⁴ Marchán Fiz, op. cit., p. 263.

³⁵ V. A. Longoni y M. Mestman, “After Pop, We Dematerialize: Oscar Masotta, Happenings, and Media Art at the Beginnings of Conceptualism”, in Inés Katzenstein (ed.), op. cit., pp. 156-172.

Oscar Bony exhibited in Experiencias 1967 at Instituto Di Tella. On entering a closed, dark hall, spectators found themselves walking on meshed wire, like the one used to fence in gardens or henhouses. At the same time, a film shot with a fixed camera, showing the same meshed wire, was projected on the walls: a redundant but dissociated (discontinuous) perception of one same element by different senses (visual and tactile). “The underlying idea was to decompose and recompose perception. I played with time: they inevitably stepped on the wire, and then saw the projection at the back of the room,” Bony recalls.³⁷

Striking elaborations on art as an intellectual task are found among members of the avant-garde in Rosario, particular among those who had trained in Juan Grela’s workshop—Juan Pablo Renzi, Eduardo Favario, Aldo Bortolotti and Carlos Gatti. In 1966 they declare that painting is mostly an intellectual task; they do not believe in uncultivated painters, and think that a work of art results from a rational, sensorial, and sensitive equilibrium and from its own ‘coherence’. They agree that aesthetic experience—‘poetic discourse’—is no different from its scientific counterpart except for the means used to research into reality³⁸. “The objects I build are, in fact, ideas”, Pablo Rienzi’s forcefully asserts when he describes conceptual productions of the period (his own and those of his colleagues.) Considering these productions, one may highlight the points in common between posits made by Carreira and those upheld by Aldo Bortolotti. *Tres carteles*, a work exhibited by Bortolotti at Lirolay Art Gallery in 1967, consisted of three panels of equal size (40 centimeters by 60 centimeters) hanging side by side. Each panel contained three phrases that spoke about themselves, about their position in the set of panels. The phrases read as follows:³⁹

According to Bortolotti	on reading these phrases	you will see that this is the last
it is evident that	this one is in the middle	of all
this is the first phrase	you can confirm this	reading again

Spectators could read the text either horizontally or vertically; whichever way they chose, they achieved a final sense that did not lose coherence. According to Rienzi, this exercise in tautological redundancy turned out to be “quite surprising, even for the inhabitants of Buenos Aires. (...) This was a text that spoke of itself.”⁴⁰

³⁶ Florencia Battiti, “Ricardo Carreira”, op. cit.

³⁷ Interview with Oscar Bony by the author and A. Giunta, Buenos Aires, March 17, 1994.

³⁸ Statement by Bortolotti, Renzi, Gatti and Favario, Rosario, July 1966, in Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política en los años '60*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998, p. 88. A few years later, in an interview with Beatriz Sarlo, Renzi said: “To all of us, conceptual art was a reaction against uncultivated artists, against painters that could only feel” (in “La unidad en los límites”, *Punto de vista* magazine # 44, Buenos Aires, November 1992).

³⁹ Reproduction of the work by courtesy of Aldo Bortolotti. Ana Longoni Archive.

⁴⁰ Interview with J.P. Renzi in Fantoni, op. cit.

Following this line of work, Bortolotti exhibited a work entitled *Orden* in an exhibition held by the Rosario group in Mar del Plata in the summer of 1968. It was a notice with the following instructions:

Place this notice
on a wall
level with your eyes
so that you can read it
easily.
An order by Aldo Bortolotti,
from Rosario.
An order to be executed by
Museo de Arte Moderno Bs. As.
At the Hotel Provincial,
Mar del Plata
Verified by you
here

A concise, bare instruction addressed to spectators has been named a work of art. There is nothing left to be seen: the work is an intellectual construct—a deferred one, in this case—between someone (an artist) and someone else (a spectator).

In the “OPNI (Objeto pequeño no identificado) Exhibition, held at the Quartier Art Gallery in Rosario and so called because the intervening artists committed themselves to work on small sized items, Eduardo Favario exhibited a \$5000 bill of legal tender. There was a notice announcing that the work sold for exactly \$5000. In his preliminary project, the artist explained: “driving the dematerialization of a work of art to an unprecedented extreme, I intend to give my work’s worth to a potential buyer, so that he—staying within the given space of 30 by 30 by 30—may participate in the artist’s creative process and imaginarily develop the work. At any rate, let the work reside in the mere fact that points to its material value”.⁴¹ Here the tautological device (the work is its worth) triggers the mercantile nature of a work of art.

All these productions share a displacement of visuality, which is replaced by a condition of linguistic reflexiveness, along a line that may be compared to the one explored by Benjamín Buchloh: “The implicit proposal made by conceptual art consisted in the substitution of a linguistic definition (the work of art as an analytic proposition) for the object of spatial and perceptual experience”.⁴² In this type of artistic practice, which emphasized its parallelism—and even its identity—with linguistic sign systems, “the definition of aesthet-

⁴¹ Eduardo Favario, Project of the OPNI work, in *Favario*, cat., Rosario, Centro Cultural Parque de España, 1999.

⁴² Benjamín Buchloh, op. cit., p.168.

ics becomes only an issue of linguistic convention, dependant on a legal contract and on the institutional discourse (the discourse of power rather than the discourse of taste.)”⁴³

The Blood Stain

The impact of the Vietnam war on the radicalization of Argentinean intellectuals became evident when, between April and May 1966, the Van Riel Art Gallery (Buenos Aires) covered its walls and part of its floor with works by nearly 200 visual artists from a vast range of artistic and political leanings. There was little likelihood that these artists would have agreed to stage a joint exhibition under different circumstances; in this case, they defined the event as an exhibition/demonstration.⁴⁴

The call for “Homenaje al Viet-Nam” originated in a group of artists headed by León Ferrari and Carlos Gorriarena. The exhibition was highly successful⁴⁵ not only because of the number of participants but also because of the large numbers of visitors (the opening was attended by 3000 to 6000 people).⁴⁶

What works did avant-garde artists contribute? León Ferrari brought *La civilización occidental y cristiana*, exhibited now for the first time after having been excluded from the Di Tella the previous year.

Roberto Jacoby exhibited a set of expressionistic sculptures—a line of work that he was to abandon soon—that depict a life-size Vietnamese mother holding a dead soldier in the fashion of a Pietà, a man who has been shot to death just before he hits the ground, children weeping, and other Goya-like scenes of the tragedies of war.

From what Ferrari recalls, “the hardest of the two hundred works exhibited at the Homage to Vietnam was Ricardo Carreira’s *Mancha de sangre*”. It consisted of a solid pool made of red polyester resin and laid on the floor of the exhibition hall. Press reports tell us that Carreira exhibited *Mancha de sangre* “at slaughterhouses and at an art gallery in Buenos Aires simultaneously”.⁴⁷ As it was easy to transport and install, *Mancha de sangre* made a good setting whether or not the place was especially prepared to display art. It also succeed-

⁴³ Ibid., p. 177.

⁴⁴ Participants included Marta Minujin, Ricardo Carpani, Neo-figuratives Macció, Noé, Deira and de la Vega, the Espartaco group, Ignacio Colombres, Castagnino, Lozza and Santamaría, sympathizers with the Communist Party; avant-garde artists Ferrari, Santantonín, Renzi, Paksa, Jacoby, Suárez, and Carreira, among others.

⁴⁵ In an article published in *La Rosa Blindada* (# 9, 1966, pp. 61-64), Carlos Gorriarena declared that this was the first Southamerican exhibition of such magnitude, with few precedents in the rest of the world. “[...] so many visual artists paying the homage of their work to a people that resisted invasion”. He pointed out that the organization of the event had begun earlier than the American action carried out in Los Angeles under the name of Tower of Protest.

⁴⁶ 3000, according to an article published in Communist magazine *Cuadernos de Cultura* (Year XVI, # 80, May-June 1966), and 6000 according to *El Mundo* newspaper (May 4, 1966).

⁴⁷ In *Análisis* magazine, # 543, August 10, 1971.

ed in suggesting various forms of violence in accordance with the context on which it acted. Like the notion of *discontinuity*, the capacity of *setting* inherent to the media resorted to by art is an idea that Masotta developed as he pondered on the drifts of contemporary art. He took up the slogan of Canadian scholar Marshall McLuhan (“the media provide a setting”) to indicate that different media compose different messages, and went on to divest the work of art from its visual nature. A “lower visual orientation” matches “a higher degree of involvement, a greater setting by the medium”.⁴⁸

Had Carreira continued to work along the lines of *Soga y texto*, he might have run the risk of falling into the tautological catch that trapped the so-called linguistic conceptualism. Instead, through *Mancha de sangre*, Carreira moved on with the politicization of the conceptual position and a clear articulation between concept and context.

A stand on the issue of war impinges on the material quality and circulation of the work of art. Just as happened when Santo Domingo was invaded, the Vietnam War affected Carreira's sensibility and political sense. “I would like to feel the death of a Vietnamese as if it were happening next to me, for it is easier to put up with conscience than with toothache,” he declared. Again he was concerned with overcoming the detachment resulting from not being present at the confrontation, and he sought in art something that might help him feel as if he were at the theater of events.

