

ISABEL PLANTE | CRISTINA ROSSI

LA ABSTRACCIÓN EN LA ARGENTINA: SIGLOS XX Y XXI

LA ABSTRACCIÓN EN LA ARGENTINA:
SIGLOS XX Y XXI

Consejo de Administración

Presidente

Mauro Herlitzka

Vicepresidente 1ª

Teresa Aguirre Lanari de Bulgheroni

Vicepresidente 2º

Luis Fernando Benedit

Secretario

Alejandro Gorodisch

Prosecretario

Adriana Rosenberg

Tesorero

Gabriel Vázquez

Vocales

Claudia Caraballo de Quentin

Salvador Carbó

Eduardo Grüneisen

Raúl Naón

Erika Roberts

Gabriel Werthein

Vocal emmeritus

Marcelo E. Pacheco

Gestión Institucional

Coordinación general: *Marina Baron Supervielle*

Asesora de proyectos especiales: *Patricia Artundo*

Bibliotecólogas: *Analia Trouve, Carolina Gruegui*

Asistencia general: *Adriana Donini*

Informática: *Sebastián Guarino*

Presidente

Eduardo Caride

Secretario General

José Luis Rodríguez Zarco

Tesorero

Mario E. Vázquez

Vocales

Manuel A. Álvarez Trongé

Javier Nadal Ariño

Carmen Grillo

Federico Rava

Francisco Serrano Martínez

Juan Waebner

Directora Fundación Telefónica

Carmen Grillo

Gerentes

Alejandrina D'Elia

Bibiana Ottones



Comité organizador

Ethel R. de Martínez Sobrado

Guiomar de Urgell

Amalia Sanjurjo de Vedoya

Mauro Herlitzka

Julio Suaya Laprida

José Antonio Urgell

LA ABSTRACCIÓN EN LA ARGENTINA: SIGLOS XX Y XXI

Fundación
Telefónica

FUNDACIÓN  **ESPIGAS**



Fondo para la Investigación
del Arte Argentino

Créditos editoriales

Coordinación editorial

Marina Baron Supervielle

Traducción

Marta Merajver

Diseño gráfico

Estudio Marius Riveiro Villar

Preimpresión e impresión

Ronor[®]

Plante, Isabel

La abstracción en la Argentina : siglos XX y XXI / Isabel Plante;
María Cristina Rossi. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:
Fundación Espigas, 2020.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

Traducción de: Marta Merajver.

ISBN **978-987-1398-43-0**

1. Arte. I. Rossi, María Cristina. II. Merajver, Marta, trad. III. Título.
CDD 709.82

© 2010, 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@espigas.org.ar | www.espigas.org.ar

LA ABSTRACCIÓN EN LA ARGENTINA: SIGLOS XX Y XXI

XIII PREMIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA
A LA INVESTIGACIÓN EN HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS
AÑO 2009

PRIMER PREMIO

Isabel Plante

La multiplicación (y rebelión) de los objetos.
Julio Le Parc y la consagración europea del arte cinético

SEGUNDO PREMIO

Cristina Rossi

Búsquedas y encuentros.
Abstracción desde la plata en los años sesenta

JURADO

Aracy Amaral, Mercedes Casanegra, Nelly Perazzo

ÍNDICE

- 11 Mauro Herlitzka, Presidente del Consejo de Administración de Fundación Espigas
Presentación
- 13 Carmen Grillo, Directora de la Fundación Telefónica
Presentación
- 15 Mercedes Casanegra, Jurado
Presentación
- 17 Isabel Plante
La multiplicación (y rebelión) de los objetos. Julio le parc y la consagración europea del arte cinético
- 75 Cristina Rossi
Búsquedas y encuentros. Abstracción desde La Plata en los años 60
- 157 Ganadores del Premio Fundación Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas 1997-2009
- 165 Texts in english

PRESENTACIÓN

Fundación Espigas y el Fondo para la Investigación del Arte Argentino, FIAAR, tiene como propósito promover el desarrollo de los estudios históricos del arte en nuestro país a través de la investigación y difundir sus resultados en publicaciones especializadas.

Desde 1993, el Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina de Fundación Espigas se constituyó en el archivo documental más importante del país y de los más destacados de Latinoamérica.

Con el fin de apoyar a la comunidad de investigadores, a partir de 1997, se creó el Premio a la Investigación en la Historia de las Artes Plásticas, patrocinado por la Fundación Telefónica.

En forma continua se celebraron trece concursos sobre distintos períodos del arte argentino desde la época colonial a la contemporánea, relacionados con diversos temas como la literatura, mercado, folklore, etc.

La convocatoria fue nacional, abierta y plural, con jurados integrados por diversas personalidades locales y extranjeras de prestigio académico. En esta edición del XIII Premio, del año 2009, *La abstracción en la Argentina. Siglos XX y XXI*, tenemos el agrado de presentar los trabajos que fueron distinguidos.

En el ensayo ganador del primer premio, “La multiplicación (y rebelión) de los objetos - Julio Le Parc y la consagración europea del arte cinético”, su autora Isabel Plante, aborda con erudición y precisión investigativa el desarrollo del movimiento cinético en París, tomando como eje la trayectoria de Julio Le Parc y el GRAV (Group de Recherche d'Art Visuel), aportando otro enfoque sobre la ya conocida acción de estos artistas.

El segundo trabajo premiado “Búsquedas y encuentros. Abstracción desde La Plata en los años sesenta”, Cristina Rossi investiga y da a conocer, la trayectoria de varios artistas platenses, algunas no tan difundidos, que permiten ampliar el conocimiento sobre los movimientos de la abstracción en nuestro país, haciendo un destacado y original aporte a nuestra historiografía.

El campo de la investigación en el país ha crecido, las publicaciones se ampliaron, la presencia de investigadores en seminarios, congresos, sus publicaciones en diversos medios, plantea otra visión mucho más prometedora del momento en que este premio se instituyó trece años atrás, donde el impulso brindado por este proyecto brindó sus frutos y el conjunto de publicaciones ya forman parte de un *corpus* imprescindible para conocer el arte de nuestro país.

La gestión conjunta de este premio entre Fundación Telefónica y Fundación Espigas rindió sus frutos y cumplió con creces la misión que se había fijado. Este proyecto derivará en otros que seguirán realizando su aporte al interés común para nuestra cultura en el campo de las artes visuales.

Agradecemos al jurado, integrado por Aracy Amaral, Nelly Perazzo y Mercedes Casanegra, quienes tuvieron la tarea de seleccionar los trabajos galardonados.

Manifestamos nuestro reconocimiento a Fundación Telefónica, con quienes desarrollamos estratégicamente este valioso proyecto.

También agradecemos a todos los que en estos años participaron con sus investigaciones y los que nos brindaron su permanente colaboración. Quedan abiertas otras posibilidades que permitirán ampliar la investigación en nuestro país.

FIAAR
Comité Organizador
Septiembre 2006

FUNDACIÓN ESPIGAS
Mauro Herlitzka
Presidente del Consejo de Administración

PRESENTACIÓN

Después de trece años ininterrumpidos, el Premio a la Investigación de la Historia de las Artes Plásticas Fundación Telefónica llega a su última edición con la presente publicación.

Este premio, creado en 1997, surgió con el objetivo de promover y estimular el campo de la investigación del arte argentino en todas sus disciplinas.

A lo largo de estos años, se ha consolidado un destacado grupo de investigadores de varias generaciones que han abordado distintos temas de investigación con gran innovación en cuanto a nuevas miradas, enfoques y altísimo nivel académico.

Muchos de ellos, hoy son figuras indiscutidas en nuestro país y en el exterior y sus trabajos son referentes en el campo historiográfico del arte argentino.

Este proyecto, en alianza con Fundación Espigas, ha dejado una profunda huella en el ámbito académico de nuestro país. Por este motivo, seguiremos trabajando en conjunto en otros emprendimientos que lleven a abrir nuevos temas y a fortalecer y estimular el campo de la investigación.

Desde la Fundación Telefónica, la generación de conocimiento es uno de los ejes principales de nuestra misión y creemos firmemente que el aporte en esta línea redundará con creces en beneficio de la sociedad argentina.

FUNDACIÓN TELEFÓNICA

Carmen Grillo

Directora

PRESENTACIÓN

Si bien el arte abstracto tuvo presencia en otras culturas a lo largo de la historia, en la cultura occidental fue una de las grandes novedades del siglo XX, de manera un tanto tardía por cierto. La constitución problemática y multifacética de este fenómeno desafió a la tradición representativa proveniente del Renacimiento. Entre fines del siglo XIX y comienzos del XX comenzó a despuntar lo que sería en breve un lenguaje autónomo: la abstracción.

La Argentina contó con antecedentes tempranos en esta tendencia: Emilio Pettoruti, Antonio Sibellino, Juan Del Prete, Lucio Fontana.

La contundencia de la aparición de las vanguardias constructivistas de los años cuarenta en Buenos Aires multiplicó su efectividad dado el panorama subyacente al cual ellos se opusieron de plano.

El Premio Fundación Telefónica a la investigación en historia de las artes plásticas 2009 bajo el tema *La abstracción en la Argentina: siglos XX y XXI* es más que oportuno dado no solamente el interés en vigente en el gran abanico de tendencias que la abstracción ha generado, sino también en que continúa siendo una corriente viva del arte contemporáneo.

Las diversas perspectivas cotejadas a la luz de un diálogo encendido entre Aracy Amaral, Nelly Perazzo y quien firma sobre los trabajos presentados resultaron no solo en veredicto sino en enriquecedor intercambio.

Los dos trabajos que merecieron premiación –Isabel Plante, “La multiplicación (y rebelión) de los objetos. Julio Le Parc y la consagración europea del arte cinético” y Cristina Rossi “Búsquedas y encuentros. Abstracción desde La Plata en los años sesenta”–, tomaron el tema de la abstracción en versiones y momentos de instalación en la contemporaneidad. Es decir, realmente en la fuga hacia el futuro y la visión en momentos de cambios de paradigmas. Entre otros factores, se enfatizaba el rol activo del espectador en un período en cual el objeto material comenzaba a desaparecer y transformarse. Estos trabajos señalan, entre otras tantas cosas, que los últimos cincuenta años no han pasado en vano, sino que han sido útiles en pos de la maduración de miradas, perspectivas y reflexiones, que las cortas distancias señalan a veces que todavía no es el tiempo.

Mercedes Casanegra

Jurado

Miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes

PRIMER PREMIO

ISABEL PLANTE

LA MULTIPLICACIÓN (Y REBELIÓN) DE LOS OBJETOS.
JULIO LE PARC Y LA CONSAGRACIÓN EUROPEA DEL ARTE CINÉTICO

Esta investigación fue posible gracias a dos becas: una otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) entre los años 2003 y 2008 para realizar el doctorado en la FFyL-UBA, y otra de la Getty Foundation (EE.UU) y el Institut National d'Histoire de l'Art para realizar parte de la investigación en Francia de 2003 a 2004 en el marco de este último Instituto. Agradezco al personal de museos, fundaciones y archivos que me facilitaron el acceso a la documentación, a quienes gentilmente me brindaron entrevistas y abrieron sus archivos personales, en particular a Julio Le Parc, y a todos aquellos que colaboraron conmigo para la realización de este trabajo.

ISABEL PLANTE

Doctora en Filosofía y Letras por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (título en trámite). Investigadora del Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín y miembro del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). Isabel Plante realizó su tesis de doctorado titulada *Consagración de las producciones visuales y crítica institucional entre París y Buenos Aires (1964-1973)* gracias a una beca doctoral del CONICET y otra de la Getty Foundation (EE.UU) y el Institut National d'Histoire de l'Art (Francia). Algunos resultados parciales de sus investigaciones han sido discutidos en congresos nacionales e internacionales, tales como el *32nd Congress of the International Committee of the History of Art. Crossing cultures- Migration-Convergence*, realizado en la Universidad de Melbourne, Australia, en enero de 2008; el simposio *Latin American Art and the UK, 1960s to the present*, organizado por la Universidad de Essex, Inglaterra, en abril del mismo año; o el foro internacional de investigación para investigadores emergentes *Arte Latinoamericano Transnacional* organizado por el Permanent Seminar in Latin American Art en colaboración con las Universidades de Essex y de Londres, en la Universidad de Texas, en noviembre de 2009. Recientemente, en su número de julio de 2010, la revista inglesa *Third Text* publicó su artículo "*Les Sud-américains de Paris. Latin American Artists and Cultural Resistance in Robho Magazine*". En la actualidad es docente de la materia Relatos curatoriales II de la Maestría en Curaduría en Artes Visuales, Universidad Nacional de Tres de Febrero. También dicta la materia Historia del arte II (siglos XIV al XIX) en la Licenciatura en Humanidades de la Escuela de Humanidades (Sede INTECH), Universidad Nacional de General San Martín.

En 1966 Julio Le Parc representó a la Argentina en la 33° Bienal de Venecia con más de cuarenta obras cinéticas y objetos manipulables. Según indican las reseñas de la prensa internacional, entre los 220 artistas de 37 países que conformaban la exhibición, la sala del argentino fue de las más visitadas, junto con la *Tactile Chamber* del japonés Ay-O. Contra las predicciones, que señalaban a Roy Lichtenstein como el favorito, Le Parc recibió el Gran premio internacional de pintura, el mismo que Robert Rauschenberg había obtenido en la edición anterior de la bienal veneciana y que había desatado una oleada de anti-americanismo en la crítica europea en general y en la francesa en particular.

Una de las tantas notas periodísticas publicadas en los medios locales sobre este acontecimiento cultural se titulaba “Le Parc: un arte sin fronteras”. Para el articulista, las obras de Le Parc merecían ser pensadas por fuera de las fronteras de las naciones e incluso de los bordes de las Bellas Artes por diversas razones: en tanto “luz, color, movimiento e imágenes designificadas”¹ que activaban la participación de un público amplio y difuminaban las diferencias entre creador y espectador; en tanto exponente de un lenguaje considerado universal; y puesto que el artista argentino trabajaba desde hacía ocho años en París y que formaba parte de un movimiento internacional. Sin embargo, como indicó Osiris Chiérico en *Confirmado*, el inesperado premio se encabalgó en el mapa internacional de las artes visuales, delineado por la tensión entre París y Nueva York. La consagración del ‘arte sin fronteras’ de Le Parc estuvo atravesada por divisiones políticas, líneas imaginarias pero no por eso menos intensas.

En este artículo se analiza el rol de Le Parc en el momento de apogeo europeo del cinetismo y de efervescencia de la manufactura de múltiples en París. Sostenemos que el Gran Premio obtenido en la Bienal de Venecia de 1966 tensó al máximo, por un lado, las interpretaciones del cinetismo en términos de arte nacional y arte universal. Por otro lado, este reconocimiento individual también puso en tensión su consagración artística con su pertenencia colectiva tanto al conglomerado de artistas cinéticos y el *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV), como a aquél de los artistas sudamericanos de París.

Si la pérdida de supremacía cultural de la capital francesa frente a Nueva York era un tema de discusión (y lamentos) desde la inmediata posguerra, la Bienal había sido una suerte de reducto (de gran visibilidad internacional) en donde la *École de Paris* mantenía su preeminencia: los premios de pintura a artistas no italianos de las ediciones de 1948 a 1962 habían sido asignados a Braque, Matisse, Dufy, Ernst, Villon, Tobey, Fautrier, Hartung y Mennesier. De allí que el Gran Premio de la Bienal de Venecia de 1964 otorgado a Rauschenberg señalara un punto culmine del reconocimiento internacional para el arte norteamericano y dejara a la vista las resistencias que esta avanzada despertaba en el viejo continente.² En este contexto, el premio a un ‘argentino de París’ en la edición siguiente de la bienal trajo aparejada una serie de reposicionamientos.

¹ “Julio Le Parc: un arte sin fronteras”, medio sin identificar, 3/7/1966. Archivo MNBA.

² Véase Laurie J. Monahan, “Cultural cartography: American designs at the 1964 Venice Biennale”, en Serge Guilbaut, *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, Montreal 1945-1964*. Cambridge, MIT Press, 1992, pp. 369-416.

Para algunos críticos franceses significó recuperar un espacio de visibilidad internacional (y el honor). Para la crítica estadounidense fue casi ofensivo: un ignoto artista argentino le roba-ba el premio al artista estrella de la galería neoyorkina Leo Castelli. Para los actores culturales locales, constituyó la coronación de los esfuerzos realizados en pos de la internacionalización de un arte argentino que, en muchos casos, se desarrollaba en la diáspora. Luego de haber logrado el Gran Premio en escultura para Alicia Penalba en la Bienal de San Pablo de 1961, y el Premio de Grabado y Dibujo para Antonio Berni en la Bienal de Venecia de 1962, el Gran Premio de Pintura de 1966, el reconocimiento de mayor prestigio internacional para las artes visuales, parecía indicar que la apuesta por el arte argentino se redoblaba. Y así como Berni tuvo una exposición antológica en el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) en 1965, Le Parc tuvo la suya en 1967, que resultó la más visitada en la historia del Centro de Artes Visuales.

El envío de Le Parc a la Bienal compendia-ba sus investigaciones visuales y aquellas concernientes a la participación del espectador. El hecho de que se otorgara el Gran premio de pintura a un artista que no pintaba constituyó para Pierre Restany un signo de continuidad de la apertura que la Bienal había mostrado en la edición anterior al premiar a un pintor joven y renovador como Rauschenberg. Tal como señala Francesca Franco, este episodio disparó discusiones con relación al sistema de premios que terminaron con la abolición de los mismos algunos años más tarde. En este sentido, 1966 aparece para esta autora como un momento clave en que las autoridades de la Bienal se volcaron a revisar las categorías tradicionales con las que el certamen aún se manejaba.³

Al mismo tiempo, para Le Parc el premio veneciano tuvo ribetes problemáticos. El reconocimiento individual dejaba en segundo plano al trabajo colectivo en el contexto del GRAV y a la crítica institucional que, en términos de *desmitificación del arte*, pretendía plantear este arte participativo de formas inestables y de autor no siempre identificable. Creado en 1960, este grupo se había volcado a estimular la participación del espectador mediante obras interactivas construidas con dispositivos simples, iniciativa que llevaron a su mayor expresión con la experiencia *Une journée dans la rue* realizada en abril de 1966 en las calles de París.⁴

³ Francesca Franco, "Art and Democracy at the Venice Biennale 1966-2001", *Association of Art Historians Annual Conference*, Tate Britain and Tate Modern, London, 2008, mimeo.

⁴ El GRAV se había sido constituido por 11 artistas en 1960 como *Centre de Recherche d'Art Visuel*. El acta de fundación anunciaba una serie de objetivos: confrontar las investigaciones visuales desarrolladas por separado y producir obras colectivas para "dominar así la actitud tradicional del pintor único y genial, creador de obras inmortales". Un primer texto teórico de fines de 1960 ponía de manifiesto que llevaban adelante exploraciones de la visualidad por medio de la experimentación metódica con ciertos elementos plásticos: la superficie, el relieve, el volumen, el color, el movimiento; mediante el uso de diversos materiales como plástico, plexiglás, metales, material eléctrico, proyecciones, reflejos, luz negra, etc.; y la implementación de ciertos métodos vinculados al control del fenómeno visual, la aplicación de la probabilidad y el azar. Desde abril de 1961 los integrantes del grupo se habían estabilizado en seis: los argentinos García-Rossi, Le Parc y Sobrino y los franceses François Morellet, Joël Stein y Jean-Pierre Yvaral. Las investigaciones habían tomado un rumbo más lúdico desde 1963, cuando montaron el primer laberinto recorrible en ocasión de la Bienal de París. CRAV, "Acte de fondation", "Chronologie raisonnée des activités du GRAV", en *GRAV 1960-1968*, Grenoble, Centre d'Art Contemporain de Grenoble, 1998, p. 58.

La cuestión de los múltiples fue central al proyecto cinetista y a la crítica institucional que pretendía montar. A su vez, el premio de Le Parc contribuyó a motorizar la producción seriada de objetos de arte que tuvo su mayor auge en París alrededor de 1966, y el sociólogo francés Pierre Bourdieu definió ese mismo año la noción de campo artístico. Por estos motivos, este artículo analiza la figura del múltiple cinético junto con la premiación veneciana, y el contrapunto entre *Une Journée dans la rue* y la recepción masiva de la exposición de Le Parc organizada al año siguiente en las salas porteñas del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT).

El envío y su público

La Bienal inauguró el 18 de junio y pudo visitarse hasta el 16 de octubre. La decisión de que Le Parc fuera el único representante argentino en la 33ª Bienal de Venecia estuvo a cargo de Julio Payró, Hugo Parpagnoli y Samuel Paz. ¿En qué consistió el envío y cómo se organizó el montaje? La sala argentina se encontraba dentro del pabellón italiano de los *Giardini*, donde también podían verse las retrospectivas de Giorgio Morandi y Umberto Boccioni, o el envío de Lucio Fontana, ganador del premio de pintura italiano. De perímetro octogonal, la sala tenía salida a los jardines, lo que facilitaba el trazado de un recorrido desde el interior hacia el exterior del pabellón. [Fig. 1] Una gran proporción de las obras más recientes de Le Parc, de carácter lúdico, le daba un tono similar al de la *Sala de juegos* que el GRAV había presentado en la Bienal de París de 1965. De hecho, buena parte de la crítica italiana, francesa y norteamericana señaló, con desdén, el parecido que el recorrido guardaba con los parques de diversiones.⁵

El catálogo que editó la Cancillería argentina, diagramado por Rogelio Polesello [Fig. 2], no incluyó una lista de obras expuestas, posiblemente porque había sido impreso antes de que el espacio disponible hubiera estado definido y, por lo tanto, que se supiera a ciencia cierta cuántas y cuáles eran las obras a exhibir. De cualquier modo, algunos materiales permiten reconstruir el envío: Denise René editó otro catálogo en el que figuran 42 obras⁶ y Le Parc conserva una lista manuscrita de 41 obras y un plano de la sala.⁷ El conjunto conformaba una antología de las investigaciones desarrolladas desde comienzos de la década. Por un lado, sobre las paredes habían sido fijados algunos ejemplares de las series basadas en un dispositivo de ricos resultados visuales: luz proyectada sobre planchas de acero inoxidable pulido. *Continuos-móviles* compuestos por tiras verticales de pequeñas placas de acero suspendidas con tanta de modo que resultaban sensibles a los movimientos del aire y producían reflejos

⁵ Véase Pascale Budillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla Guerra alla Crisi 1948-1968*, Palomar Eupalinos, Bari, 1995, p. 150. Pierre Mazars, "La peinture se meurt, la peinture est morte", *Le Figaro Littéraire* 23/6/1966, p. 13. André Fermigier, "Règlement de comptes à Venise", *Le Nouvel Observateur* 6/7/1966, pp. 36-37. "The talk of the Venice Biennale", *Times* 24/6/1966, pp. 38-39. Milton Gendel, "Venice: Miniskirts or Miniart?", *ArtNews* vol 65 n. 5, September 1966, p. 54.

⁶ *XXXIIIe Biennale de Venise 1966. Le Parc représente la République Argentine*, Paris, Galerie Denise René, 1966. 12 pp.

⁷ "Biennale de Venise", s/f, dos páginas manuscritas. Archivo Le Parc.

en continua variación sobre la superficie del fondo; los *Continuos-luz* y las *Contorsiones*, en los que pequeños motores ocultos imprimían movimiento a luces rasantes o a flejes que proyectaban brillos y resplandores; las *Tramas* y los *Desplazamientos* combinaban las mismas cintas de acero con fondos a rayas blancas y negras, cuyos reflejos se veían como tramas cambiantes.⁸

Le Parc presentó también una selección de obras lúdicas y participativas. La serie en la que, mediante pulsadores, el espectador mismo aplicaba movimiento vibratorio a chapas de diversos tamaños o a pelotitas de ping-pong. Los *Pasajes*, instalaciones transitables, le proponían que pasara por entre placas de acero colgadas del cielorraso que devolvían sus reflejos deformados, o sobre un suelo inestable conformado por pequeñas plataformas cuadradas montadas sobre resortes. Se agregaban al conjunto los *Espejos* y los *Anteojos para una visión otra*, en los que utilizaba la superficie reflectante del acero pulido intervenida de diversos modos a fin de modificar la percepción visual.

El montaje de la sala parece haber sido concebido para contribuir a generar atracción en visitantes apabullados por las 3000 obras de la exposición internacional. Las primeras obras con las que se encontraba el público eran las más cercanas al espíritu de parque de diversiones. Desde los pasillos del pabellón italiano podían verse dentro de la sala, al lado de la puerta de entrada, los sets de doce pares de *Anteojos* y seis *Espejos*. Un poco más adelante, hacia el centro de la sala, esperaban dos pares de *Zapatos para un andar otro* y una *Asiento sobre resorte*, todos ellos objetos manipulables. La sala resultó uno de los puntos más populares de la bienal. A juzgar por la cantidad de visitantes,⁹ las obras y el montaje resultaron efectivos. Al punto de que, de tanto uso, buena parte de los mecanismos que animaban las obras dejaron de funcionar antes del cierre de la exhibición.¹⁰

La noticia del premio probablemente se tradujo en un incremento de la afluencia a la sala, pero no fue la única vez que Le Parc logró una asistencia nutrida. El arte cinético resultaba cada vez más convocante tanto en París como en Buenos Aires. La exhibición porteña del GRAV de 1964 había atraído 50.000 visitantes,¹¹ cifra que superó con amplitud los festejados 30.000 de *La Menesunda* en el ITDT del año siguiente¹². Dos exposiciones de 1967, una en París y otra en Buenos Aires, atrajeron una cantidad de público formidable que la crítica comentó en algunos casos con entusiasmo y, en otros, con desconfianza: *Lumière et Mouvement* en el *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*,¹³ y la retrospectiva de Le Parc en el ITDT. Esta última convocó más de 150.000 personas en veinte días, a razón de unas 8.000 diarias.¹⁴ Si se tiene en cuenta que la asistencia a la Bienal de Venecia de 1966 en su conjunto fue del orden

⁸ Véanse los videos disponibles en www.julioleparc.org

⁹ Pierre Mazars, "La peinture se meurt, la peinture est morte", *Le Figaro Littéraire*, 23/6/1966, p. 13.

¹⁰ Carta de Alberto de Angelis a Le Parc fechada "Viernes 8 de 1966". Archivo Le Parc.

¹¹ 50.868 visitantes. Documento sin título fechado "19 de julio de 1964". Archivos MNBA.

¹² *La Menesunda* recibió 33.694 visitantes. *Memoria y balance 1965/66*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1966.

¹³ Los archivos del MAMVP no conservan registros de asistencia, pero la prensa comentó la enorme convocatoria.

¹⁴ 159.287 visitantes. *Memoria y Balance 1967*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1968.

de los 180.000 visitantes,¹⁵ las cifras resultan aun más significativas. A partir de la visibilidad que suscitó el Gran Premio veneciano (y la residencia parisisa), Le Parc parecía aproximarse a uno de sus objetivos más ambiciosos, heredado de la vanguardia constructivista:¹⁶ producir un arte abstracto que no resultara elitista, integrar arte y vida a partir del abandono de las convenciones de un arte burgués perteneciente al pasado.

Hal Foster ha señalado que las neo-vanguardias retomaron el proyecto de la vanguardia en términos de cuestionamiento de las instituciones culturales. Daniel Buren, Hans Haacke o Marcel Broodthaers desarrollaron durante los años '60 una investigación sistemática de la institución arte, "sus parámetros perceptuales y cognitivos, estructurales y discursivos".¹⁷ Podría pensarse al cinetismo y en particular las agrupaciones como el GRAV en tanto neo-vanguardia, pues dieron forma a una crítica institucional en términos de *desmitificación* que se centró en la producción colectiva y múltiple, y en la exploración de lugares por fuera del sistema de instituciones, como las calles de París en la experiencia *Une journée dans la rue*. En este sentido, es importante remarcar que el mismo Haacke reconoce al GRAV y su modo de poner en entredicho las categorías de arte y artista, como una influencia fundamental durante su estadía en París.¹⁸ Por otra parte, desde fines de los '50 la 'vida' había cambiado. La modernización de Francia había traído aparejada una modificación rápida y profunda de la cotidianeidad, que fue descrita por intelectuales y campesinos en términos de mutación radical de su modo de vida.¹⁹ Saúl Yurkievich interpretaba el fenómeno de público del cine-tismo de este modo:

Espon-táneamente el espectador común se siente atraído por estas muestras que pro-longan en el museo o en la galería el ámbito nocturno de una gran ciudad. Tienen algo de parque de diversiones, de gabinete mágico, de laboratorio fantástico, de vuelo interplanetario, de ciencia-ficción. Nos someten a estímulos de captación inmediata, seme-jantes a los que percibimos dentro del contorno urbano, pero seleccionándolos e intensificándolos.²⁰

Una concepción cognitiva de la percepción permitía a los cinetistas sostener que los recur-sos ópticos y cinéticos no se reducían a un simple juego de ilusión. Alterar la percepción visual y sinestésica implicaba modificar literalmente y, sobre todo, simbólicamente el modo en que

¹⁵ Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968. From salon to Goldfish bowl*, New York Graphic Society LTD, 1968, p. 13.