Years later he planned an action—and gossip has it that he actually carried it out together with a friend—that took up *Mancha de sangre* once again and that may be read as a fore-runner of what was known as *escraches*, the manner of fighting implemented by HIJOS as from the mid-90's. The said action consisted in driving a van with a can of red paint in the vicinity of Escuela de Mecánica de la Armada, pretending the van had been involved in a crash, and spilling the paint, thus leaving a convincing red stain that signaled (*escrachaba*) the former disappearance and extermination camp.⁴⁹

In Córdoba

In October 1966, a large group of avant-garde artists from Buenos Aires and Rosario traveled to Córdoba to take part in the Parallel Biennial, also called “First Festival of Contemporary Forms”. It was a hasty response organized by “those-ignored-by-the-biennial”⁵⁰ as an alternative to the III Bienal Americana de Arte which, under the sponsorship of

⁴⁸ See Oscar Masotta, op.cit..

⁴⁹ After the mid-90's, and under the slogan “From the blot to the *escrache*”, Fernando Coco Bedoya established an interpretation of Carreira's career that started from *Mancha de sangre* and finished with the *escraches* carried out by HIJOS. Carreira did not live to see them but, in a way, he had anticipated this manner of action in some of his proposals.

⁵⁰ So defined in “Los paralelos”, *Primera Plana* magazine, # 200, October 25, 1966,p. 76.

Kaiser Industries in Córdoba, had excluded the most novel experimental proposals.⁵¹ This is how Pablo Suárez recalls the initiative:

The Biennial was going to be held and none of us had been invited. At a certain point, María Rosa Roca came to Buenos Aires [...] and told us there was a space we could use to create a sort of Parallel Biennial, something young, with bold facts; we loved the idea. In two days we assembled a successful exhibition; it was well attended and ended with a bang [...]. The Biennial had been conceived along such solemn, formal tenets that our counterproposal looked like an explosion of life in front of a mausoleum.⁵²

Whereas the Third Biennial abounded in abstract, Neo-figurative, and kinetic art, its parallel counterpart offered street interventions, settings, *happenings*, conceptual art, and contemporary dance. In spite of its impromptu organization, it gathered most visual artists, musicians, and experimental theater groups. “These creators [...] stood for the latest experimental trends, ignored by the official exhibition, since it legitimized a more temperate modernity”.⁵³

It is clear that the modernizing institutional circuit held an ambiguous relationship with the artistic avant-garde: the former’s project fostered and supported the consolidation of less hazardous trends, i.e. those who did not infringe the norms of autonomous works of art, while this same project disregarded art manifestations that exceeded the accepted limits of what might safely be called “art”.

This was acknowledged even by ambivalent Romero Brest, who came to Córdoba as a juror at the Biennial, but at the same time supported the rebels through a presentation in which he explained the confrontation between the two conceptions of art: “These artists have asked me to introduce them, and I am pleased to do so [...] with the caveat that they no longer desire to materialize “works of art” that will last eternally, but to manifest themselves in the ever more pressing adventure of achieving freedom”.⁵⁴

⁵¹ About a history of the Biennial, see Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires, Paidós, 2001; and María Cristina Rocca y Ricardo Panceta, “Bienales de Córdoba: arte, ciudad e ideología”, in Estudios magazine, # 10, Córdoba, July-Deceember 1998. The chinks were visible not only in the Anti-Biennial but also inside the Biennial. In the Introduction to the Catalogue of the III Bienal, Hugo Parpagnoli drops a few critical hints. For example, he writes of the dynamic nature typical of the ‘powerful winds’ that shake Argentinean art, and says that the Biennial did not adequately account for the phenomenon. Hugo Parpagnoli, “Vanguardia vital y móvil”, *Catálogo*, III Bienal Americana de Arte, Córdoba, 1966.

⁵² Interview with Pablo Suárez, in Guillermo Fantoni, *Tres visiones sobre el arte crítico de los años '60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*, Rosario, Escuela Editorial/ UNR, 1994.

⁵³ Fantoni, Guillermo, “Tensiones hacia la política”, in *Si-Sí* magazine, Rosario, # 2, summer 1990.

⁵⁴ Jorge Romero Brest, introductory text to the *Primer Festival de Formas Contemporáneas*, cat., Córdoba, 1966.

The works exhibited at the Parallel Biennial included several conceptual ideas. This is a strong indicator of the moment when “the conceptual mood” ceases to be an incipient, isolated experiment and expands to most of the avant-garde production.

Following the idea of transforming the idea and/or plan of an object of art in order to exhibit the production process rather than the finished product (that is, to show the sketches, scale models, plans, instructions, etc.), Aldo Bertolotti (Rosario) contributed his *Ciudad sumergida*, a small scale model that Renzi recalls as “a very small work of 40 centimeters by 40 centimeters; a styrofoam prism made of four interior mirrors and a sort of schematic apple at the base, with tiny prisms of different heights that seemed to represent buildings. If you looked at it from any of the sides at an angle of 45 degrees, the reflections on the mirrors showed a boundless city”.⁵⁵ Eduardo Favario, another member of the Rosario group, exhibited a heap of chairs, arranged in such a way that all practical function of the pieces of furniture as such was rendered useless. The useless heap could be read as an implicit call for spectators to abandon their long-standing passivity and engage in a participative, active role.

Pablo Suárez seized the opportunity to venture into an interesting conceptual path that he upheld for a couple of years, no doubt impressed by the collective dialogues in which he was immersed.⁵⁶ This time, he covered his part of the floor with painted boxes of 40 centimeters by 50 centimeters, very much like the ones used for filing purposes. He placed them side by side, so that they prevented people from circulating in the area.⁵⁷ Just like Carreira’s tight rope, Suárez’s intervention generated annoyance or disrupted the spectators’ contemplative mood by preventing a comfortable stroll round the gallery.

Roberto Jacoby and Eduardo Costa, both of whom had launched the Arte de los Medios group, made a discontinuous work located outside and inside the premises of the Parallel Biennial, a large old house in the center of the city. Outdoors, in the vicinity, they gave a coat of green paint to a shopwindow, a lamp-post, and a piece of the curb. Inside the house, they painted a drainpipe and other things. It was up to the spectator to establish an association between the green signals inside the building and the ones he spotted outside, tracing a mental design or diagram of a given space.

Carreira brought to Córdoba a remake of *Soga y texto*: a hardware store sample collection showing different types of ropes of varying thickness and fibers, and an assortment of knots. Besides the samples—a technique that he would continue to use in coming years—

⁵⁵ Interview with Renzi, in Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política*, op. cit.

⁵⁶ Evaluations of Suárez’s conceptual period are dissimilar. Jacoby finds it fascinating, while Renzi thinks that ‘his work for the occasion was not really interesting, as the general expectation was to see his voluptuous, romantic objects, like the polyester falls or the Rodin-style human silhouettes’. Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política en los años ’60*, op. cit.

⁵⁷ Some time before, in Buenos Aires, Suárez had done something similar. He had filled an art gallery with cube-shaped heaps of newspapers.

he hung a long piece of loose rope across the street, with one end tied at the house's balcony and the other secured somewhere on the opposite sidewalk.⁵⁸ It was perhaps because of this intervention that Pablo Suárez remembers Carreira's *La acción encadenada*, "a most strange work: [Carreira] ran a plastic rope around the outer walls of the house and tethered it to a lamp-post, as if it were a dog".⁵⁹

Several of these stands shared an emphasis in questioning the exhibition space as a suitable place for aesthetic contemplation, and attempted to render it null or to hinder circulation. Tension between the outer and inner areas of the exhibition space was also frequent, and marked the beginning of a call to take art out into the street. This was to grow into an imperative need, expressed by the avant-garde in later years.

The tension took on an explicit political hue when, on the last day of the Parallel Biennial, the artists improvised a collective action. The audience had arrived and was waiting for the beginning of a happening entitled *En el mundo hay sitio para todos*. While they waited patiently, a group of artists barred and nailed the door so that no one was able to go out. The artists left, and the audience remained imprisoned for an hour, at the end of which the artists returned, accompanied by a large number of students (who were having trouble with the authorities and whose classmate, student leader Santiago Pampillón, had recently been murdered.) Chanting slogans, they barged into the room, and staged a demonstration that was crowned by a student leader addressing a speech to a captive audience that probably did not feel in the least captivated.⁶⁰ This action not only constituted a clear precedent of Graciela Carnevale's locking in the audience at the end of the Experimental Art Cycle in Rosario two years later but also foreboded many of the mutations that would ensue in the course of the 1968 itinerary.⁶¹ Among them, we may remember the passage from the work to the action, from individual to collective performance, the artistic appropriation of procedures that belong in radicalized political action, the vindication of violence—in this case, exercised on the public—as aesthetic material, and the close collaboration with social and political movements that opposed the government.

⁵⁸ Interview with Juan Pablo Renzi in Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política*, op. cit.

⁵⁹ Interview with Pablo Suárez in Guillermo Fantoni, *Tres visiones sobre el arte crítico...*, op. cit.

⁶⁰ See. Guillermo Fantoni, "Horizontes problemáticos de una vanguardia de los años sesenta", in: *Anuario, Segunda Época*, # 13, UNR, 1988, and "El impacto de lo nuevo en los primeros sesenta. Conformación y emergencia de un grupo de vanguardia", in *Anuario, Segunda Época*, # 14, UNR, 1989-90.