¹⁶ Sobre la historia del arte cinético, véanse: Frank Popper, *Naissance de l'art cinétique*, Paris, Gauthier-Villards, 1967; Guy Brett, *Kinetic art. The language of movement*. London, Studio Vista, 1968; y Elena Bértola [Oliveras], *El arte cinético*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

¹⁷ Hal Foster, "¿Quién le teme a la neo-vanguardia?", en *El retorno de lo real* (1996), Madrid, Akal, 2001, p. 22.

¹⁸ Walter Grasskamp, "Real time: The work of Hans Haacke", en *Hans Haacke*, London, Phaidon, 2004, pp. 28-81.

¹⁹ Kristin Ross, *Fast cars, clean bodies: decolonization and reordering of French culture*, MIT Press, 1995.

²⁰ Saúl Yurkievich, "Julio Le Parc, impulsor de un arte tecnológico", medio sin identificar. Archivo Le Parc.

cada participante se veía a sí mismo y al mundo. Si, por un lado, como señalaban Umberto Eco y Víctor Vasarely, este arte contribuía a desarrollar la aptitud sensitiva del observador moderno en las nuevas condiciones tecnológicas y sociales,²¹ al mismo tiempo los recursos implementados por Le Parc pretendían poner en entredicho la naturalidad de las percepciones cotidianas y, de este modo, cuestionar no sólo del sistema de las bellas artes, sino también de una sociedad a la que veía automatizada. A diferencia de la visión central, que privilegia el reconocimiento de objetos, la periférica es una visión de ambiente que facilita la orientación espacial. Utilizarla en condiciones extremas de inestabilidad perceptiva es atacar la sensación que el espectador tiene de su situación en el espacio. De este modo funcionaban, por ejemplo, los anteojos de Le Parc: alteraban la visión por medio de fragmentaciones, efectos caleidoscópicos e inversiones.²² La fotografía más sugerente de esta serie de obras tal vez sea aquella que muestra a un religioso, con su sotana, experimentando los *Anteojos*. [Fig. 3 y 4] El hecho de que buena parte de estas obras fueran múltiples plausibles de ser producidas sin límites hacía imaginable la expansión de estos efectos desestabilizadores a un público amplio (e incluso insólito) como sacerdotes católicos.

Proyectos múltiples

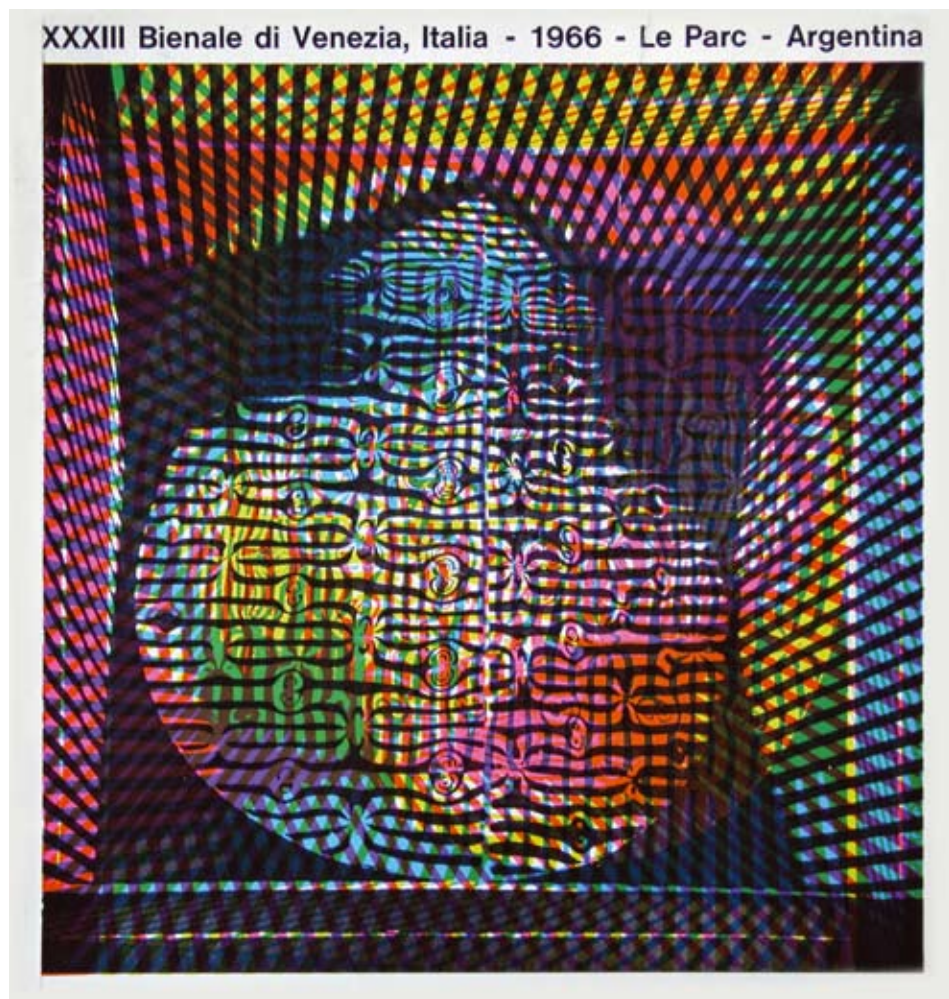
La proyección ampliada del cinetismo se intentaba por dos vías. Por un lado, a través de un arte cada vez más sensible a la participación del espectador, que Eco definía en términos de obras abiertas, “obras *en movimiento*” caracterizadas por “la invitación a *hacer la obra* con el autor”.²³ La intervención táctil del espectador, explorada desde mediados de los '40,²⁴ devino para el GRAV una preocupación central que indagó por medio de los laberintos y recorridos en los cuales el visitante deambulaba, manipulaba objetos y estaba sujeto a estímulos ópticos y táctiles de todo tipo. Pero además se proponía *desmitificar* la idea de obra única, disolver su aura por medio de piezas realizadas en series cuya tirada se imaginaba ilimitada [Fig. 5 y 6]. Le Parc aprovechó las entrevistas que le hicieron con motivo del premio veneciano para difundir los principios del GRAV en relación con las bondades de producciones cinéticas que fueran a la vez colectivas, múltiples y excéntricas al campo artístico.

²¹ Arnauld Pierre, “Accélérations optiques. Le régime visuomoteur de l'art optique et cinétique”, en AA.VV, *L'œil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975*, Strasbourg, Musée d'Art Contemporain de Strasbourg, 2005, p. 34.

²² Pierre Arnauld, “De l'instabilité. Perception visuelle / corporelle de l'espace dans l'environnement cinétique”, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* n. 78, hiver 2001-2002, pp.41-69.

²³ Umberto Eco, *Obra abierta* (1962), Buenos Aires, Planeta, 1992, p. 98. El énfasis es del original.

²⁴ Carmelo Arden Quin y Gyula Kosice habían desarrollado esculturas manipulables a mediados de los '40 en Buenos Aires. Hacia 1953 Yaacov Agam realizaba cuadros transformables. Al año siguiente, Cruz-Diez concibió su *Proyecto para un mural exterior manipulable*. Véanse Nelly Perazzo, *El Arte Concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Gaglainone, 1983; y Anna Deleuze, “Cinétisme du corps' et participation du spectateur”, en AA.VV, *L'œil moteur... cat. cit.*, pp. 84-93.



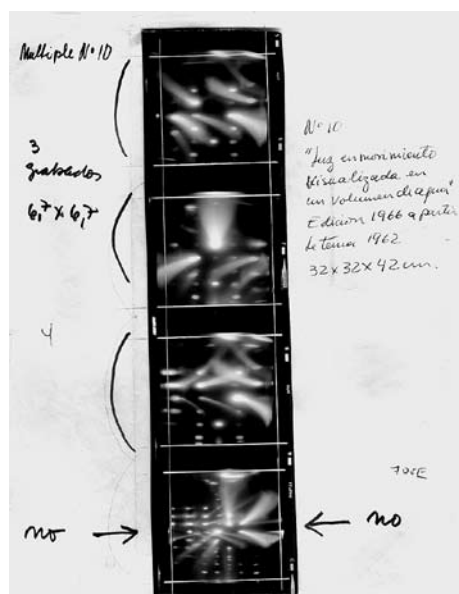
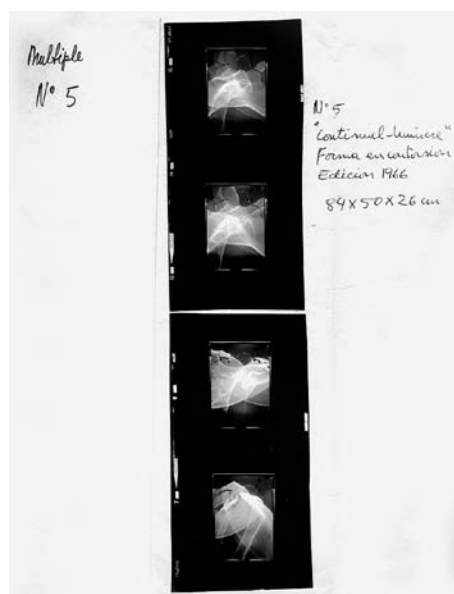
2. Catálogo *Le Parc*. XXXIII Bienal de Venecia, 1966. Portada diseñada por Rogelio Polesello.



3. Le Parc con *Anteojos para un mirar otro*.
Análisis, sin referencias. Archivo Le Parc.

4. Público de sala de Le Parc en la Biennial de Venecia, 1966. Archivo Denise René.





5. Julio Le Parc, *Múltiple n. 5. Contiuel-lumière. Forma en contorsión* (edición 1966), 84 x 50 x 23 cm. Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

6. Julio Le Parc, *Múltiple n. 10. Luz en movimiento visualizada en volumen de agua* (edición 1966), 32 x 32 x 42 cm. Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

Hay que tender hacia el ‘múltiple colectivo’, la sala de juegos, la manifestación pública, donde los grupos de espectadores sean implicados simultáneamente, donde cada uno devenga a la vez actor y objeto del espectáculo. Estos laberintos, estas salas de juego, hay que emplazarlos en los cuarteles, las escuelas, los H.L.M.²⁵, vencer la soledad de las multitudes y encontrar, en cierta forma, las condiciones de participación de las sociedades primitivas.²⁶

Si la sociedad moderna sumía al individuo en la multitud y en la rutina, si lo reducía a un engranaje de la gran maquinaria capitalista al punto de hacerlo añorar los tiempos ‘primitivos’, simultáneamente le ofrecía herramientas para combatir una inercia que no tenía que ver con la quietud sino con la velocidad automatizada e irreflexiva. Mediante la combinación adecuada de arte y tecnología —confiaban los cinetistas— podía modificarse la vida modernizada.

El múltiple, tal como lo concebían los artistas cinéticos a mediados de los ’60, se empalmaba con la tradición de la gráfica en tanto producción artística multiejemplar. De hecho, al momento de visitar la exposición de Vasarely en Buenos Aires de 1958 que lo motivó a trasladarse a París, antes de incursionar en la producción de múltiples tridimensionales, Le Parc exploraba las posibilidades seriales del grabado en la línea del artista húngaro. Como señala Silvia Dolinko, el grabado implica copias múltiples, idénticas y reproducibles, pero no se produce a escala industrial ni constituye estrictamente un “arte de masas”. Esta es una de las paradojas que conforman la producción gráfica y que llevan a Dolinko a sostener la idea del status híbrido del grabado.²⁷ Del mismo modo, los múltiples cinéticos estuvieron atravesados por las tensiones entre su vocación industrial y su inserción efectiva en la lógica exclusivista del mercado de arte.

Sin embargo, es importante señalar ciertas diferencias entre el múltiple y el grabado, en su materialidad y su circulación. En el caso del grabado, la potencial circulación ampliada que posibilitaba su multiplicidad se vio contrariada por algunas características materiales de la estampa. La fragilidad del soporte papel, su formato pequeño o la minuciosidad técnica de su realización, motivaron —afirma Dolinko— la reiterada calificación del grabado como *arte de cámara*. Por el contrario, las cualidades formales y materiales de los múltiples cinéticos favorecieron una vasta visibilidad pública. La volumetría, la transformabilidad y el atractivo de materiales novedosos con superficies brillantes como el plexiglas o el acero inoxidable, junto con una apertura interactiva hacia el espectador, contribuyeron a que las exposiciones de arte cinético atrajeran grandes cantidades de visitantes. Los múltiples tenían, en este sentido,

²⁵ Viviendas sociales construidas por el gobierno francés, y alquiladas a precios subvencionados.

²⁶ Le Parc en Christiane Duparc, “Julio Le Parc: voulez-vous jouer avec lui?”, *Le Nouvel Adam*, décembre 1966. Archivo Le Parc. La traducción del francés es de la autora, al igual que la de las demás citas tomadas de periódicos franceses.

²⁷ Silvia Dolinko, “Capítulo 1: El lugar problemático del grabado en el relato del arte moderno”, *El auge de la obra gráfica y su inscripción en el campo artístico argentino (1955-1973)*, Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2006, mimeo.

algunos puntos en común con los productos del diseño industrial. No tanto con el diseño moderno de la Escuela de Ulm y sus preocupaciones sobre el perfecto encastre entre forma y función,²⁸ sino con el *styling*. Objetos seriados y atractivos, artilugios visuales sin utilidad cotidiana.

La producción de múltiples tenía antecedentes previos al GRAV. Tanto Vasarely como Daniel Spoerri habían explorado la producción seriada de objetos artísticos.²⁹ De hecho, en 1959 Spoerri había acercado a Denise René, infructuosamente, sus *MAT* (Multiplication d'Art Transformable), ediciones para las que había convocado a artistas próximos a esa galería como Agam, Bury, Soto, Tinguely y Vasarely, junto con los cinetistas alemanes Mack, y Roth. Pero la lógica de René implicaba que el artista fuera reconocido para poder introducir sus múltiples en el mercado. De modo que sólo hacia mediados de los años '60 la situación pareció más propicia para lanzar esta forma artística. Por un lado, el éxito del Op-art, desplegado sobre vestidos y servilletas, abría el mercado hacia el múltiple. Por el otro, la consagración de Le Parc en Venecia significó un espaldarazo para la empresa de instalar el múltiple en un mercado de arte cada vez más poblado de obras y reproducciones.

A partir de 1966, Denise René no sólo multiplicó las exposiciones de Le Parc,³⁰ sino que el 10 de julio, inmediatamente después de la premiación veneciana, abrió con la muestra *L'oeuvre multipliable de Victor Vasarely* una segunda galería parisina en la Rive Gauche, dedicada con exclusividad a la exhibición y venta de múltiples. La exposición siguiente, inaugurada en octubre, estuvo dedicada a Le Parc y ocupó las dos sedes parisinas de la galería con el título *Multiples recherches*. Si las críticas recibidas por el envío de Le Parc a la Bienal de Venecia habían sido en su mayoría negativas, esta exposición obtuvo, en cambio, buena cantidad de comentarios positivos.³¹ “La crítica francesa ya no puede desconocer la envergadura de este argentino —argumentaba Yurkievich—, está obligada a ocuparse de un artista tan distinto y tan distante de los cultores del óleo”.³² Para el escritor argentino, también radicado en París, el tradicional medio artístico parisino se desempolvaba gracias a una producción renovada y ágil como la de Le Parc.

Norberto Gómez, quien asistió a Le Parc para el armado del envío a Venecia, recuerda que en ese momento la manufactura de las piezas había sido bien artesanal, pero una vez

²⁸ Sobre el problema del diseño moderno véase, por ejemplo, Alejandro Crispiani, “Un mundo continuo”, *Arg*, n. 49, Santiago de Chile, diciembre 2001, pp. 57-59.

²⁹ En su Manifiesto amarillo (1955), Vasarely había desarrollado la idea de obra transformable. Por su parte, Spoerri había realizado su primera edición de múltiples en 1959. Marion Hohlfeldt, “Le multiple entre subversion et instauration. Quelques réflexions sur la spécificité d'un genre”, *Denise René l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait 1944-1978, Paris, Centre Pompidou*, pp. 143-150.

³⁰ En abril de 1968 la galerista afirmaba que desde 1966 había organizado veinte exposiciones de su trabajo. Jean Clay, “An interview with Denise René”, *Studio International*, vol 175 n. 899, april 1968, pp. 192-195.

³¹ *Le Monde* le dedicó un largo artículo en sus páginas centrales. “Julio Le Parc: cinetizar a las masas”, *Confirmado*, 1/12/1966, p. 74. Véase también Egídio Álvaro, “Júlio Le Parc. Grande prêmio da Bienal de Veneza”, *Artes e Letras* a XII n. 622, 2/2/1967. Archivo Le Parc.

³² Saúl Yurkievich, “El signo de Le Parc”, *El Día*, 5/2/1967. Archivo Le Parc.

obtenido el premio Le Parc y sus asistentes estandarizaron los procedimientos y ampliaron la producción de manera considerable. “Después de la Bial de París se empezó a vender. El taller que montaron era grande”.³³ Instalados en París, los artistas argentinos Gabriel Messil y Armando Durante comenzaron a trabajar con intensidad en la producción de múltiples de Le Parc a partir de los pedidos que realizaba Denise René. Antonio Seguí sostiene incluso que el ‘gordo’ Durante y Messil ganaban sumas de dinero nada desdeñables.³⁴

Desde 1965 un número creciente de galerías y artistas producían y vendían obra múltiple en un mercado restringido y saturado con rapidez.³⁵ De allí que René decidiera patentar la denominación “múltiple”³⁶ con la esperanza de utilizarla con exclusividad y, de este modo, hacer valer su larga tradición de galerista de arte abstracto y el estrecho vínculo que la unía a uno de los pioneros en la producción seriada de arte geométrico como Vasarely. A fines de 1967, Otto Hahn ofrecía un panorama del éxito comercial de los múltiples:

En París los múltiples se multiplican. En menos de un año la corriente se desarrolló, amplificó. La palabra ya parece un ‘ábrete sésamo’. Hasta las litografías se invisten del dulce nombre de Múltiples [...]

Unos quieren remover las estructuras de la distribución artística, los otros quieren socializar el arte. En los períodos de efervescencia, la confusión es de rigor.³⁷

Las opciones y los precios eran variados. La Galerie Givaudan, abierta un año antes y especializada progresivamente en múltiples, tomaba el modelo de la industria editorial: edición en gran escala e igual precio para artistas célebres y desconocidos.³⁸ Givaudan aspiraba así a hacer colapsar el sistema de galerías y moralizar un mercado de arte que crecía al ritmo de la modernización neo-capitalista de Francia sin modificar su lógica elitista.³⁹ En el caso de René, las obras eran ejecutadas bajo la supervisión de los respectivos artistas. La galerista no estaba a favor de la tirada ilimitada, de la que Le Parc y los miembros del GRAV eran partidarios, porque consideraba que superados los cien ejemplares sólo podían realizarse sin control por parte del artista, lo que iba en detrimento de su calidad. Del mismo modo, se manifestaba contra la ‘desmitificación del arte’ de la que tanto hablaban los artistas del GRAV, pues consideraba que se pretendía analogar la obra de arte a un mero producto de consumo. “El arte debe conservar

³³ Entrevista con Gómez realizada por la autora, 14/1/2008

³⁴ Entrevista con Seguí realizada por la autora, 8/5/2008.

³⁵ René Block, Berlín; Edizioni Danese, Milán; Fluxus Editions, New York; Multiples Inc., New York; VICE-Versand, Remscheid; Xart Collection, Zurich, etc. Los artistas también distribuían obra múltiple por correo (Gestner, Staack), venta directa (Filliou, Bretsch) o en sus revistas (Fluxusshops). Marion Hohlfeldt, “Le multiple entre subversion et instauration. ...”, *art. cit.*

³⁶ Jean Clay, “An interview with Denise René”, *art. cit.* El copyright de la galería era N343383.

³⁷ Otto Hahn, “Les multiples à Paris”, *Art International* v. 12 n. 1, 20/1/1968, p. 47-49.

³⁸ Trabajaba con Takis, Kowalski y Etienne Martin, entre otros artistas.

³⁹ Sobre el mercado de arte, véase Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967.

su 'aura' –sostenía– y continuar siendo un producto de alta calidad que testimonía una reflexión sobre el mundo".⁴⁰ Mediante precios más accesibles, René se proponía difundir el arte moderno en sectores sociales que no podían adquirir obras únicas. Se trataba de democratizar el acceso a la propiedad de objetos artísticos (y de multiplicar las ventas).

Como señalaba Hahn, las posiciones respecto del múltiple no eran homogéneas. El proyecto de desdibujar el aura de la obra y el mercado de arte tradicionales mediante la producción seriada de objetos artísticos que no respondían al requisito de rareza ni al del 'toque' manual, no coincidía necesariamente con el proyecto de transformar la denominación 'múltiple' en algo así como una marca registrada. En medio de la confusión, un manifiesto redactado por Le Parc reivindicaba el múltiple como un desarrollo ligado a la abstracción geométrica y precisaba, como voz autorizada, sus características en cuanto a reproducibilidad y autoría.

En momentos en que la habitual nube de seguidores intenta confiscar para su provecho un concepto que no ha elaborado y se esfuerza por dar un embalaje de modernidad a viejas mercancías tachistas o neo-dadá, queremos precisar aquí, con claridad, lo que entendemos por el término de Múltiple.

La existencia de los Múltiples ha sido posible por las búsquedas del arte geométrico, óptico y cinético que no han cesado de poner el acento sobre la importancia muy secundaria de la mano, el gesto, el toque en la elaboración de una proposición artística [...]

1 – Un Múltiple es una proposición artística concebida para ser multiplicada al infinito, gracias a las posibilidades industriales. Todos los ejemplares de un Múltiple son idénticos e intercambiables. Cada uno expresa en su totalidad la propuesta primera del artista.

2 – Corolario: una obra concebida como Múltiple elimina la noción material de original (maqueta, etc...), el cual se confunde con los otros ejemplares difundidos.

3 – A la idea de multiplicación de productos se agrega la noción de metamorfosis interna de cada uno de los ejemplares fabricados. Cada Múltiple contiene en sí mismo un principio de diversidad limitado (por permutación) o ilimitado (obra cinética 'abierta'). Rigurosamente idénticos en el plano material, los Múltiples presentan –bajo la acción del tiempo, el movimiento, la luz, etc. – un aspecto siempre cambiante y por ende siempre diferente para cada espectador.

4 – Un Múltiple puede, para comenzar, no tener más que una tirada limitada. Su multiplicación puede efectuarse por etapas, según las posibilidades del mercado de arte. Es, de cualquier modo, considerado como tal si contiene desde el comienzo un principio de ilimitación.

5 – Porque es parte de su proyecto ilimitado, el Múltiple, que marca el triunfo del pensamiento del artista sobre la añeja concepción fetichista del objeto de arte, excluye la idea de firma [...]

⁴⁰ Otto Hahn, "Les multiples à Paris", *art. cit.*

El Múltiple se sitúa en el cruce de la creación artística y la producción industrial. Salvaguarda la totalidad de aquélla beneficiándola con las posibilidades de esta última. Es uno de los puntos de encuentro del arte con los medios técnicos de nuestra época.⁴¹

Denise René había realizado reproducciones y ediciones serigráficas y en tapiz, pero la manufactura de múltiples planteaba nuevos problemas ligados al sistema de distribución y al status de la obra de arte. Desde la óptica de Le Parc (y a juzgar por la relación enrevesada que mantenían), su propia galerista era uno de los tantos que habían tergiversado el sentido profundo y crítico del múltiple. René era, por momentos, el enemigo o, simplemente, el patrón. La galerista lo relata de este modo:

Estos artistas se agrupaban para una acción anticapitalista, y también... antigalería. Equipo 57 firmaba manifiestos expresando precisamente esto. Asimismo, el GRAV al que yo ayudaba a publicar los textos. Después de lo cual, constaté que sus escritos eran panfletos contra las galerías y contra mí. [...] Yo encontraba grotescos estos ataques, porque consideraba mi galería como una galería de combate y yo misma no era una marchand deseosa de hacer fortuna a costa de los artistas.⁴²

La erosión del vínculo artista-galerista no era producto sólo de diferencias de principios, sino que también estuvo vinculada a cuestiones comerciales. Contrato de exclusividad de por medio desde 1962, la galería poseía buena parte de la producción de Le Parc a cambio de un pago mensual. De la lista manuscrita de piezas enviadas a la Bial que conserva el artista, la mayor parte de las obras lumínicas figuran como "propriété D.R."⁴³ Paradójicamente, Le Parc —el que más se resistía a la denominación 'artista'— y varios otros cinetistas eran, hasta cierto punto, trabajadores asalariados de la galerista que, a su vez, defendía las producciones de los cinetistas en tanto 'arte'.⁴⁴

⁴¹ Julio Le Parc. "Manifeste du Multiple", en Roberto Amigo, Silvia Dolinko y Cristina Rossi (comp.), *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino 1961-1981*, Buenos Aires, Fundación Espigas y Fondo Nacional de las Artes, en prensa. Agradezco este material a Cristina Rossi y Silvia Dolinko. Posiblemente se trata de un texto anterior al que el artista incluyó en el catálogo de su exposición *Multiples recherches*, realizada en Denise René durante octubre de 1966. La traducción del francés es de la autora.

⁴² Catherine Millet, *Conversations avec Denise René*. Paris, Adam Biro, 2001, p. 87.

⁴³ Doce de las obras más vendibles.

⁴⁴ Desconocemos los términos en cuanto a la propiedad de las obras producidas por los artistas exclusivos de Denise René. Probablemente, cada uno los negociaba. Le Parc se refiere a esta cuestión en términos de un cierto abuso por parte de la galerista. Entrevista con la autora ya citada.

Más allá de las desavenencias, luego de vivir durante un año y medio con una modesta beca de 300 francos otorgada por el gobierno francés,⁴⁵ conseguir una nueva beca del FNA y obtener un primer contrato con Denise René del mismo monto mensual,⁴⁶ Le Parc ganaba más holgadamente el sustento para su familia por intermedio de su galerista que vendía a entre 80 y 200 dólares sus múltiples editados de a varias decenas.⁴⁷ Esto no significa que la comercialización de los múltiples no presentara inconvenientes. Según René, en Francia el cinetismo atraía más al gran público que a los coleccionistas y eran las ventas de Arp, Albers y Vasarely a coleccionistas italianos, alemanes y norteamericanos, las que le permitían “ayudar a los más jóvenes”.⁴⁸ Marion Hohfeldt enfatiza que en muchos casos las piezas resultaban demasiado caras para un público menos especializado y poco exclusivas para los coleccionistas.⁴⁹ A su vez, aún a precios modestos, las obras no se vendían si no estaban firmadas y numeradas. El múltiple estaba atravesado por la paradoja de haber renunciado al original como modo de desfeticizar la obra de arte en tanto objeto de consumo de lujo, pero a la vez mantener su status artístico y su condición de objeto de propiedad.

Premio europeo, arte argentino y universal

Según comenta Otto Hahn, al enterarse del Gran Premio de Pintura Le Parc se desmayó.⁵⁰ Los testigos del festejo en Venecia afirman que fue eufórico. Tal fue la sorpresa:

Yo creí, como creían todos los críticos sin excepción, que el Gran Premio le sería otorgado al norteamericano Roy Lichtenstein. Cuanto más, aspiraba a que me dieran el Premio David E. Bright Foundation, dotado de 500 mil libras.⁵¹

⁴⁵ Le Parc llegó a París en 1958 con una beca del gobierno francés por ocho meses que se extendió por ocho meses más. “Como no fumo ni bebo, me alcanzaba raspando”, le comentaba a Juan Carlos Kreimer en “Julio Le Parc: cinetizar a las masas”, *art. cit.*, p. 74. Le Parc aclara en su cronología que se presentó a concurso y obtuvo una beca del Servicio cultural francés. “Nota biográfica”, en *Julio Le Parc. Experiencias 30 años. 1958-1988*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación-Ministerio de Relaciones exteriores y culto, 1988, p. 191.