⁶¹ Al respecto, véase A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, op. cit.

The Unfinished Staircase

In September 1966, Ricardo Carreira, Pablo Suárez, and Roberto Jacoby, among others, were invited to participate in the “Plástica con plásticos” Award*, sponsored by the Chamber of Plastic Industries with the explicit purpose of encouraging artists to incorporate new plastic materials into their works.⁶²

Carreira’s work was entitled “De pronto ya”. It consisted of a staircase of several steps, made of translucent polyester resin (or fiber glass, according to other accounts) mounted on a wooden staircase that was part of the museum. The resin stairs, leading nowhere, climbed up into the air. In principle, this signals at once a partial aspect of the architecture of the exhibition space and the suppression of its functionality. It is an alteration of the surroundings starting from one of its components: it seems to have integrated into it, but in fact it affects the component (the real staircase) by turning it unusual and unusable and impeding its daily function. In Pablo Suárez’s words, it is an ‘unfinished staircase’,⁶³ a hopeless climb to nowhere.

On the same occasion, Roberto Jacoby made a new work in honor of the Vietnamese people: *Las bombas cayeron en la pradera*. It was a semi-abstract installation where a threatening white sky closed over the green land, while an image on the wall mimicked a TV screen. It is striking that works of political denunciation produced by Jacoby in 1966 (the sculptures exhibited in “Homenaje al Vietnam”, or *Todo va mejor con Coca Cola*, a huge totem embodying the angel of death with a soda bottle in the place of the phallus. This work participated in an exhibition held in Mar del Plata some time later) were contemporary with the creation of Arte de los Medios. Jacoby advocated the political potential of the new experimental trend, although Masotta argued that its materialization was potentially “open to receiving revolutionary political contents”. Still, when it came to take a political stand, Jacoby—at least at that moment—seemed to choose more explicit formal resolutions.

Apart from dislocating the institutional space, Carreira’s unfinished staircase can also be read from a political viewpoint, as Pablo Suárez suggests when he differentiates between the potential in that type of work and the resolutions of the so called “political art”:

Carreira had authored *Mancha de sangre* and the unfinished staircase [...]. A staircase that led nowhere. [...] Those collective exhibitions were not supported by any formal theorization that might validate them or make them sparkle. When there is

* In Spanish, the word “plástico” may refer to the material or to a visual artist. Thus, the name of the Award is a pun. [T.N.]

⁶² La muestra tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes, y contó con un jurado integrado por Germaine Derbecq, Aldo Pellegrini, Thomas Messer y Michel Ragon.

no correlation among formal elements, which turn intention into fact, nothing is achieved. It is like the road to hell, the one that same say is paved with good intentions. Fortunately, other exhibitions and works were generated. For example, Carreira did things that bore no direct or explicit relation to political issues, but that fulfilled a purpose. He worked very hard on the estrangement of visual elements; there was a possibility of endowing images with meaning. It was not a direct reference to the Vietnam War, but could be used accordingly.⁶⁴

At this point we begin to envisage an inkling of the debates that were soon to become peremptory to the articulation between the artistic avant—and its political counterpart. In the case that occupies us now, what we see is the formal experimentation of the work as an alternative to its communicability.

The Che's Flag

A few days after Che Guevara had been murdered in Bolivia, a group of artists organized a collective exhibition in his honor at Vignes Art Gallery. Among others, the proposal was carried out by Carreira, Renée Cuellar, Jacoby, Suárez, Ferrari, and Roberto Plate. One day after the opening, the police closed down the place.

Once more, Carreira exhibited *Mancha de sangre* and the unfinished staircase which, in the new context, were filled with clear political meanings. There was the myth of the heroic guerrilla who had been murdered and whose death encouraged expectations of imminent revolution; and the revolution as a heroic deed “to take heaven by storm”.

León Ferrari brings back his cross/bomber *La civilización occidental y cristiana*, already an icon to the political art of the decade. The denunciation of bombings over Vietnam now extends to Guevara’s murder in Bolivia.

Pablo Suárez exhibits tubes that gushed wheat contained in bags filled with cereal. “It was a metaphor: in those days, cereal stood for everything that was healthy and noble. I made ample use of the trope that divided “wheat people” from “non-wheat” people. Nowadays it would sound quite absurd”, says the artist.⁶⁵

One month later, towards the end of November 1967, behind the generic name “Homenaje a Latinoamérica”, a heterogeneous group of artists⁶⁶ calls to another exhibition

⁶³ Entrevista incluida en A. Longoni y M. Mestman, op. cit.

⁶⁴ Entrevista a Pablo Suárez (1993), incluida en: A. Longoni y M. Mestman, op. cit.

⁶⁵ Entrevista a Pablo Suárez, op. cit.

⁶⁶ En esta convocatoria figuran, entre otros, Alberto Alonso, Carlos Alonso, Juan Carlos Castagnino, Jorge de la Vega, Ernesto Deira, León Ferrari, Rómulo Macció, Martínez Howard, Marta Peluffo, Juan M. Sánchez, Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Ricardo Carreira.

to pay a new homage to the Che. Dedicated to “a man who stands for our América” (this is what the organizers called him, forced as they were to resort to an euphemism), the event was held on the premises of Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP)⁶⁷ on Florida Street, and was also soon closed down by the police without further explanations.

The artists had to adapt their works to a 1 meter by one meter frame with the well-known image of the bereted Che’s head, which they were free to recreate with a technique of their choice. Ferrari painted an Argentinean flag and substituted the Che’s face for the central sun. Along similar lines, though making use of an internationalist rather than a patriotic symbol of tradition, Carreira produced a red flag that was also the Che’s face.⁶⁸

This kind of collective art initiative account for a moment when it was possible to gather artists with different aesthetic and political views in a common front. They could come together because of international politics (the denunciation of the Vietnam War or Guevara’s murder) or local politics, such as the struggles against Onganía’s dictatorial regime. After a few years had passed, these agreements would lose practically all possibility of existence as a different political conjuncture found a fragmented opposition with whose grievances against one another made them irreconcilable enemies.

Sample Collections

In the years that followed, Carreira continued working on the estrangement of elements found in spaces of exhibition.⁶⁹ Invited to Experiencias Visuales 1967 at Instituto Di Tella, he presented “Ejercicio sobre un conjunto”. The work consisted of a panel leaning on the wall at a slightly perpendicular angle and exhibiting a sample collection of wooden strips of 2 meters by 2 meters, identical with the ones that served as a floor to the hall. Near by, an area of the floor, the same size as the sample, had been polished to establish a direct relation with the display on the panel. The work also included glass, a heap of plaster, and a heap of chalk powder (i.e., the materials with which the walls had been built), a luxurious length of red velvet spread loosely over the floor, and a text in which the work was described. Besides explaining the procedure he had used, Carreira warned visitors that

⁶⁷ La convocatoria a exposiciones o acciones colectivas de ánimo frentista en torno a un eje político es una modalidad de intervención que la SAAP impulsó a menudo durante los años en los que Ignacio Colombres fue presidente (1967-1969).

⁶⁸ El destino de esta obra es incierto: según recuerda Cuqui, se la obsequió a Eduardo Ruano, y la obra fue destruida o secuestrada por las fuerzas represivas cuando Ruano fue detenido en los años ‘70. Otra versión indica que se la habría regalado a Raúl Santana.

⁶⁹ In 1967 he was invited to participate in the Braque Award at Museo de Arte Moderno. He presented “Muestrario y objeto señalado” (3.00 x 2.10), most probably a variant of the work he exhibited in Córdoba (the rope sample collection and the hanging rope).

Perhaps running, killing, or planning a genocide is as important as making a sample collection of chalk powder (from an aesthetic viewpoint and for the sake of the argument, I mean) The sample collection is middle-sized, large, and small. I always use the same scale for the wooden strips. I use identifiable materials that may be clearly differentiated, to the extent that one could say they stand in opposition to each other. But they are not worth the trouble for such a sample collection as this.

A blackboard. It is also important. Everything is crystal clear, the composition is circular and does not allow for a linear organization of the argument.

At least I wanted that to be my wish...

Plaster, chalk, wood, glass, and velvet in 500 centimeters by 700 centimeters, using space as volume.⁷⁰

Some of the issues posed in the above text enable us to make a reading of the sample collection series. Carreira tells us that he uses “identifiable, clearly differentiated materials” that do not permit a linear argument but a circular composition, and that “they are not worth the trouble”, that they do not justify inclusion in a sample collection though, paradoxically enough, they are “important”. In a way, the sample collection is useless, since it has been stripped of its intended function; namely, to give the possibility of choosing an item within a category of items gathered on the basis of their differences, but related to one another through a similar feature: the variety of textures, colours, thickness, etc. Nevertheless, the choice of each of these of these items is in no way gratuitous or random. The artist’s discourse explicitly expressed his intention of *demystifying* the materials included in the sample collection. Cuqui states that the red vlevet is related to a theater curtain, ostentation, and lust.⁷¹ Thus, it highlights the fact that the staging of the work is an important element of the setting. The wooden floor, the glass, the chalk, and the plaster were part of the exhibition space and of the work itself. Carreira’s sample collection does not exhibit the materials for their own sake; rather, the point he is trying to make is the operation involved in separating the materials used in the construction of the hall and differentiating among them. There is no overlooking of the connection between the sample collection and its exhibition context. Carreira is showing the estranged space while underscoring its material nature, whose seeming neutrality tends to make spectators overlook exhibition spaces as they walk about them.