⁴⁶ Ana Borón, Mario del Carril y Albino Gómez, *Porqué se fueron*, Buenos Aires, Emecé, 1995, p. 162.

⁴⁷ S.G., “Julio Le Parc, argentino. Triunfador en Venecia: ‘Aquí se vive por reflejos’”, *Gente*, 1/8/1967.

⁴⁸ Catherine Millet, *Conversations avec Denise René. op. cit.*, p. 97.

⁴⁹ Marion Hohfeldt, “Le multiple entre subversion et instauration. Quelques réflexions sur la spécificité d’un genre”, *op. cit.* Según Hahn, los precios de René oscilaban entre los 800 y los 4500 francos, mientras Givaudan pedía entre 30 y 300 francos por ejemplares de tiradas “ilimitadas”, aunque también vendía múltiples de ediciones de hasta 12 ejemplares a precios mayores. Otto Hahn, “Les multiples à Paris”, *art. cit.*

⁵⁰ Otto Hahn, “Les marchands de Venise”, *L’Express*, 27 juin - 3 juillet 1966. Archivo Le Parc.

⁵¹ Osiris Chiérico, “El arte argentino triunfa en Venecia. Un informe exclusivo desde Italia”, *Confirmado*, 7/7/1966, pp. 36-37. La David E Bright Foundation de Los Ángeles ofrecía tres premios de 500.000 libras a un escultor sin límite de edad, y a un pintor y un escultor menores de 45 años, cualquiera fuera su nacionalidad. Ese año fueron otorgados a Gunter Haese (Alemania), Martial Raysse (Francia) y Anthony Caro (Inglaterra). Los premios ofrecidos por el Ente autónomo fueron discernidos del siguiente modo: Robert Jacobsen (Dinamarca), sculptore ex aequo con Etienne Martin (Francia) sculptore, Lucio Fontana (Italia), pittore; Alberto Viani (Italia), sultore; Masuo Ikeda (Japon), incisore; Ezio Gribaudo (Italia), incisore. *33 Biennale de Venezia*, 18 giugno - 16 ottobre 1966.

El Gran Premio de pintura reservado a un artista no italiano era, en cambio, de dos millones de liras, el equivalente a unos 3200 dólares del momento o a alrededor de 300 de sus múltiples vendidos a los precios mencionados más arriba. En efecto, los cronistas europeos y norteamericanos se hacían eco de los rumores: nadie más que Lichtenstein podía ganar el premio. Cuatro revistas en distintos idiomas llevaban en la tapa reproducciones de sus pinturas.⁵² Su galerista, Leo Castelli, había organizado una exposición de Lichtenstein y Warhol paralela a la Bienal.⁵³ Sin embargo, durante los días en que se reunió el jurado los pronósticos ya no fueron tan claros.

Desde mediados de los '50, la Bienal de Venecia propugnaba la unificación cultural de una Europa occidental y democrática. Paralelamente a los esfuerzos europeos para la unificación económica, política y militar desde fines de los años '40,⁵⁴ Italia también había sido promotora de actividades culturales que contribuyeran a la consolidación de la 'Idea de Europa' y de su 'liderazgo espiritual'. En este contexto, Le Parc presentaba una serie de virtudes. Por un lado, y más allá de las intenciones de los cinetistas, se trataba de un arte 'alegre', 'democrático' y convocante que daba cuenta del optimismo de una Europa ya recuperada de los avatares de la Segunda Guerra.

Recompensas a un lado, los artistas cinéticos de París, en su mayoría extranjeros y con una alta proporción de argentinos y latinoamericanos, conformaban un grupo activo y visible. En este sentido, demostraban que la capital francesa seguía siendo la ciudad cosmopolita de antaño y tenía algo fundamental que aportar al arte contemporáneo. El crítico francés Jean Clay lo expresaba con toda claridad:

Exposiciones de Calder y Takis en París, de Tinguely, Schöffer, Bury, Soto, Agam, Le Parc en Nueva York, 'La máquina' en Berkeley, 'Luz y Movimiento' en Berna, Bruselas y Düsseldorf: el cinetismo está 'de onda', entró en el tumulto vano de la moda, pero en realidad merece algo mejor que eso. Primero, es la revancha de París. Se ha dicho tanto que Francia estaba al margen de los grandes movimientos del arte moderno, que sorprende ver que el arte cinético nació allí prácticamente en su totalidad, que se ha desarrollado acá mismo, y que es aquí, dentro de nuestros muros, que una cincuentena de artistas venidos de todos los rincones del mundo —América latina, Suiza, Bélgica, Israel— han reconstituido, a decir verdad en la indiferencia casi total de los museos y coleccionistas, una nueva 'Escuela de París', una suerte de sociedad secreta que comulga en una sola idea: sumar el tiempo a las artes del espacio.⁵⁵

⁵² "Merchants of Venice", *Newsweek* 27/6/1966, p. 38.

⁵³ Pierre Restany, "Venezia 33ª Biennale. L'Homo ludens contre l'Homo faber", *Domus* n. 441 agosto 1966. Archivo Le Parc. La exposición se realizó en la galería L'Elefante. "In view", *Art and Artists* June 1966, p. 9.

⁵⁴ Con la creación de organismos paneuropeos como la Western European Union y el Council of Europe.

⁵⁵ Jean Clay, "L'art du mouvement", *Réalités*, juin 1966, p. 88.

La lectura en clave francasteliana de Clay actualizaba el paralelo entre arte y sociedad: “En la sociedad estable, arte estático; en una sociedad en movimiento, arte cinético”.⁵⁶ A mediados de 1966, Clay era optimista acerca de la proyección del cinetismo por medio de los múltiples. Imaginaba un futuro cercano en el que las galerías cederían su lugar a “organismos concebidos a escala industrial” que difundirían el “producto artístico” como se divulgaban discos y libros.⁵⁷

Le Parc no fue ignorado por las autoridades francesas luego del Gran Premio. En 1967 fue condecorado por André Malraux, ministro de cultura, como *Chevalier des Ordres et des Lettres*.⁵⁸ Esta condecoración iba en el mismo sentido que la Bienal de jóvenes, concebida por Malraux como parte de su proyecto de hacer que París volviera a ser la puerta de entrada del arte moderno.⁵⁹ El cinetismo reafirmaba la pervivencia y la transformación de la *École de Paris* y, como artista moderno extranjero, Le Parc era un exponente de los alcances de la universalidad francesa.

Si las obras de arte de los argentinos circulaban con visibilidad (aunque no sin incidentes) en los circuitos internacionales, tal como festejaba la prensa local,⁶⁰ no pasó lo mismo con los textos publicados por la crítica latinoamericana y argentina. Cuando se hicieron comentarios en periódicos de circulación internacional, como la revista editada en París *Mundo Nuevo* o la revista alemana *Humboldt*, éstos eran medios publicados en castellano y no en lenguas ‘internacionales’ como el inglés o el francés.⁶¹ Fuera de un descargo de Squirru publicado como carta de lector en *ArtNews*, los esfuerzos argentinos y latinoamericanos por aclarar cuentas a favor de Le Parc no llegaron a la prensa norteamericana o francesa. Los argentinos podrían manejar con soltura el lenguaje universal de las formas constructivas pero la última palabra la tenían quienes dominaran las lenguas y los medios del centro.

Squirru respondió indignado al artículo de Milton Gendel de la revista norteamericana *ArtNews* de septiembre de 1966.⁶² Ante la afirmación sarcástica por parte de Gendel de que la tradición artística de la Argentina era inexistente, el director del Departamento de Asuntos Culturales de la OEA señalaba el desconocimiento del articulista norteamericano acerca del historial constructivista del Río de La Plata y esgrimía que tres miembros del GRAV eran argentinos, que Torres-García había formado parte del grupo *Cercle et Carré* durante su estadía parisina y que el premio de Le Parc había llegado luego del de Berni de 1962 y del de Penalba de 1960.⁶³

⁵⁶ *Ibid*, p. 90.

⁵⁷ *Ibid*, p. 93.

⁵⁸ Otros artistas argentinos radicados en Francia obtuvieron esta distinción: Seguí en 1983 y Alfredo Arias en 2002.

⁵⁹ Herman Lebovics, *op. cit.*

⁶⁰ Véase, por ejemplo, “Nuestro arte a nivel internacional”, *Análisis* n. 310, 20/1/1967, pp. 38-44.

⁶¹ Las notas de Romero Brest publicadas en *Art International* constituyen, en este sentido, una excepción.

⁶² Se trata de Milton Gendel, “Venice: Miniskirts or Miniart?”, *ArtNews* vol 65 n. 5, September 1966, p.54.

⁶³ Rafael Squirru, “Editors letters”, *ArtNews* [octubre] 1966. Archivo Le Parc.

Por su parte, Bayón también intentó poner en valor la obra de Le Parc para echar luz sobre la polémica acerca del premio veneciano. En realidad, Bayón concordaba en líneas generales con la crítica internacional en la falta de interés de aquellos objetos que se aproximaban “al dominio puro del juego y de la mera diversión superficial”, pero no daba a estas experimentaciones demasiada importancia. La belleza del trabajo óptico del argentino daba prueba suficiente de su mérito. Que el público y el jurado se dejaran engañar por espejitos de colores era otro problema.

Y aquí viene, en parte, el malentendido. Algunos de los críticos malhumorados que escribieron en los periódicos europeos hablaron de clima de Luna Park –toda la Bienal lo era, por otra parte– pero, a mi manera de ver, hicieron mal en escandalizarse en el caso de Le Parc. Porque, con ello, la mayoría de esos severos censores demostraba no estar al corriente de toda la trayectoria de su investigación acendrada, ni resultar sensible a la serie fascinante de aparatos ópticos, verdaderas linternas mágicas que nos hipnotizan y nos ayudan a comprender y a asumir mejor la verdadera esencia de lo que es ser y comportarse como un hombre ‘moderno’.⁶⁴

La victoria de Le Parc era, para Bayón, la de un arte moderno que continuaba las indagaciones acerca de la luz iniciadas por los pintores impresionistas casi un siglo atrás.⁶⁵ Le Parc y los cinetistas escribían un nuevo capítulo en la historia cultural europea: “Ante la marea invasora de estos últimos años se puede decir que esta es la Bienal europea. Ya que si Le Parc es sudamericano vive y trabaja desde hace años en París, lo mismo que Etienne Martin y Jacobsen”.⁶⁶

En diversos artículos, la crítica argentina intentó hacer hincapié en lo renovador de la propuesta de Le Parc e interpretó el premio veneciano en términos de reconocimiento merecido, tanto por ese artista como por el arte argentino en general. Una fórmula que Jorge Romero Brest resumió en la carta de felicitaciones que envió al artista con motivo del premio: “Su triunfo es triunfo de Usted, del arte argentino y de todos los que trabajamos por él”.⁶⁷ En líneas generales, como ha demostrado Andrea Giunta, reinaba el optimismo y se veía al arte argentino *finalmente* integrado a circuitos internacionales en los que se manejaban ‘valores universales’⁶⁸. Para Le Parc mismo, su producción no tenía pertenencia nacional alguna: “Mi

⁶⁴ Damián Bayón, “La imaginación de Le Parc, Gran Premio de la Bienal de Venecia”, *Mundo Nuevo* n. 4, octubre 1966, p. 61.

⁶⁵ De este modo había inscripto Bayón a los trabajos del GRAV en la tradición moderna en su texto para el catálogo de la exposición del grupo en el MNBA de 1964.

⁶⁶ Damián Bayón, “Una sorprendente Bienal de Venecia”, *Suplemento literario de Corrientes*, 10/9/1966. Archivo Le Parc.

⁶⁷ Carta Jorge Romero Brest a Le Parc 22/6/1966. Archivo Le Parc.

⁶⁸ Cfr. Andrea Giunta, *Arte, vanguardia y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001. Véase por ejemplo “Nuestro arte a nivel internacional”, *Análisis* n. 310, 20/1/1967, p. 38.

arte no es un arte 'argentino': es solamente un arte, sin adjetivos. He excluido de él toda subjetividad. Es para todos los hombres".⁶⁹

El cinetismo era, en efecto, una tendencia internacional compuesta por formaciones intercomunicadas de artistas como los grupos GRAV en Francia, T y N en Italia, Zero en Alemania, Dwizjenije en Moscú o USCO en Nueva York. En 1964 la exhibición *Nouvelle Tendance* realizada en el *Musée d'Arts Décoratifs* de París, había reunido unos 50 artistas de once países.⁷⁰ El arte cinético se concebía —en palabras de Pascal Rousseau— “como una suerte de esperanto con el que cada individuo se comunicaría con el mundo en la ebriedad extática de la vibración óptica”.⁷¹ Teñido del modelo informacional de la cibernética, el cinetismo nutrió así la utopía vanguardista de una transformación radical de los comportamientos por medio del contacto con las nuevas tecnologías. Se trataba —argumenta Rousseau— de una lengua universal que anticipaba un futuro marcado por la abolición de las fronteras culturales y lingüísticas, pero también por la evolución de los esquemas cognitivos de una humanidad transformada por el contacto de las tecnologías de comunicación.

En un período marcado por una multiplicación exponencial de las imágenes mediada por nuevas tecnologías de las comunicaciones, que Guy Debord entendía críticamente como el signo de los tiempos de la 'sociedad del espectáculo',⁷² lo visual parecía más apto que lo lingüístico para desdibujar fronteras. Martin Jay señala que una de las características perceptuales de la modernidad es la preeminencia de la visión, organizada históricamente por regímenes escópicos diversos en competencia.⁷³ Uno de estos regímenes, la 'visión barroca', ha sido descrito por Christine Buci-Glucksmann en términos de una celebración del plus extático de la imagen, de lo resplandeciente y desorientador.⁷⁴ Jay afirma que si bien sería prudente confinar lo barroco al siglo XVII y vincularlo a la Contrarreforma católica o a la manipulación de la cultura popular por parte de un nuevo estado absolutista en ascenso, también es posible verlo como una posibilidad visual, reprimida con frecuencia, a lo largo de toda la era moderna.⁷⁵ En efecto, la aceleración visual y los efectos perceptivos del cinetismo

⁶⁹ “Julio Le Parc: cinetizar a las masas”, *art. cit.*

⁷⁰ El primer encuentro de lo que se llamó *Nouvelle Tendance* tuvo lugar en el taller parisino del GRAV en noviembre de 1962. Allí estuvieron Grupo Zero, Grupo T, Grupo N (estos dos, apoyados por Gillo Dorfles) y algunos críticos como Matko Mestrovic. La primera exposición de *Nouvelle Tendance* la había organizado Mestrovic en 1961 en Zagreb (*Nove Tendencije*). Frank Popper, *Naissance de l'art cinétique...*, *op. cit.*, p. 96.