That same year, Carreira produced other sample collections. Unlike *Mancha de sangre*, which could be transported and provide a setting whatever the space, each sample collection had to be built in direct connection with the exhibition context, since it strictly accounted

⁷⁰ Unpublished text consulted at RC Archive.

⁷¹ Cuqui recalls that, thanks to the funding granted by the Di Tella, Carreira was able to pay for the materials in the sample collection, especially for the red velvet, which the Carreiras later used as a coverlet. Cited interview. As from that year, and at the artists’ request, the Di Tella National Award changed its rules. Instead of selecting an only winner, the money was divided among all the artists invited to fund the cost of the works.

for that very context. On exhibiting another sample collection referring to the ceiling of the exhibition hall, a circumstance that forced spectators to look up—something they seldom do—Carreira left a set of precise instructions in which he proves that this work cannot be considered separately from its context :

Written Information About the Setting

Every time this work is shown, the sample collection must be exhibited in the same context as that of the hall (naturally, the material of the ceiling should also be the same).

The sample collection must be displayed in such a way that it stands out as a sample collection and not as a continuity of the ceiling. (1967)⁷²

The sample collection series also includes samples of fabrics (among others, remnants of clothes linings taken from his father's tailor shop, according to Coco Bedoya) which the artist explicitly instructed to be exhibited away from the walls. They were not to be hung on walls; Carreira used to call them “that which is neither on the wall nor on the ceiling” in order to define the unusual effect of occupation within the exhibition space. He intended the display of the materials—often scattered and discontinuous—to build up volume, so that what had been indifferent or indifferentiated might become visible as it stood way from the wall and took on a different role.

On stressing the fact that these works are sample collections, Carreira moved away from the experimental path chosen by other avant-garde artists, who sought to render their works invisible and indifferentiated from the exhibition context. What comes to my mind are Roberto Plate's fake elevators, winners of the 1968 “Ver y Estimar” Award; Eduardo Favario's yellow light installation at Lirolay Art Gallery that same year, an occasion when the artist's only occupation of the exhibition space consisted of a subtle change in the lighting. Carreira's sample collections cannot be read as indiscernible from their space or as a continuity of it, but as exactly the opposite: an emphatic manner of detachment. They are, precisely, its estrangement.

Criticism of the Institutions

Many productions by Carreira, Suárez, Renzi, Escandell, and others cast a critical eye on the work of art's conditions of production, circulation, and reception. The criticism either subverts existing conditions or puts them to question.

“Le devuelvo los materiales”: under this suggestive name, in 1967 Pablo Suárez mounted an installation that occupied the two floors of El Taller Art Gallery, owned by Niní

⁷² Unpublished text consulted at RC Archive.

Gómez and Niní Rivero. The upper floor displayed a ladder, an easel, paint cans, and brushes. These elements referred to the materials and tools used by both a house painter and an art painter. The ground floor was occupied by a sequence of objects diagonally laid across the space, as if they were constituents of a phrase: a piece of bread, a stone, a live snake in a cage, a red flag and, at one end, a tape recorder that gave off the sound of a man's voice reading an enumeration of the objects exhibited in an epic tone that grew more and more impassionate: "bread, stone, snake...". As was the case with Carreira's sample collections, this stood for the decomposition or reconstruction of the non-material "materials" involved in the artistic process, ideology included.⁷³

In June 1968, and along similar lines, a group of artists from Rosario (Carnevale, Maisonnave, Escandell, and Fernández Bonina) proposed, at Lirolay Art Gallery, a number of austere installations that were also based on the notion of an empty place—or an emptied place—in the exhibition space, understood as a legitimate sphere for the circulation of art. Carnevale floodlighted the empty space, and installed a recording of heart beats. Maisonnave's space contained a typewriter on a table, showing the exhibition space as the home of work and writing. Escandell displayed a large, unfinished stain of yellow paint on the wall, together with the materials she had used—a ladder, brushes, and paint. Fernández Bonina fenced in his space with transparent plastic in order to indicate that there was something to watch in the empty space; something to consider separately from its accepted nature: the Gallery itself.

Like Carreira, all of these artists had embarked on an artistic career a few years before. As painters, they were carrying to an extreme their questioning of the objectual and visual status of art through their (ephemeral) works. Oscar Masotta fully understood the implications of this radical stand, not only in the visual arts but also in literature. This is clearly seen from a text he wrote in 1970:

"Writer Michel Butor declared that 'painting is everybody's concern'. Indeed, questions about literature are no longer related exclusively to literature. [...] Painters have ceased to wonder about painting: the best of them believe that painting will die out in the future, and are convinced that it is impossible to continue painting. What about literature? If painters are to concern themselves with literature, how is a writer supposed to comprehend writing when painters claim, seriously enough, that painting is doomed to disappear?"⁷⁴

Thus, the disappearance of painting is inscribed in a warning about art's conditions of exhibition, circulation, and reception. Buchloh and other authors have used the expression "criticism of the institutions" to describe this stand.

⁷³ The description of this installation by Pablo Suárez is a courtesy of R. Jacoby, interview, Buenos Aires, 2004.

⁷⁴ Oscar Masotta, "Prólogo" to Oscar Steinberg's *Cuerpo sin armazón*, Buenos Aires, Editores Dos, 1970.

Avant-garde and Revolution

Starting in the mid-60's, the process of artistic and political radicalization experienced by Carreira and the rest of the avant-garde in Buenos Aires and Rosario reached its crisis in 1968, when a series of actions and decisions finally drove these artists to break with the institutional, modernizing art circuit. Ricardo Carreira played a leading role in many of the events that composed the *itinerary of 1968*,⁷⁵ whose vicissitudes define, to some extent, the difficult position of the artist in the field of art for the rest of his/her life.

The first step of this intense 'journey' in which Carreira was involved was the call for "Experiencias 1968" launched by Instituto Di Tella. In April, many artists who had participated in Experiencias Visuales 1967 were invited to the 1968 activity. Let us remember their names: Oscar Bony, Delia Cancela, Pablo Mesejean, David Lamelas, Juan Stoppani, Margarita Paksa, Alfredo Rodríguez Arias, and Antonio Trotta. Rodolfo Azaro, Jorge Carballa, Roberto Jacoby, Roberto Plate, and Pablo Suárez were invited for the first time.⁷⁶ Two other names should be added to the list: Ricardo Carreira and Eduardo Ruano. Both were members of a group that expected to be invited that year by the Chairman of Centro de Artes Visuales. According to artists that were close to him at the time, Carreira was in fact invited, but the project he presented to the Chairman was rejected. Carreira proposed an experience that consisted in just 'speaking'. In other words, he intended to raise his daily conversational practice to the status of a work of art. Moreover, by doing so he wished to vindicate artists' capacity to develop their own discourse, independent from the words of critics and theorists. Insofar as Pablo Suárez stated that the work he was submitting to "Experiencias 1968" was the very letter in which he declined to participate in the exhibition, what should prevent Carreira from radicalizing the shift towards linguistics and the dissolution of all visual status while declaring that 'speaking' was his work? It seemed that Romero Brest's open-mindedness and readiness to "let new artists have their way" did not suffice for him to grant the same status to "artistic experimentation". According to the accounts quoted above, when his project was rejected, Carreira decided never to participate in further stagings of Experiencias Visuales.

Three years before, when confronted with an equally censorious attitude adopted by Romero Brest, Ferrari had opted for the political decision of leaving at least the small Vietnam-related boxes at the Di Tella. On this occasion, censorship of Carreira's proposal, extended to the whole group, was found unacceptable, as could be seen a few days later from the unanimous response to the police ban on Roberto Plate's "El baño".

It is said that Carreira's was not the only work that Romero Brest rejected at the time. Juan Stoppani's project seems to have consisted in mounting an office where he himself would cer-

⁷⁵ For a reconstruction of the itinerary, see A. Longoni y M. Mestman, op. cit.

⁷⁶ According to Jorge Romero Brest, *Arte visual en el Di Tella*, Buenos Aires, Emecé, 1992; p. 137.

⁷⁷ Stoppani himself told Fernando Coco Bedoya about his project.

tify that the works had arrived at the exhibition place, and that they had been removed when the event was over.⁷⁷ This amounted to a parodic staging of the effect that implied that an object/some objects became a work of art on entering the premises under the legitimizing support of Instituto Di Tella or any other space within institutional art. When the 'pope' of the avant-garde in the 60's vetoed his idea, Stoppani changed it to the well-known work entitled *Todo lo que Juan Stoppani no se pudo poner en la cabeza*: a gigantic turban made of cobalt blue cloth, perched on a young model's head and trailing some two hundred meters across the exhibition halls until it reached the entrance door. On the opening day, green apples were scattered on the trailing cloth, and visitors were happy to eat them.