⁷¹ Pascal Rousseau, “‘Folklore planétaire’. Le sujet cybernétique dans l'art optique des années 1960”, en AA.VV., *L'œil moteur...* *cat. cit.*, p. 142.

⁷² “Considéré selon ses propres termes, le spectacle est l'affirmation de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence. Mais la critique qui atteint la vérité du spectacle le découvre comme la *négation* visible de la vie; comme une *négation* de la vie qui *est devenue visible*”. Guy Debord, *La société du spectacle* (1967), París, Folio, 1992, p. 19.

⁷³ Martin Jay, “Scopic regimes of modernity”, en Hal Foster (ed.), *Vision and visuality. Discussions in contemporary culture* n. 2, Bay Press, Seattle, 1988, pp. 3-23.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 16-17.

⁷⁵ Jay vincula la 'locura de la visión' barroca descrita por Buci-Glucksmann con el impulso visual de la fotografía surrealista que estudió Rosalind Krauss en “The photographic conditions of surrealism” (1985).

pueden entenderse como enraizados en este régimen escópico que había enrarecido, por la vía de la multiplicidad visual, el equilibrio cartesiano y la unidad espacial de la perspectiva renacentista. La retórica barroca ha sido analogada a la estética de la industria cultural por historiadores como José Antonio Maravall,⁷⁶ que ven en ambas los peligros de la manipulación de quienes se ven sujetos a ellas. Del mismo modo, hacia 1968 las críticas al proyecto cinético también advirtieron en los múltiples y en las obras de carácter lúdico los mismos peligros que en la industria cultural.

Si bien las proposiciones más lúdicas de Le Parc y el GRAV no parecieran participar del paradigma cibernético, pues utilizan dispositivos mecánicos y visuales relativamente simples, lo cierto es que dos vertientes del cinetismo compartían no sólo exposiciones, sino también desarrollos teóricos. Rousseau retoma la ‘semana cibernética’ organizada en octubre de 1965 por el Festival SIGMA en Bordeaux que contó con intervenciones de Vasarely, una sala de juegos del GRAV y una conferencia de Abraham Moles, entre otros. El ingeniero y filósofo francés proponía dos vías de desarrollo para el arte nuevo, por momentos contradictorias: por una parte, un lenguaje binario más bien frío en el esquema de una comunicación transparente basada en la alternancia de señales (como los *Cjyp* de Schöffer, esculturas articuladas capaces de desplazamientos y movimientos auto-regulados en función de informaciones recogidas de su contexto inmediato por medio de receptores sonoros y visuales). Por otra parte, y como contrapunto ‘cálido’, un aproximación sensitiva que zambullía al espectador en el vértigo de la sensación en bruto, el vortex óptico (efectos *moiré*, espirales y estroboscópicos) y los juegos de desestabilización. Cualquiera de los dos caminos partía de Europa y llevaba a la comunión extática de un ‘pueblo planetario’. En este contexto, Le Parc era un caso bien representativo.

El universalismo moderno estaba íntimamente ligado a la declaración universal de los derechos del hombre (y no de las mujeres ni los colonizados). El clímax del ideal republicano había tenido lugar durante el siglo XIX, la edad de oro del colonialismo francés. Durante la posguerra, con la emergencia de los Estados Unidos como rival cultural, por un lado, y la formación de una nueva Europa por el otro, el universalismo continuó como objeto de disputa entre los republicanos franceses y los defensores del multiculturalismo francés. A su vez, si el estilo oficial francés fue, en esos años, una pintura post-cubista conocida como *École de Paris*, la abstracción geométrica fue percibida por algunos críticos y artistas franceses como Bernard Dorival, André Lhote o Pierre Francastel, como una tradición germánica ajena a las raíces galas. La tradición constructiva estaba ligada, en última instancia, a la Bauhaus o el constructivismo ruso.⁷⁷ Sin embargo, hacia mediados de los años '60 la percepción por parte de las autoridades francesas de la tradición geométrica, en su versión *aggiornada* cinética, había cambiado.

⁷⁶ José Antonio Maravall, *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

⁷⁷ Jacques Beaufret, “La reconnaissance des abstractions historiques”, en AA.VV., *L'art en Europe. Les années décisives 1945-1953*, Genève, Skira, 1987, pp. 134-135.

Durante la posguerra, Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir habían repudiado desde *Les Lettres Françaises* el universalismo en tanto burgués: una ideología del iluminismo que resultaba inútil para quienes habían quedado fuera de la declaración universal de los derechos del hombre. Para Beauvoir, el acceso de la mujer a estos valores implicaba una conquista. Algunos años más tarde, para Frantz Fanon la idea de universalidad se identificaba con los hombres blancos.⁷⁸ Sin embargo, Naomi Schör afirma que aunque Francia ha sido diez veces más permeable que Alemania a la inmigración, los extranjeros tendieron a ser asimilados, en el sentido de renunciar a la diferencia cultural en nombre de la singularidad francesa dada por el universalismo.⁷⁹ La Revolución Francesa constituía el mito fundacional de la pretensión de Francia a la universalidad y avalaba el derecho a universalizar su cultura nacional. En este sentido, muchos años más tarde Pierre Bourdieu definió el universalismo francés en términos de un imperialismo cultural que había perdido firmeza durante la posguerra pero que constituía una tradición viva en Francia:

Al tener Francia por cultura nacional una cultura que se pretende universal, los franceses se sienten autorizados (al menos hasta la Segunda Guerra Mundial) a una forma de imperialismo cultural que reviste la apariencia de un proselitismo legítimo de lo universal. Uno se pregunta cómo ha sido posible sentirse universal a este grado, al punto de poder decir con total simplicidad que París es la capital, por definición universal, del mundo cultural. Francia es, pues, una suerte de ideología realizada: ser francés es sentirse en derecho de universalizar su interés particular, ese interés nacional que tiene por particularidad el ser universal.⁸⁰

Alain Badiou realiza, en cambio, una relectura del universalismo en términos de enunciación que propone desarmar la oposición entre universalidad e identidad, en vez de decretar el deceso de lo universal en nombre de lo multicultural.

La universalidad no es una propiedad de todo el mundo, no es una certeza que se pueda afirmar sobre todo el mundo, sino algo *dirigido a todos*. [...] El enunciado universal no se dirige a los que son así o así, no presupone ninguna condición identitaria [...]

La proposición universal *afirma* la igualdad, aun constatando la desigualdad. Y cuando se constata la desigualdad, se constata como algo patológico, una inversión de la situación normal. Para quien trabaja en el interior de una proposición universal, la

⁷⁸ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1961.

⁷⁹ Schör sostiene que se trata de un problema vigente. El *affaire du foulard*, en el que se discutió si las chicas musulmanas podían o no llevar velo a la escuela republicana francesa, da una idea de los problemas que causa la inmigración a la identidad francesa. Naomi Schör, "The crisis of French Universalism", *Yale French Studies* n. 100. *France / USA. The cultural wars*, Connecticut, Yale University Press, 2001, pp. 43-64.

⁸⁰ Pierre Bourdieu, "Dos imperialismos de lo universal" (1992), en *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 2006, pp. 153-158.

igualdad es la ley del mundo. Exactamente como un artista: un artista no piensa destinar su obra solo a tres personas, a pesar de que esa sea la realidad. Pero nunca puede ser la condición de su creación. La condición es la absoluta convicción de que trabaja en una propuesta dirigida a todos y supone la igual sensibilidad artística del público más allá de toda identidad particular.⁸¹

Badiou entiende al Dodecafonismo, la Ley de la relatividad de Einstein o al Mayo francés como enunciados universales. Enunciados realizados en contextos específicos pero dirigidos ‘a todo el mundo’. Del mismo modo, los cinetistas, no importa de dónde fueran originarios, concibieron su arte como un enunciado universal.

París, postulado como epicentro de lo universal, fue uno de los lugares donde este arte del movimiento tuvo más eco. De este modo, es posible pensar que la concepción de la cultura francesa que se defendía desde los ministerios de cultura y de relaciones exteriores de Francia tuvo puntos de coincidencia con lo universal tal como lo concebían los artistas cinéticos. La convocatoria de público y la legitimación en certámenes internacionales como la Bienal de Venecia propiciaron un apoyo por parte de las autoridades oficiales francesas, aunque no siempre compartieran el mismo sentido de lo universal que los artistas. En el contexto de las administraciones de Charles De Gaulle y Georges Pompidou, marcadas por la modernización y una política exterior agresiva, el cinetismo podía ofrecer una imagen universal y rejuvenecida de Francia. De hecho, Le Parc fue condecorado por Malraux en 1967 y en 1970 el presidente Pompidou hizo encomendar a Yaacov Agam el acondicionamiento de los salones privados del *Palais de l'Élysée*, la residencia presidencial.⁸²

Para un hombre blanco, argentino, de apellido francés, que practicaba un arte ‘universal’, la extranjería revistió cierta complejidad. Como miembro de la comunidad sudamericana de París y del GRAV (a su vez conformado por artistas argentinos y franceses en igual proporción), el lugar de Le Parc como artista basculó, más que en otros casos, entre una identidad individual y otra (o varias) colectiva.

Tensiones entre consagración individual y pertenencia grupal

Ahora nos llega la noticia de que un meritorio artista argentino gana el primer premio en la Bienal de Venecia en la misma tendencia por la que vengo batallando incansa-

⁸¹ Alain Badiou, “La potencia de lo abierto: universalismo, diferencia e igualdad”, *Revista Archipiélago*, Centro de cultura contemporánea Arteleku y Universidad Internacional de Andalucía, 2006, p. 4.
www.arteleku.net/4.1/artistas/alainbadiou/Lapotenciadeloabierto.pdf

⁸² Los salones se presentaron a la prensa en noviembre de 1972. Agam no sólo decoró este salón con murales de iconografía óptica, puertas transparentes coloreadas y un cielorraso cinético, sino que también participó en la decoración de la explanada de La Défense, otro discutido proyecto de Pompidou. Véase “Éléments de chronologie”, en AA.VV, *Georges Pompidou et la modernité*, París, Galerie Nationale Jeu de Paume - Centre Georges Pompidou, 1999, pp. 194-195.

blemente. ¿Qué decir de quien recoge los frutos de tanta siembra? Me siento contento y lesionado a la vez porque ese argentino podría haber sido yo. El jurado argentino de acuerdo al resultado, eligió bien, pero para mí, exclusivamente para mí, ha sido un golpe bajo, una injusticia, una patada en las bolas, máxime cuando dicho artista había participado ya en la Bienal anterior.

En nuestro país no reconocer méritos es una mala costumbre que comienza a ser un ritual. ¿Habría que acomodarse al péndulo de las simpatías y antipatías? ¿Emigrar?⁸³

Una vez difundida la noticia del premio veneciano de Le Parc, Gyula Kosice le envió los saludos de rigor: “Felicitaciones Premio Bial”.⁸⁴ También le escribió una carta más extensa a Romero Brest, de la cual se extrajo el párrafo citado más arriba. Frente al reconocimiento internacional de Le Parc, Kosice repasaba sus propios logros a lo largo de 22 años de trabajo en el marco de la vanguardia constructiva rioplatense. Su decepción debe haber sido doble porque la pregunta por la emigración era, en realidad, retórica.

Kosice ya había probado suerte en París. Había vivido allí siete años desde comienzos de 1957. Al año siguiente, antes de que Le Parc siquiera hubiese llegado a Francia,⁸⁵ Kosice había presentado su primera escultura hidráulica en el *Salon des Réalités Nouvelles* y había participado de la exposición de Arte Madí en Denise René, ocasión en la cual dice haber conocido a Michel Ragon y a Pierre Restany.⁸⁶ En 1960, cuando Le Parc no había exhibido aún su obra en esa galería, Kosice había logrado allí una exposición individual. Dos años más tarde, el *Musée d'Art Moderne de la ville de Paris* había adquirido una de sus esculturas hidráulicas de plexiglas,⁸⁷ lo que en el caso de Le Parc tuvo lugar sólo en 1964.⁸⁸ Para la Bial de Venecia de ese año, Le Parc formó parte del ecléctico envío argentino⁸⁹ mientras otra galerista de París, Iris Clert, incorporó una de las esferas de plexiglas de Kosice en su *Biennale Flottante* de Venecia, inaugurada en un yate una semana antes del evento oficial.⁹⁰ En el libro sobre Kosice que Guy Habasque publicó en 1965, el crítico afirmaba que, instalado en París desde algunos años atrás, el artista se había integrado a “la única corriente de vanguardia válida, la de los

⁸³ Carta de Gyula Kosice a Jorge Romero Brest 21/6/1966. Archivo Jorge Romero Brest, Facultad de Filosofía, Universidad de Buenos Aires, en adelante JRB-FFyL, UBA.

⁸⁴ Carta de Kosice a Le Parc, s/f. Archivo Le Parc.

⁸⁵ Le Parc llegó el 4 de noviembre de 1958.

⁸⁶ Gyula Kosice, “Itinerario de Michel Ragon” (1982) y “Pierre Restany: la crítica de arte en los umbrales del nuevo humanismo integral” (1984), ambas entrevistas en *Entrevisiones*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985.

⁸⁷ El museo la pagó 1000 dólares. “La bolsa de las artes plásticas”, *Del arte* n. 7, enero 1962, p. 2.

⁸⁸ *Continuel mobile, lumière (A)* (c. 1963). Inventario AMS 521, MAMVP.

⁸⁹ Julio Le Parc, Antonio Seguí, Ennio Iommi, Noemí Gerstein, Vicente Forte, Victor Chab. *Argentina - XXXII Bial de Venecia 1964*, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1964.

⁹⁰ La exhibición flotante se abrió el 14 de junio de 1964. Participaron también Marcel Van Thienen, René Brô, Harold Stevenson, Lucio Fontana, Robert Geissler, Gaston Chaissac, Yolande Fièvre, Pol Bury, Dallegret, Ad Reinhardt, Leon Golub y Gérard Deschamps. *Iris-Time, l'artventure*, Paris, éditions Denoël, 1975.

cinetistas".⁹¹ Sin embargo, a pesar de todos estos logros, hacia fines de 1965 Kosice estaba de regreso en Buenos Aires.⁹²

Si bien era un pionero en los ensayos con la intervención del espectador y la incorporación del movimiento en las obras, cuestiones con las que había experimentado a mediados de los '40, Kosice no había sido el único argentino en desarrollar esta tendencia ni en probar suerte en París. Además de los otros dos integrantes argentinos del GRAV –Horacio García-Rossi y Francisco Sobrino–, Luis Tomasello, Gregorio Vardánega, Marta Boto, Hugo Demarco, Antonio Asís y Armando Durante, se habían trasladado a la capital francesa entre fines de los años '50 y mediados de los '60. Tomasello había sido el primero en llegar, en 1957, y Vardánega, mayor que los otros, ya había experimentado con los plásticos a mediados de los '40 como parte de la Asociación Arte Concreto Invención y había expuesto en Denise René en 1948 junto con Georges Vantongerloo, Max Bill y Bruno Munari. Desde 1956, la obra de Vardánega había explorado el cinetismo con cintas móviles de celuloide y con dispositivos para que el espectador modificara las obras.⁹³

La presencia argentina y latinoamericana en el cinetismo era, en efecto, muy significativa. Miguel Alfredo D'Elia hizo notar que en la populosa inauguración de la nueva sede de Denise René, el castellano se mezclaba con el francés por todos lados.

Es muy duro salir a la descubierta en la terrible maratón que ha sido siempre el arte en París. El pelotón, todos lo saben bien, es apretado, la carrera agotadora y sin perspectivas inmediatas. Las becas se terminan y no queda más remedio, si no sale otra cosa, que pintar paredes, como nos dice Tomasello. Y se pintan...

Pero, de pronto, uno hace punta y la situación mejora para todos. Se comienza a vender; compran algunos museos de arte moderno y la magra retribución de la galería se acrecienta considerablemente. Y ya son Zagreb, Nueva York, Londres o Buenos Aires que adquieren 'móviles' de Le Parc, o el Museo Municipal de París, que incorpora los de Marta Boto; las señoras de Pompidou o Rockefeller que eligen obras de Tomasello o instituciones diversas que llevan a sus sedes las torres sonoras de Vardánega o los gigantescos complejos de Sobrino.⁹⁴

La tensión entre la producción colectiva, la pertenencia de grupo y la legitimidad individual que atravesaba tanto la manufactura y comercialización de los múltiples como la comunidad artística argentina de París, llegó a su punto más alto con el premio veneciano de Le Parc. Los integrantes del GRAV también realizaban obra y exposiciones individuales, pero

⁹¹ Guy Habasque, *Kosice*. Collection Prisme, Paris, 1965, p. VII.

⁹² En una nota dirigida a Pierre Restany, a fines de julio de 1965 Kosice le informaba que partía a Buenos Aires y pensaba regresar a París en noviembre. Probablemente no volvió a Francia. Carta de Kosice a Pierre Restany, 31/7/1965. Fonds Restany, Archives de la Critique d'Art.

⁹³ Frank Popper, *Naissance de l'art cinétique*, op. cit., pp. 144 y 161.

⁹⁴ Miguel Alfredo D'Elia, "El mendocino que triunfó en Venecia", *La Nación* 10/7/1966. Archivo Le Parc.

el Gran Premio de Pintura modificó de modo radical la simetría entre ellos. Para la prensa francesa (con algunas excepciones como Jean Clay), Le Parc emergió de la 'oscuridad' de la producción grupal y se definió como una figura en un plano más destacado. En contrapartida, por medio del premio el cinetismo ganó visibilidad en su conjunto.

La exposición individual del flamante ganador en Venecia que organizó Denise René en sus dos sedes parisinas antes de que la Bienal hubiera finalizado fue prologada por Frank Popper. El texto titulado, precisamente, "Le Parc et le problème du groupe"⁹⁵, engarzaba el trabajo del artista argentino en el marco del GRAV y de la *Nouvelle Tendance*. La prensa local retomó las ideas de Popper e insistió en que se trataba, en realidad, de un triunfo colectivo.

Quizá el éxito de Julio Le Parc, más que un triunfo individual de un artista sea el de una concepción: el público divirtiéndose con las nuevas formas y colores, con las extrañas máquinas. Quizás por eso el crítico francés Frank Popper, en el catálogo que presenta las obras, haya afirmado que, al abrirse la exposición, Le Parc deja automáticamente de ser el creador. El artista es el público que usa los aparatos, que cambia, mediante botones, la estructura de cada composición. Una frase de Popper resume la idea: 'Le Parc ha muerto! ¡Viva Le Parc!'⁹⁶

El catálogo que Denise René editó en 1966 para la presentación de Le Parc en la Bienal de Venecia incluyó un texto del GRAV que aclaraba los principios con los que el grupo trabajaba y la pertenencia de la producción de Le Parc al conjunto de experiencias realizadas colectivamente desde 1960. Además del problema de la participación del espectador, el texto ponía en cuestión la figura del artista-genio y señalaba la íntima relación que veían entre la suspensión de la subjetividad artística y la posibilidad de reactivar la conexión con un público numeroso, el 'gran público'. El último ensayo que el grupo había realizado en este sentido, aclaraba el texto colectivo, había sido *Une journée dans la rue*, realizado en las calles de París el 19 de abril de 1966.⁹⁷

Como veremos en el apartado que sigue, luego de la experiencia de la *Journée* (y del premio veneciano) Le Parc proyectaba la actividad del GRAV en otros ámbitos fuera del medio artístico. Sin embargo, el grupo no volvió a trabajar fuera de las instituciones culturales. Más allá de la participación de sus integrantes en varias exposiciones,⁹⁸ la siguiente intervención importante del GRAV fue el recorrido que montaron para la exposición *Lumière et mouve-*

⁹⁵ Frank Popper, "Le Parc et le problème du groupe", *Le Parc*, Paris, Denise René, 1966.

⁹⁶ "Julio Le Parc: cinetizar a las masas", *art. cit.*

⁹⁷ GRAV, s/t, XXXIIIe Biennale de Venise 1966. Le Parc représente la République Argentine, Paris, Galerie Denise René, 1966. Fechado "Paris, mai 1966".

⁹⁸ Algunas de éstas fueron: *Sigma II -Art visuel-*. *Urbanisme-Architecture* (Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, 1966), *Dix ans d'art vivant/ 1955-1965* (Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, 1967), *Kinetica* (Museum des 20. Jahrhunderts, Viena, 1968), *Art et Mouvement* (Musée d'Art Contemporain, Montréal, 1968). "Chronologie raisonnée des activités du GRAV", *GRAV 1960-1968. op. cit.*

ment de 1967 en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Parcours à volumes variables*.⁹⁹ En febrero de 1968 realizaron una suerte de retrospectiva en *Museum am Ostwall* en Dortmund, Alemania, y en mayo de ese año formaron parte de *Cinétisme, spectacle environnement*, en el *Théâtre mobile de la Maison de la Culture de Grenoble*, junto con cinetistas italianos y alemanes. En noviembre de 1968, el GRAV elaboró un acta de disolución. Para Le Parc, los eventos de mayo del '68 fueron decisivos. Sin embargo, Denise René afirma que el premio veneciano representó, a la vez, la legitimación del cinetismo y el comienzo del fin del proyecto colectivo del GRAV.¹⁰⁰

Foráneos en París: dentro y fuera del campo artístico

Dos meses antes de la inauguración de la Bienal de Venecia de 1966, mientras Le Parc preparaba el envío, el GRAV había seleccionado una serie de puntos estratégicos del centro de París, donde a lo largo del martes 19 de abril organizaron diversas actividades participativas a las que dieron el título de *Une journée dans la rue* [Fig. 7, 8 y 9]. El circuito comenzaba a las ocho de la mañana en la entrada de la estación de metro Chatélet, una de las más concurridas de la ciudad pues conecta siete líneas de transporte subterráneo, incluidas tres suburbanas. Allí los miembros del grupo distribuyeron “pequeños regalos sorpresa” a los pasantes que, dado el horario matutino, seguramente se dirigían a sus lugares de trabajo.

A las diez de la mañana en la esquina de la elegante avenida Champs Élysées y la rue La Boétie, a medio camino entre la Plaza de la Concordia y el Arco del Triunfo, la propuesta era que la gente desmontara y volviera a montar una “estructura permutacional” con placas cuadradas de plexiglás transparente de 40 centímetros de lado diseñadas por Sobrino que, gracias a unas ranuras en sus esquinas, podían ensamblarse con facilidad.¹⁰¹

A las doce del mediodía, en la entrada de la estación de metro Opéra frente al imponente teatro de Garnier, esperaban a los peatones las *Estructuras cinéticas penetrables* de Yvaral: una serie de estructuras de dos metros de altura con un pie central al cual, como en una sombrilla, iba soldado un aro de poco más de un metro de diámetro, de donde colgaban hasta rozar el suelo una serie de tubos macizos de goma separados por un par de centímetros. El dispositivo era el mismo que Soto experimentó desde 1967 en sus *Penetrables*. El resultado de Yvaral era una serie de cilindros penetrables con capacidad para una o dos personas, conformados por esa suerte de cortina flexible y transparente desde el cual el paisaje cotidiano se veía modificado. A modo de invitación, una mujer vestida a rayas entraba en estas obras.

⁹⁹ La propuesta integraba obras de cada uno de los miembros en un recorrido a lo largo del cual el espectador veía alterada su marcha por diversos cambios volumétricos en el cielorraso o el suelo.

¹⁰⁰ “Tous les autres artistes du GRAV se sont considérés lauréats ou bien on estimé que le prix créait un écart injustifié entre Le Parc et eux; ce qui était un peu vrai. C'est cela qui a commencé à détruire l'unité du groupe”. Catherine Millet, *Conversations avec Denise René*, op. cit., p. 102.

¹⁰¹ Para la autoría de las diversas piezas utilizadas en esta jornada seguimos lo indicado en “Chronologie raisonnée des activités du GRAV”, art. cit.

Le Groupe de Recherche
d'Art Visuel présente

une journée dans la rue

La ville, la rue est tramée d'un réseau d'habitudes
et d'actes chaque jour retrouvés.

Nous pensons que la somme de ces gestes
routiniers peut mener à une passivité totale
ou créer un besoin général de réaction.

Dans le réseau des faits répétés et retrouvés
d'une journée de Paris, nous voulons
mettre une série de ponctuations
délibérément orchestrées.

La vie des grandes villes pourrait être
bombardée de façon massive - non pas avec
des bombes - mais avec des situations
nouvelles sollicitant une participation
et une réponse de ses habitants.

Nous ne pensons pas que notre tentative
suffira à briser la routine
d'une journée de semaine dans Paris.

Elle peut être considérée seulement
comme un simple déplacement de situation.

Mais malgré sa portée très limitée elle
nous aidera à entrer en contact avec un public
non prévenu. Nous la voyons comme un
essai tendant à dépasser les rapports
traditionnels de l'œuvre d'art et du public.

Paris 1964-1966.

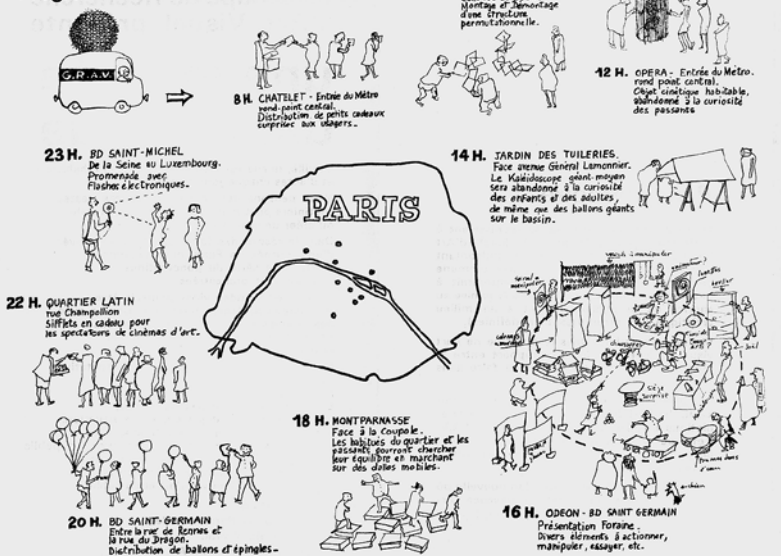
Garcia Rossi. Le Parc. Morelet.

Sobrinho. Stoin. Yvaral.

Groupe de Recherche d'Art Visuel.