As to Eduardo Ruano, the fact that he was not invited to participate in the Experiencias should be understood as a direct consequence of his stoning a picture of American President J. F. Kennedy at the Ver y Estimar Award of April 1968, an attitude that resulted in his exclusion from Awards and art galleries. Although he was not officially invited to the Experiencias, he managed to make his presence felt. On the opening day, when the authorities of the Instituto were entertaining a delegation from the International Council of the New York Museum of Modern Art, Ruano—with the help of some friends—performed a similar rushed action. He handed out pamphlets as a way of denouncing the mechanisms of the cultural apparatus.

Those were the times when Ruano and Carreira joined FATRAC (Anti-imperialist Front of Workers of Culture), an association of artists and intellectuals established by the Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), later turned into Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), though for tactical reasons the bond between party and front was never openly admitted. FATRAC focused on the more dynamic and politicized areas of the cultural field, where it encouraged radical stands and action in areas that were already roused.⁷⁸ The group played an important part in the riots following the call for works by the Braque Award, a crucial incident within the itinerary of '68 undertaken between June and July. A censorship proviso in the call issued by the French Embassy triggered a co-ordinated response from artists in Buenos Aires and Rosario. The new regulations instructed invited artists to hand in a description of their works and to "specify whether the works included photographs, slogans, or writings." The organizers went as far as to reserve the right "to make whatever changes they deemed necessary." If the point was to prevent expressions of the anti-institutional attitude adopted by the avant-garde, this open attempt at censorship backfired badly. Most of the artists invited found the regulations unpalatable, and they promptly gave a collective response to censorship by refusing to participate under such circumstances. However, these artists decided to make a direct intervention at the prize-giving ceremony held at Museo Nacional de Bellas Artes on July 16 and attended by the French Ambassador, curator Samuel Oliver, and other Argentinean officials.

⁷⁸ See A. Longoni, "El FATRAC, frente cultural del PRT-ERP", in *Lucha armada* magazine # 4, Buenos Aires, November 2005.

At the beginning of the ceremony, and for twenty hectic minutes, flyers, bad eggs, and foul-smelling vials were hurled at the authorities and onto some of the works on display. One particular work by award-winner Rogelio Polesello made a favorite target, perhaps because it flaunted the colors of the French flag (was this a coincidence?). When Polesello approached the platform to receive his prize, one of the demonstrators addressed him in a way that could be described as anything but polite. The resulting confusion—people chasing one another, struggles and blows—was quickly stopped by the police. After violent episodes of repression, the agents of order barred the doors and arrested nine people, including Ricardo Carreira.⁷⁹

The artists were sentenced to 30 days' imprisonment. The attorneys for the defence were provided by CGT de los Argentinos, a fact that points to the connection between artists and trade-unionists. The bond between them would soon become stronger thanks to the staging of *Tucumán Arde*. Encarceration and indictment for criminal offences, as well as police persecution of arrested artists, throw light on the ever-worsening confrontations between the avant-garde and the military regime.

Contemporary newspaper articles point to FATRAC as the hand behind the riots at the Braque Award.⁸⁰ The notion that FATRAC and the artists who planned the boycott were in connivance rose from the fact that some of the flyers were signed by the trade union, as were the press releases published after the arrests.

I interviewed several artists who took part in the incident; contrary to journalistic assumptions, they speak of their clashes with FATRAC. This contributes to clarify the growing tensions between two different kinds of logic: the one sustained by the artistic avant-garde, in a process of politicization, and the one upheld by the political avant-garde, which fosters political intervention in the field of culture. On recalling the Braque incidents, many artists openly criticize FATRAC, which had initially been welcomed as a fellow protester.⁸¹ The artists felt annoyed at FATRAC's methodology, for they had decided to interrupt the ceremony by shouting out their disagreement, while the trade-unionists radicalized the protest by hurling flyers and bad eggs. Their reproach extends to FATRAC's becoming the detainees' unauthorized 'spokesman' after the arrests.

Such differences drove those artists who had not joined the Union to harbor great distrust of the unionists, a feeling that became patent a few months later, during the arrange-

⁷⁹ The police arrested Carreira, Roberto Jacoby, Javier Arroyuelo, Margarita Paksa, Pablo Suárez, Mario Ravoy, Martín Micharvegas, Eduardo Ruano, Eduardo Favario and Sapia.

⁸⁰ In *Confirmado* magazine, Verbitsky wrote: "I am reproducing the text found on flyers flung into the air as the French Ambassador delivered the Braque Awards to Rogelio Polesello and Carmelo Carrá. They are all signed by FATRAC (Anti-imperialist Front of Workers of Culture). [...] It goes without saying that both the manner of protest and its outcome prevented in-depth discussions of a most relevant issue: the relation between art and society and, more precisely, the relation between art and politics." Horacio Verbitsky, "Arte y política", *Confirmado* magazine, August 1st 1968, p. 32.

⁸¹ Statements by Margarita Paksa, Pablo Suárez and Roberto Jacoby, in A. Longoni y M. Mestman, op. cit.

ments leading to *Tucumán Arde*. Carreira and Ruano attended the preparatory meetings for this collective work until the brewing conflict ended in a brawl at Margarita Paksa's home in Escobar. Some of the artists felt that Carreira and Ruano were involved in an attempt to take over or manipulate the work. It is said that the Rosario artists mediated between the two groups, whose members had been the best of friends before the incidents. Rosario-born Juan Pablo Rienzi recalls: [In the presence of FATRAC members] "we averred our independence from specific political movements, even when there are those of us who may agree with particular political sectors or parties".⁸² The incident came to an end with FATRAC's 'expulsion', which was the main reason why neither Ruano nor Carreira took part in *Tucumán Arde*, the most important collective, artistic-and-political work achieved by the avant-garde of the times. Although they participated actively in the preliminary stages, in some way politics (or, at least, the modes of political intervention favored by FATRAC) became an unsurmountable divide.

Art and Commitment

A few days before the final split, Carreira took an active part in the First National Encounter for the Avant Garde Arts held in Rosario on August 10-11. Once they had abandoned the art institutions, the artists gathered to hold a collective that showed the process of refinement and discussion of aesthetic and political ideas. These same ideas lie at the bottom of the itinerary of '68, and the previous process reveals the extent to which the artists were aware of their extreme situation.

The Encounter should be interpreted as the preamble to *Tucumán Arde*, since even though the concrete form of the project was not discussed, the participants confirmed their will to stage a collective work to be carried out by artists from Rosario and Buenos Aires. They did discuss the outlines of a 'new aesthetics' in accordance with a revolutionary process that they sensed to be imminent, and determined that the backbone of the work would be one of the ten items mentioned in the program devised by CGT de los Argentinos. In one way or other, the different positions sustained at this point would be fully represented in both the preparation and the circulation of *Tucumán Arde*. In turn, the differences voiced during the Encounter worsened as the work approached its execution stage. This brought about tensions and desertions among the artists, as was the case with Carreira.⁸³

A key point in the debates was the question about the place of art in the ongoing revolutionary political process. According to Pablo Suárez, the debate at the Encounter polarized the argument. There were those who posited that experimentation not be abandoned; they defended the importance of the 'so-called formal quest', even when they agreed to the need

⁸² Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política*, op. cit., p. 60.

⁸³ For a comprehensive reproduction of the discussions held at I Encuentro, see A. Longoni y M. Mestman, op. cit.

of incorporating the political dimension, and those who privileged the subjection of artistic practice to the need of political intervention.

In the First Encounter, Carreira submits a paper entitled ‘Art and Commitment’. The paper attests to his detachment from the idea of a committed artist or work in terms of ‘moral duty’: “The problem arises when we try to describe the degrees of effectiveness of this art” (underlined in the original) It is not enough for the artist to be committed or to morally adhere to a given cause: the matter at stake is how to turn his /her work into an effective contribution to the process of social transformation.”

In his view, the specific nature art lies in its capacity to estrange institutional structures and social functions. “In the realm of art we come across life (i.e. other institutional structures), but art is not life itself—I mean, art would appear as a suprainstitutional level, ‘the other thing’, an abstract medium capable of transmitting its outlines by estranging all other media.”

Carreira believes that an artist’s commitment should not be measured in terms of ‘moral duty’. The important thing to bear in mind is “his/her art’s degree of effectiveness.” He makes a difference between the notion of commitment—where art and society are linked together—and the notion of conflict—where only the artistic level is affected. He thinks that whereas art triggers conflict in the spectator, it does not further commitment. “Art provokes conflict but does not force commitment. (...) One of art’s functions in society is to create symmetric structures, whose object does not appear as alienated from life, but as a key to enter and exit the conflict.” Conflicts resulting from art do not persist in the spectator’s conscience; they last only as long he/she is in contact with the work of art (a film show, a visit to an exhibition).

This differentiation is crucial to understand Carreira’s notion that the boundaries of the efficacy of art act as the trigger to the conflict rather than as a permanent reminder of awareness. This opposes the anti-institutional ideas of other avant-garde artists of the time. For example, in his letter of resignation to Experiencias 1968, Pablo Suárez says that no matter how loud an artist may cheer the Revolution, if he does so from the sheltered place offered by the Art Institution, his action will not be effective.⁸⁴ Instead, Carreira maintains that art may lead to moderate conflict, within its own realm and without exceeding its boundaries.

Faced with such constraints, Carreira wonders: “What kind of art are we supposed to do then? + conscience, the type that we can’t escape; a conscience that torments us. The more encompassing and attentive to everyday things, the better. Everyday things like my shoes, on condition that one fits too loose and the other too tight”. Shoes as a figure of speech refer to the estrangement that may give rise to art grounded on small daily routines, such as putting on one’s shoes every single morning. Estrangement does not affect the artist only, but extends its effects to everyone else.

⁸⁴ Pablo Suárez, letter of resignation to Experiencias ‘68 at Instituto Di Tella., in A. Longoni y M. Mestman, op. cit.

Still, regardless of the extent of the conflict or estrangement resulting from art, art alone cannot change the world. Carreira states that “total revolution does not stem from art. Art can accompany revolution. The greater the estrangement, the more effective the non-estranged art; the more restricted the liberties, the lovelier the art of liberty.” Art is filled with critical power through contrast with reality, with estrangement from reality.

In the discussions held during the First Encounter, references to armed struggle were no mere metaphors. Carreira thought that “the more men and women who are ready to die, the better the art of life, guilt, and victory”, and proposed “fighting in solidarity”. Juan Pablo Renzi was even more explicit: “the social change we aspire to can only be achieved through armed popular revolution.” León Ferrari resorted to a metaphor in which the work of art stood for an actual attack, and Renzi explicitly spoke of “violence as a form of aesthetic language”.⁸⁵

However, in spite of the fact that there was agreement among the participants of the First Encounter, Carreira entertained doubts about the capacity of art to carry out a “fight in solidarity”, as he put it, or an “armed popular revolution”, in Renzi’s words. Although he was aware of the political limitations inherent to artistic work, Carreira would not renounce art: “the so-called formal research is most important,” he argued. He also trusted that a number of cultural movements were quite capable to “accompany” the transformation of the world as well as make their own contribution to the changes: “psychoanalysis and surrealism helped us to tear capitalism apart.”

Persistence and Destruction

Towards the end of 1968, Carreira underwent a psychic crisis and hit a policeman in the vicinity of his home. As a consequence, he was admitted into a mental hospital.⁸⁶

Cuqui recalls that, after being discharged from his first stay in a psychiatric hospital, Carreira “refused to do a number of things”. He would say that art was dead. He did not have hard feelings against the Di Tella, he had never been against them. But he thought art needed to be done in a different way. He was against exhibitions on Florida Street. He did not feel like painting anymore, and when he dropped painting he was as good as dead; it was the end of the only thing that kept him going...”⁸⁷

In the years that followed, he exhibited some works in a sporadic, erratic fashion. Carreira’s persistence in the space of an art gallery may sound odd, since the avant-garde

⁸⁵ The four papers read at the I Encuentro may be seen in A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, op. cit.

⁸⁶ Fernando Coco Bedoya recalls Carreira talking about a violent episode in his teens. When he was 15, the police arrested him and, in the process, pulled at his hair so brutally that his scalp bled profusely. The incident adds a biographical detail to our understanding of his hostile feelings for the police.

⁸⁷ Cited interview.

movement where he had belonged no longer existed, and most of its former members not only had ceased to exhibit their works but had abandoned art altogether. It is clear that, to him, the process was most contradictory. He moved away from the avant-garde's anti-institutional, self-dissolving dynamics and, in an interview published in *Análisis* magazine, declared that "trying to deny art galleries as institutions out of political tenets is another form of aristocratization. I do think that galleries are neutral, differential spaces. Regarding the slogan "art is dead", it may prove right to those who are aligned with art, but not to the majority. That's why I am pleased to see that intellectuals are turning their eyes to the common people. Still, these are explosive times; some things can be voiced, but not others".⁸⁸

Besides his criticism of the elitist conception of art still upheld by the avant-garde, this statement clearly shows his detachment from the emphatic anti-institutional path taken by the rest of the group. Disregarding the perception that any shocking approach proves ineffective at the core, Carreira recovered the art gallery as a "neutral, differential space", sheltered from the generalized, inescapable violence that erupted in the streets. Galleries, in his view at this time, were a safe place where some things could still be said and done.

This does not imply that his bonds with the artistic and intellectual world were free from tensions, or that he had ceased to be critical of its elitist and expulsive nature. The key to his feelings can be found in the enigmatic phrases that he dubbed "epistemologic jokes." Saying "Who se..., who pa..., who is sending you and who pays you", he questioned "intellectuals who stood afar from people and weaved a technological mystery about artistic creation".⁸⁹ Another example of this is the phrase "In matters of art, it is easier to get lost than to find the way." Coco Bedoya reads this witticism as an "ironic call of attention to fashionable trends in art".⁹⁰

In 1969, at Arte Nuevo Art Gallery (Alvaro Castagnino's space in Galería del Este), Carreira presented his "Concierto leído en varios tonos", a work in which the artist read out texts. Perhaps it was a belated, more carefully planned version of the frustrated project of 'speaking' at the Di Tella. No doubt it also refers to the experiences of oral literature carried out several years earlier by Arte de los Medios group at the Di Tella. On the occasion, the members replaced pieces of writing for cassettes in which they had recorded fragments of colloquial speech and psychotic discourse. Are we looking at extreme manifestations of the removal of boundaries between literature and the visual arts? Should we choose to interpret the phenomenon as the total rejection of the status of visuality characteristic of conceptual art, all the more so because this was done in an art gallery?

In August 1971, Carreira staged a new individual exhibition at Lirolay Art Gallery. This time, he covered the floor with countless figures of raw red clay. They portrayed fragments of human bodies scattered all over the floor in a silent scream for help. A critic from *Análisis*

⁸⁸ B.O, "En el espacio neutro", *Análisis* magazine, # 543, Buenos Aires, August 10, 1971.

⁸⁹ Fernando Bedoya, "Mirá, me callo", flyer, 1993.

⁹⁰ Ibid.

magazine described the installation as follows: “In the middle of a hall, Carreira placed broken pieces of a terracotta figure, a pathetic sight that suggests a living creature emerging from—or sinking into—an invisible swamp. He surrounded the figure with some of his earlier drawings and paintings, social satires such as ‘Demo-gracia’ and ‘No todo está bien y lindo’”.⁹¹ León Ferrari recalls his impressions of the installation: “Pieces of red clay that he scattered all over the floor at Lirolay: arms, elbows, broken heads, fingers that sank, came back to life, and floated on the floor, like a self-portrait”.⁹² Visitors trampled on those fingers of raw clay, and their ephemeral life could not have ended otherwise, not only because of the brittleness of the material, but also because the pieces had been arranged in such a way that it was impossible not to step on them. The setting pointed to the fragility of the (human) body—the weakness of the work—and to the weakness of a scream for help.

In 1974, Carreira destroyed/burnt his paintings. One could make an analogy between his inner contradictions (the will to paint again and the destructive attitude that led him to wreck the whole of his work) and Rubén Santantonín’s decision to burn all his works before his death in 1966. “Not just because dissolution was included in the program. (...) Santantonín felt that the collective subject in whose name he intended to speak did not understand his proposal, and he felt lonely and isolated”.⁹³ Santantonín and Carreira were not the only artists of the 60’s who, in an act of agony, left no traces of their production, thus worsening the already ephemeral quality of the avant-garde. Alberto Greco carried destruction to the point of suicide, declaring it to be his last work, and writing “The End” on the palm of his hand.

In the Laboratory

In the early 70’s, Carreira established a close friendship with artist Víctor Grippo, who had just settled down in Buenos Aires. They visited each other frequently and held long conversations. They shared a passion for alchemy and scientific experimentation, laboratory procedures, research into chemical substances, and observation of optical phenomena.

The similarity between Grippo’s “Tabla” (1978) and little drawings depicting tables with writings on them found among Carreira’s sketches may give us a clue to those conversations, for the drawings were made at that time. In a manuscript entitled “Hábitos”, Carreira wrote: “Although it is true that the word TABLE is a *deshabituación*, a fragment, an abstract signal for a table, it cannot be said, as one says when one shows a disassembled machine, that the word table is an estranged table”.⁹⁴ The notion “estranged table” may well shed light on

⁹¹ B.O., “En el espacio neutro”, op. cit.

⁹² León Ferrari, “Muerte de Ricardo Carreira”, in *Página 12*, August 31, 1993.

⁹³ Andrea Giunta, op. cit., p.179.

⁹⁴ Ricardo Carreira, unpublished text consulted at RC Archive.

Grippo's work, as it highlights the daily uses of a table (bread was shared on the table, the children did their homework on it, wine and water were spilled, etc.), while at the very same time he disables these functions by intervening upon the table with a text and declaring it is a work of art. Grippo's "Tabla", like Carreira's word MESA, becomes an abstract signal for all tables.

At that time, Carreira devoted his time to an autodidactic study of science. He took an interest in physical and chemical phenomena such as the salinization of the body, changes in ph, and electric pulses. He also made detailed observations of prisms and their effect on the breakdown of colors, and established comparisons among the respective structures of a machine, a plant, and the human organism. His observations on these issues originated a series of notes, sketches, diagrams, and essays, unpublished to date.

In 1980, during the Critical Encounters organized by CAYC, "he brings a series of wooden structures that resemble door and window frames at life scale. Resorting to a metaphor drawn from architecture, Carreira insists on the need to 'open' our conscience and generate new interpretations".⁹⁵ His proposal to combine this new sample collection with an action—namely, to hand out a text printed on a flyer, an action that Suárez and Ruano had already named 'a work of art' in Experiencias 1968—brought about an argument with organizer Jorge Glusberg, who decided to exclude that part of the work. Argentinean art managers seem to have agreed that Carreira should not be allowed to speak.

Anticipation

In 1983, having parted with Cuqui, Carreira went back to his mother's home in Mataderos. That is the time when he produced his standard meters, a series of drawings and paintings, and a vinyl curtain, a transparent shower curtain with which he divided an exhibition hall into two halves. Fernando Coco Bedoya maintains that it was the very curtain that divided the water-heater area from the rest of the kitchen at the family home. This curtain, then, had a history and a function; far from being brand new, it was dirty from use. Every stain on it (grease not blood stains this time) stood for a trace of previous use and for a hindrance to transparency. It was also meant as a criticism of the clean, tidy, finish of works of art, a criticism of the 'cleanliness' of the art system. Through a procedure that took up and strengthened that of the string across the Museum hall, the curtain impeded easy movement about the gallery. It divided it into two, while the dirty piece of vinyl altered and hindered the possibility of looking at what was at the other side of the hall. On the successive occasions when the curtain was exhibited, the disturbing effect increased, for Carreira insisted that the curtain should not be washed or exchanged for a new one, so that it might gradually lose its transparency.

⁹⁵ Florencia Batitti, op. cit.

In 1985, Carreira was admitted at Borda Neuropsychiatric Hospital for the second time. While an inmate, he produced performances together with other patients by way of protest against medication, and also complained to the hospital authorities about the coincidences between the treatment given to inmates and the methods used in Nazi concentration camps.

In the late 80's he used to get together with Margarita Paksa and Juan Carlos Romero to plan a common work that was never carried out. In those years, he established a vital, solid friendship with Coco Bedoya and Emei, two artists who adhered to Capataco (Colectivo de Arte Participativo - Tarifa Común), a collective of street art related to MAS (Movement towards Socialism). When he decided to settle down in Buenos Aires, Bedoya, a Peruvian artist who had heard of *Tucumán Arde* through some early writings by Néstor García Canclini,⁹⁶ thought of finding survivors of the Tucumán experience. This is how he met Carreira, who then started to work with Capataco and joined the radicalized artistic activism of the 80's.

In 1989, and in the context of this relationship, Carreira participated in the making of a book entitled "No al indulto, la obediencia debida y el punto final", organized by León Ferrari, Fernando Coco Bedoya and Emei, and presented at Librería Gandhi, and later on at Liberarte. In 1990, Carreira and Bedoya staged "Órganos...", a street intervention in the vicinity of the School of Medicine. They had cut pictures of human organs—mostly hearts and lungs—from anatomy maps and glued them on walls and placards near the School, in the area of Houssay Square. Each organ 'bled' red paint. "The organs looked like Chimú heads," remarks Bedoya, referring to the large ritual stone sculptures typical of a pre-Inca culture from the Andean region. "Those were the days when everybody was thinking of the exhumed bodies of people that had been murdered by the military regime. We meant to refer to them," says Bedoya.

The following year, Carreira staged "Deshabituaciones", a series of performances against the Gulf War organized by Omar Chabán, Bedoya, Fernando Noy, Luis Brand, Emei and others at Bar Nativo, Discoteca Cemento, and the Obelisco. The performances consisted of a mimicry of the four monkeys that cover parts of their faces (one covers his eyes, another stops his ears, another his nose, another covers his mouth). Flyers were handed round, and Carreira had written a text entitled "¿Con qué compraste las vidas? ¿A cuánto cotizan el 'dolor' hoy, Mister?":*

In a world where anything
Matters more than human beings
Or obedience of abstract notions
"State-Society-System"

⁹⁶ Néstor García Canclini, *Vanguardias y cultura popular*, Buenos Aires, CEAL, 1973, and *La producción simbólica*, México, Siglo XXI, 1979.

* "How did you pay for their lives? What is today's rate of exchange for 'pain', Mister?" In Spanish, there is a homophonic pun between the word for 'pain' –dolor- and 'dollar'. [T.N]

In a world where the human body
Is bought as if it were a tool,
When we speak of peace we are not speaking
Of the peace of the graves and the silence
Desired by the new police of the planet
But we make a strong union
Peace and humanitarianism
Human beings above anything else.⁹⁷

When the Gulf War was at its height, a students' meeting was held at the School of Philosophy and Letters (UBA). Ricardo Carreira asked to be allowed to speak and started his address by changing the stress on the name of the students' group that led the center at the time. Because of the way in which he uttered the words Compañeros de Base, the name became a quaint imperative: "compañeros, ¡débaset!".^{*} He then went on to read the text printed on the flyers, the one entitled "How did you pay for the lives?...", in a slurred, irritating voice. The students attending the meeting interrupted the deliberate, endless reading, and finally they booed and threw him out of the room. As Carreira and Bedoya were walking down the stairs, flanked with posters, notices, and bands from the various political groups, the latter asked his friend what he would like to write on a band then and there. Carreira enumerated a series of disqualifying adjectives: "poor dunce stupid clumsy". These four adjectives triggered the work that Bedoya would undertake a few years later to honor his deceased friend.⁹⁸

Once again the war,⁹⁹ and impunity granted to the repressors. President Menem had signed the Pardon Law to favor those who had violated human rights under the military dictatorship. Carreira was so shocked at these events that he began a project for an action that he was not able to carry out. The idea was to drive a truck loaded with cow bones to the National Congress Palace and to empty it on the front staircase. It was a violent way of rendering the staircase useless (the same as he had done with his own unfinished stairs) while signaling or setting the building (as he had done with *Mancha de sangre*). Like the simulated car crash across from ESMA, it was a plan for an *escrache* before *escraches* were invented.

⁹⁷ Flyer, "¿Con qué compraste las vidas? ¿A cuánto cotizan el 'dolor' hoy, Mister?", not signed [Ricardo Carreira], RC Archive.

* This play on the stress is untranslatable. The name Basis Companions becomes a Spanish equivalent for something like "It should be done". [T.N]

⁹⁸ A reference to the exhibition entitled "Pobre burro bruto torpe, las cuatro palabras de la esclavitud", by Fernando Coco Bedoya, at Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 1996.

⁹⁹ Towards the end of his life, Carreira took part in very few collective exhibitions and graphic installations in the streets, all of them political denunciations (wars, genocide): "Artistas plásticos ¡Por la paz! ¡No a la guerra!" (1991), "Arte al paso" (1992), "500 años de represión" (1992). Several of these works were donated to Museo Sivori, among them, "Un barco".

Conceptual Poetics

Some of the ideas that recurred once and again in Ricardo Carreira's works (and life) may serve as topics to approach his conceptual poetics.

*Poemas*¹⁰⁰ was published three years after his death. It is a collection of conceptual poems constructed in the following way: after a short descriptive statement, underlined nouns are enumerated consecutively. Thus the reader turns his/her attention to the kind of word that names things. Sometimes, following the same procedure, verbs are underlined as words that name actions and establish a connection among the kind of word that names things. For example, the collection of poems begins as follows:

Coffee evaporates in the green cup.
coffee, cup.
evaporates.

Or else, towards the end:

I phone my fiend, many kilometers of wire and electric
machines bring us together.
friend, kilometers, wire, machines.

The effect of estrangement that this technique makes on everyday language turns common nouns into foundational, inaugural words. Poetic language constrains itself within the boundaries of a rigid normative structure whose effect is to enhance metalinguistic and autoreferential functions of language.

When Coco Bedoya suggested publishing the poems while Carreira was still alive, the artist defined a strict order for the presentation of the poems. "He disliked computerized typography; he wanted the collection to appear in a Remington's typography; he was obsessed with that. So I got a typesetter, told him what Ricardo wanted, but they never understood each other and we were not able to publish the poems". His insistence on some sort of distinctive, home-made craftsmanship can be easily seen in the precarious way in which the texts were reproduced and circulated. Throughout his life, Carreira either wrote by hand or typed away at his old typewriter, made carbon copies or a small number of photocopies, and handed out in person such texts as he wanted to discuss with others. He wanted to speak. This is how, besides the poems, many essays, notes, graphs, and drawings with notes on them remained in the possession of Jacoby, Ferrari, Paksa, Carballa, Bedoya, Romero, and other friends.

¹⁰⁰ Ricardo Carreira, *Poemas*, Buenos Aires, Atuel, 1996. The book was published at the initiative of Roberto Jacoby and Claudia Schwartz, with a prologue by Ricardo Piglia.

An overview of these documents offers the possibility of dividing them into several sets, establishing an order for a hypothetical future edition of his unpublished writings. The axes or recurrences might be grouped as reflections upon language, tools, objects, and people; a differentiation between function and form; and a theory of numbers, words, and error. Many of the writings contain a brief history of human societies, power and forms of control, and there is emphasis on historical variations of work, tools, disease, and nutrition.

Carreira never ceased to denounce dehumanization within societies and labor relations. His concern drove him to devise 20-kilogram bags of cement, rather than the standard 50-kilogram ones, so as to reduce excessive weight on the backs of workers. He also created pyramidal construction systems to prevent bricklayers' fatal falls.¹⁰¹ "Why do we stoop so?", he wondered. "If we are a straight nail, they are a bent nail, a mirror that is more shattered than ours".

One trait of Carreira's character particularly deserves our attention: his insistence in resorting to visuality strategies deployed on the streets (posters, flyers, slogans painted on outer walls of buildings) as collective tools that were inseparable from his poetics. With his nervous hand, he scribbled in large characters over a typewritten essay: "The anti-establishment struggle, in distrust to the discourse of a *racist*, cosifying system, can be carried out by students at the outlets of ideologies of domination and control. The system can be fought with posters, *exhibitions*, *slogans on the walls*, *graffiti [struck off]*. If the posters are torn off, put them up again. This requires a few militants and their security". In another essay with no title, writing about natural carbonate resins, he concludes: "Regarding a contentious attitude against biological control (...) small groups of *students carrying banners*, questioning the lie of historical control, criticizing the holiness of the letter, for it expresses the arrogance of authoritarian, anti-human systems". The political dimension (in this case, students' political organization) was ever present in his poetics.

Carreira used to present his friends with his paintings, which also served as a vehicle for dialogue. For many years, until he decided to donate it to the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, León Ferrari had a painting by Carreira hanging next to the window over his desk. It is a fragment of the Crucifixion, with a partial view of a bald, fat, old Christ-figure, his head bent down, his armpits, shoulders, and arms tacked to the cross. Naturally, the painting engages in an imaginary dialogue with Ferrari, alluding to his insistence in denouncing Christian iconography and its connivance with political power. The joke lies in the fact that the most representative, distressful Christian icon seems estranged thanks to the 'innocent' inclusion of the tacks, which are merely supporting the body of Christ without actually causing him major wounds.

¹⁰¹ I have found a fragment on his concern among his unpublished writings: "Relationships among humans are also damaged by disproportionately tall buildings that seriously endanger life" (Ricardo Carreira, unpublished essay; typewritten; no title; no date, RC Archive).

After the fall of the Berlin Wall, in an age when the scythe and the hammer make an appropriate logotype for a chain of young people's casual wear, the drawing illustrating the front cover of *Poemas* may be read as an attempt to retrieve the symbol's utopian strength: the forced, bound union between workers and peasants, with the emblems of revolution altered in an odd way. In fact, the scythe and the hammer have not been placed across each other; they have been straightened up. "Why do we stoop so?", wondered Carreira. "Where is the lever to straighten up people?". The loop, a minute sign with which Carreira signed his works, appears around the tools, tying them to each other, supporting the union and the embrace; preventing us from stooping in every sense of the word.

Last Scene

Ricardo Piglia describes Carreira's last performance, staged during the presentation of Laiseca's novel *La muralla china* at ICI in 1992. Piglia had invited him with the purpose of introducing Carreira to Laiseca, for he assumed great affinity between the two of them. When the presentation was over and the audience was invited to participate, Carreira came up and "made use of the genre 'questions-from-the-audience-at-a-round-table' to stage a performance. He started by developing an extraordinary theory about the historical inexistence of the Roman Empire, and then, as if it were a natural consequence of his theory, he went on to explain how the Chinese Wall had been built. He spoke fast, with total accuracy, analyzing the materials, the kind of stone, and the pulleys used in the building process. He told them how long it took for a craftsman to die at the site, and how children were raised in the surroundings so as to have enough apprentices available on the spot. He informed them of where women were stationed and where the brothels stood. He described how legumes and rice were grown in order to feed such crowds, expounded on police methods, revealed the mathematics that must be mastered to build such colossal works, and speculated on the connections between the construction of the Chinese Wall and the fall of the Berlin Wall".¹⁰² Coco Bedoya, who was with him that evening, remarks: "Carreira offered a most thorough, scholarly account of the Chinese Wall: he spoke of who built it and why in order to arrive at a reflection about the use of technology in literature. He advocated sticking to the pencil".

In a single performance, perhaps his last, Carreira brought to the limelight many of the concerns that had motivated him for years. He carried out his so often censored project of 'speaking' in an exhibition space, turning an act of speech into a work of art. He did not choose the place randomly: this was one of the most prestigious centers of culture in Buenos Aires, a place associated to experimental trends in art and literature. "Have we achieved free-

¹⁰² Ricardo Piglia, "El laboratorio de Carreira", in Ricardo Carreira, *Poemas*, op. cit.

dom? No. For example, we do not speak in collectives,” he once wrote.¹⁰³ Perhaps seeking to feel more free, in the last years of his life Carreira staged performances about the means of transport in which he commuted, including, for example, a lecture about the uses of matches... He developed a complex theory between humans and objects starting from everyday habits and behaviors (stepping on the ground in order to walk, feeding, picking up a working tool). To this purpose, he chose a distinct, protected space. It was not his first action aimed at the desacralization of artistic rituals. In an encounter about art and performance to which Jorge Glusberg had invited him, Carreira put in practice an irritating action, calling Glusberg by the name of ‘midget’, endless times, in every imaginable manner of speech: he whispered, yelled, scoffed, turned grave, laughed, and wept.

Going back to ICI, this was also a special occasion. A prestigious cult writer, not a best-seller, was presenting a novel. Equally prestigious writers were in charge of the presentation, and the event was attended by a choice audience, well trained in literary experiments. It was a great opportunity to annoy these people by staging an impressive show of erudition that evolved into delirium, of the kind that annoys and troubles even in a favorable context. Piglia argues:

What Carreira questioned, just as he had always done, was the meaning and the form of cultural rituals. That evening he played before our eyes what he had attempted to say about delirium in literature. Actually, he attacked cultural rituals, book presentations, the progressist atmosphere of places such as the one we were in, where everyone shares the jargon and resorts to the same understatements to imply the same assumptions. His intervention at ICI reminded me of a prediction by William Burroughs: “As is well known, painters are abandoning the canvas. I trust that in the future, following in the footsteps of painting, writing will abandon paper to be acted and lived”. To Carreira, art was always a form of action.¹⁰⁴

A form of action, a way to live art and life. Art understood as direct action on a body exposed to insult. How did he end his hilarious, untimely speech? In Piglia’s words: “Carreira’s intervention was hypnotizing, ironic, and apparently endless. Of course, Laiseca made gestures of approval and was enjoying it, but a sector of the audience began to leave their seats and voice their disapproval. When matters were taking a turn for the worse, and anger began to mount, Carreira, still speaking, started to walk backwards in the direction of the door. As he reached the exit, he turned round and shouted several times, ‘Up with the libertarian revolution! Then he went out into the street and vanished in the night. There was general commotion, dismay, and outraged remarks”.¹⁰⁵

¹⁰³ Ricardo Carreira, writing, n/s [c. 1980] consulted at RC Archive.

¹⁰⁴ Ricardo Piglia, op. cit.

¹⁰⁵ Ibid.

Carreira's final exit was tinged with theatrical nuances, after the anarchist scream repeatedly uttered by a man who knew he was about to die in an unequal fight. But he was not fighting, and he would die before a firing squad composed by his involuntary, flabbergasted spectators. Ricardo Carreira did not die that very night at ICI; he passed on soon afterwards, on August 27, 1993 in a public Buenos Aires hospital. He was 50 years old.¹⁰⁶

Among his documents, I have found an unconventional curriculum vitae that seems to be something else. It sums up Carreira's life in a brief list that may be read as yet another odd sample collection:

System and conceptual art
Education Elementary book for children A
Studies in philosophy
Spanish and English teacher
Elementary course of electronics and dynamic chemistry and phases and forms.
Unpublished work on function and form, purpose and error, habits, material systems that involve humans

A scattered, esoteric series of activities, passions, and learning. Hints of a life that deserves being listened to, even if it makes us a little deaf.

¹⁰⁶ Regarding the reasons for his early death, Carreira's son Adrián insists that his father died from HIV, contracted at Borda Neuripsychiatric Hospital. Physicians attributed his death to septicemia (general poisoning of the blood). His friends spoke of the experiments and substances that he was testing on his own body.

Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina, fundada en 1993, y el Fondo para la Investigación del Arte Argentino, con el generoso patrocinio de Fundación Telefónica, han aunado esfuerzos, desde 1997, para llevar a cabo el proyecto de premiar anualmente mediante un concurso abierto y plural, a través de distintas convocatorias, a trabajos de investigación relacionados al Arte Argentino.

Los trabajos aquí publicados *Arturo y Ellos. Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la postdictadura argentina*, de la licenciada Viviana Usobiaga y *El Deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo*, de la doctora Ana Longoni, destacadas investigadoras, profundizan el análisis entre ambas disciplinas en el contexto de los años sesenta en la Argentina.

Con esta novena edición del premio, dedicado al *Arte y Literatura en la Argentina del siglo XX*, se han reunido un corpus de ensayos y publicaciones indispensable para un mayor conocimiento sobre el Arte en nuestro país.