7. Desplegable de *Une journée dans
la rue* (1966). Cubierta e interior.

Programme du Mardi 19 Avril 1966

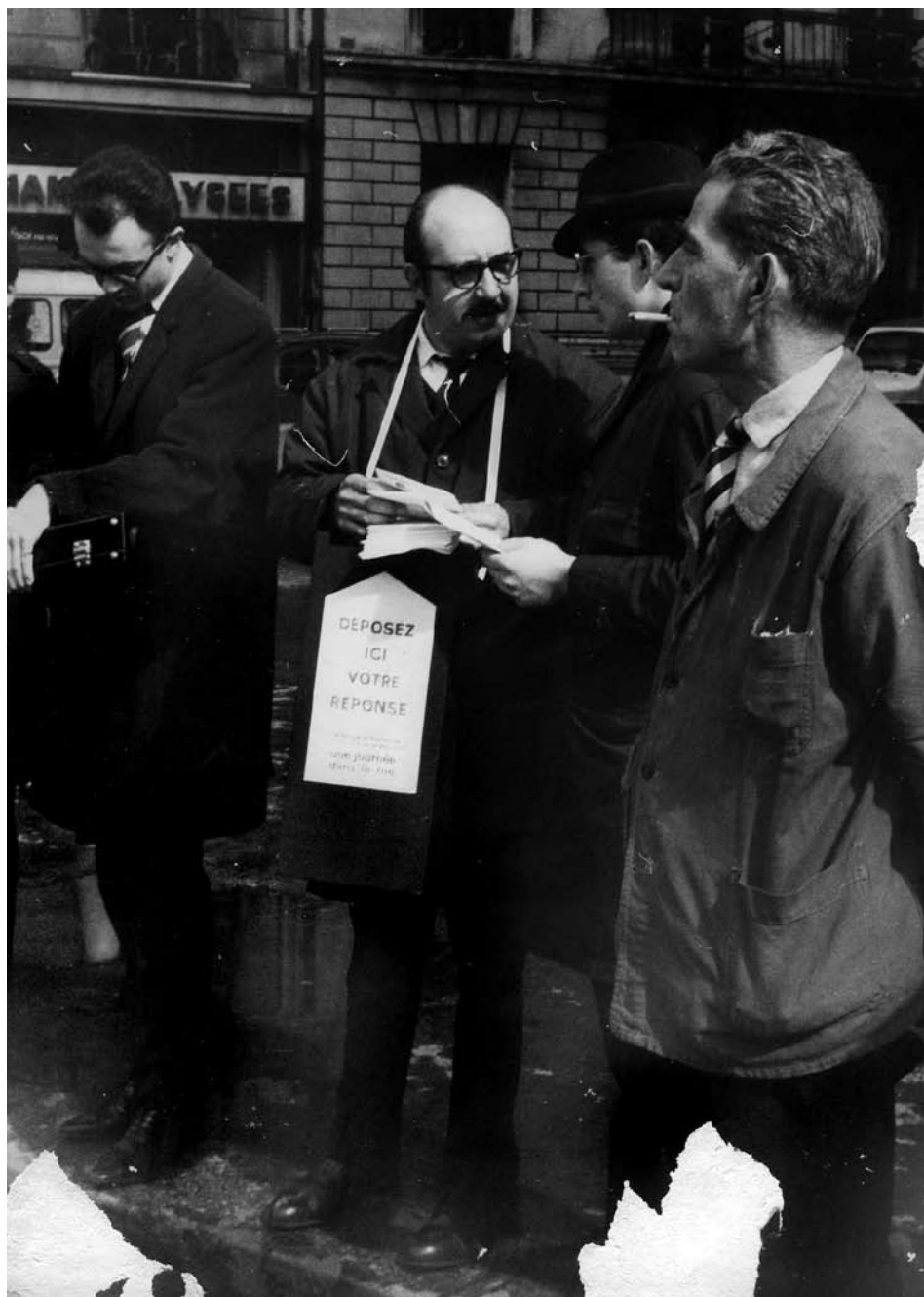


47



9. Tres fotografías de *Une Journée dans la rue* (1966). Julio Le Parc, Pierre Restany, Horacio García-Rossi.
Archivo Le Parc.





La cita de las dos de la tarde era en el Jardin des Tuileries, no muy lejos del Museo del Louvre, donde habían instalado un caleidoscopio gigante de Sobrino y grandes globos opacos flotando en una de las fuentes del parque. Realizado de acero inoxidable y de corte triangular, el dispositivo óptico tenía un orificio en cada extremo de modo que la imagen que se multiplicaba y se fragmentaba era la de quien se asomara por el orificio más pequeño. Según relata Restany, en las Tullerías llovía, pero en cuanto paró, el caleidoscopio atrajo a los niños y a un grupo de monjas.

Dos horas después, a media tarde, en la estación Odéon sobre el Boulevard Saint-Germain-des-Près, dispusieron una serie de objetos manipulables y lúdicos de Le Parc, muchos de los cuales fueron luego a la Bial: los zapatos, la silla y las pelotitas de ping-pong montadas sobre resortes, los anteojos modificados, los pasajes transitables de espejos, etc. Se sumaban unos pequeños caleidoscopios y un espiral manipulable de Stein y unas *Colonnes à marcher* de invención colectiva (una suerte de ‘columnas humanas’ que se caminaban). La siguiente intervención de esa jornada de primavera fue a las seis de la tarde, frente al bar *La Coupole* en Montparnasse. Allí montaron un suelo compuesto de las pequeñas plataformas inestables diseñadas por Le Parc, que también fueron a la sala veneciana. Según relata Restany, un grupo de estudiantes ignoró la lluvia y jugó a mantener el equilibrio sobre esa superficie movediza. A las ocho de la noche, frente a la Iglesia de Saint-Germain-des-Près distribuyeron globos inflados a las mujeres y alfileres a los varones. Dos horas más tarde, en el barrio latino, donde abundan las pequeñas salas de cine, repartieron silbatos para los espectadores de films ‘artísticos’. Por último, hacia las once de la noche realizaron una caminata por el Boulevard Saint Michel, desde el Sena hasta los jardines de Luxembourg, a lo largo de la cual dispararon luces de flash electrónico que sorprendían a los paseantes nocturnos.

A lo largo de esta extensa jornada distribuyeron un folleto desplegable que indicaba los horarios, lugares y actividades por medio de un mapa muy sucinto de la ciudad de París y una serie de pequeños y simpáticos dibujos de Le Parc que permitían anticipar aquello que esperaba en cada ‘estación’.¹⁰² Separadas por una línea de puntos, seguían una serie de siete preguntas. El grupo se interesaba en las respuestas de las personas convocadas en la calle en tanto las consideraban parte de ese colectivo llamado ‘gran público’. Se trataba de una suerte de encuesta de público no demasiado diferente a las que el sociólogo Pierre Bourdieu estaba implementando en estos mismos años, pero realizada fuera de los museos. Como veremos, parte de las preocupaciones de estos artistas resonaban con los problemas que Bourdieu planteaba en sus investigaciones. La encuesta del GRAV solicitaba que quienes contestaran eligieran entre las opciones ‘sí’ o ‘no’, tacharan aquella que no correspondiera y cortaran el desplegable por la línea de puntos para luego depositar la encuesta en un sobre que García-Rossi llevaba colgado.

¹⁰² Le Parc conserva los bocetos del desplegable y no es riesgoso atribuirle los dibujos. En esas pequeñas figuras humorísticas se reconoce el mismo trazo que en *Voltée los mitos* (1969), *Identifique sus enemigos* (1970) o aquellos impresos sobre los inflables para golpear de *Frappe les grades* (1970).

Las primeras tres preguntas eran sobre el arte moderno. Indagaban si “tal como se encuentra en los salones y galerías de arte” les resultaba interesante, indiferente, necesario, incompresible, inteligente y/o gratuito. Si lo consideraban “destinado a todo el mundo” o “a especialistas”; si preferían una “exposición de vanguardia” en una galería o esa iniciativa en la calle; y, por último, si creían que había alguna relación entre esas dos situaciones. Las cuatro preguntas siguientes eran sobre la misma *Journée dans la rue*. Las opciones para indicar qué les parecía esa manifestación eran: útil, gratuita, estúpida, inteligente, justificada, oportuna, entretenida, pretenciosa. Para definir el carácter de esa tentativa, las respuestas posibles eran: publicitaria, cultural, experimental, artística, sociológica, política, ninguna. El sexto punto preguntaba si esa iniciativa podría prolongarse y hallarse desarrollada “por ejemplo en el París del año 2000”.

La portada del desplegable llevaba un texto firmado grupalmente. La “ciudad material” estaba atravesada –argumentaban– por una red de hábitos cotidianos que, a fuerza de repetición, podía llevar tanto a una total inercia como a la necesidad de reaccionar. Las distintas intervenciones de la *Journée* buscaban salpicar la ciudad con situaciones desconcertantes que solicitaran la respuesta de sus habitantes, a los que veían sumergidos en el trajín diario. Desde las 10 de la mañana, Restany siguió buena parte de la experiencia. En Champs Elysées observó que había poca gente a pesar del sol: oficinistas, empleadas domésticas y chicas jóvenes estilo “yé-yé”. Las reacciones eran positivas, aunque aisladas, del tipo: “Tienen razón en salir de las galerías”.¹⁰³ Ópera resultó, para Restany, un tanto decepcionante pues poca gente reaccionaba ante los penetrables desde donde se podía “ver temblar el mundo”.¹⁰⁴ Nadie parecía dispuesto a perder el metro, excepto algunos turistas que se detuvieron a tomar unas fotos. La parada de Odéon a las cuatro de la tarde fue el punto de mayor efervescencia. Una cantidad mayor de gente jugó, entusiasmada, con los objetos manipulables distribuidos en la plaza. Este fue el mejor momento de la jornada –afirmaba Restany– aunque en vez de dejarlo evolucionar con naturalidad, lo hubiesen cortado por las “exigencias del horario”.¹⁰⁵ En líneas generales, el balance era positivo pero la experiencia había confirmado la distancia entre el arte y la vida. La *Journée* fue, en efecto, extensa y ajustada: dieciséis horas (el doble de la jornada laboral) divididas en intervalos de dos horas. Una serie de paréntesis lúdicos organizados rigurosamente que, junto con el tono del cuestionario, recuerda el trabajo metódico de laboratorio o de la encuesta sociológica. Una sistematicidad más retórica que operativa (al fin y al cabo, no había resultados científicos que extraer de esos datos) que, de cierto modo, iba a contrapelo de la idea de alterar la rutina diaria de los habitantes de París.

El cinetismo tuvo cierta coincidencia con el Pop en cuanto a la inmediatez de su aprehensión. Como herederos de la abstracción geométrica, los cinetistas no utilizaron la iconografía

¹⁰³ Pierre Restany, “Quand l’art descend dans la rue”, *Arts et loisirs* n. 31, 27 avril 1966, pp. 16-17.

¹⁰⁴ Pierre Descargues, “Un groupe de manifestants d’un nouveau genre est descendu lundi dans les rues”, *Tribune de Lausanne* 24/4/1966. Archivo Le Parc.

¹⁰⁵ Pierre Restany, “Quand l’art descend dans la rue”, *art. cit.*

de los medios masivos de comunicación que hacía a la pintura de Lichtenstein tan apta para ser reproducida en la tapa de revistas (esa iconografía volvía a su lugar de origen). Pero estos artistas constructivos de los '60 sí se apropiaron de la dinámica del entretenimiento, de la idea de producción seriada industrial y de la lógica binaria propia del paradigma cibernético. Sin embargo, fueron las diferencias con el Pop las que resaltaron los mismos cinetistas y los críticos franceses que se interesaban por sus producciones.

El Pop Art toma los temas en la calle y los instala en el medio convencional de colecciones y museos que pretende ridiculizar. Le Parc y su grupo hacen lo contrario. Trabajan en su laboratorio, luego descienden a la calle [...Le Parc proponía:] 'Iremos a las ferias, o bien seguiremos las etapas de un cantante conocido: distribuiremos volantes para explicar nuestras intenciones, para poner en evidencia el divorcio entre público y pintura, para subrayar el lado cerrado, antipopular del arte actual. ¿Nos tomarán por foráneos? ¿Por qué no? Lo que importa es salir al fin del eterno circuito donde el *Arte* —el Arte exquisito, el Arte precioso— muere lentamente de su narcisismo.¹⁰⁶

¿De qué extranjería hablaba Le Parc cuando decía no temer que se lo tomara por foráneo? ¿Las experiencias colectivas desarrolladas por fuera de las instituciones del arte lo hacían extranjero al campo artístico? ¿El premio veneciano no constituía, de alguna manera, un certificado de residencia que le permitía realizar excursiones por las afueras? ¿Cuánto podía afectar a este migrante cultural que emergía como individualidad del conjunto de los artistas cinéticos y de los artistas sudamericanos, ser considerado un forastero? ¿Podría pensarse en posibles intersecciones entre ser foráneo al arte y ser extranjero en París a mediados de los '60?

En 1966, Pierre Bourdieu publicó junto con Alain Darbel *L'amour de l'art*, una investigación sobre los públicos de museos en Europa basada en una serie de encuestas realizadas con su equipo de colaboradores.¹⁰⁷ Como ha señalado Néstor García Canclini, estas primeras investigaciones de Bourdieu registraron con rigor lo que todos ya sabían: la asistencia a museos aumentaba a medida que ascendía el nivel económico y escolar. La conclusión era obvia, afirma García Canclini: el acceso a las obras culturales era un privilegio de la clase cultivada.¹⁰⁸ Philippe Poirrier señala que el paradigma de la democratización cultural, en el que el Ministerio de cultura bajo el comando de Malraux había confiado su gestión, se vio contradicho por las primeras indagaciones sobre las prácticas culturales de los franceses, como la de Bourdieu o la encuesta sobre las actividades ligadas al ocio de los franceses realizada

¹⁰⁶ Christiane Duparc, "Julio Le Parc: voulez-vous jouer avec lui?", *art. cit*

¹⁰⁷ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art*, Paris, Minuit, 1966. Publicada por primera vez en español como *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

¹⁰⁸ La concepción teórica de Bourdieu y su metodología resultaron, por supuesto, renovadoras en el campo de la investigación sociológica de la cultura y plantearon una serie de preguntas nuevas que intentaban explicar cómo la cultura se vuelve fundamental para entender las relaciones y las diferencias sociales. Néstor García Canclini, "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990.

por el *Institut National de la Statistique et des Etudes Economiques* en 1967.¹⁰⁹ Estos estudios indicaban que la mayor parte del público de los museos y de las Casas de la cultura creadas por Malraux era una nueva clase media conformada por empleados del sector privado en expansión. Según *L'amour de l'art*, los agricultores constituían sólo el 1% de los visitantes de museos y los obreros, el 4%. Como esos museos eran económicamente accesibles, explicaban los autores, se trataba de una auto-restricción. Los testimonios de estos visitantes minoritarios indicaban que el museo les resultaba un lugar ajeno. Para quienes no contaban con “las gafas mágicas que sólo provee el capital cultural”,¹¹⁰ esta institución provocaba temor o la sensación de deber o reverencia, pero rara vez de placer.

En 1966 Bourdieu también publicó su trabajo “Campo intelectual y proyecto creador”,¹¹¹ en el que aseveraba que para definir un nuevo objeto para la sociología de la cultura había que situar al artista y su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la creación y comunicación de la obra. Según la hipótesis de Bourdieu, este sistema de relaciones entre artistas, editores, marchantes, críticos y público, determinaba las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos. Un campo existe —explica García Canclini— en la medida en que uno no logra comprender una obra (un libro de economía, una escultura) sin conocer la historia del campo de producción de la obra.¹¹²

Una de las condiciones de posibilidad para que Bourdieu conceptualizara un campo artístico tal vez haya sido el hecho de que, contemporáneamente, una serie de artistas y agrupaciones exploraban los bordes de ese campo de fuerzas al que percibían como un reducto demasiado estrecho para los objetivos utópicos de sus actividades. Experiencias como *Une journée dans la rue*, más que expandir los efectos liberadores de las obras del GRAV daban cuenta, con su relativa falta de eco en el público callejero, del espesor de ese tejido que conformaba el ámbito específico de circulación y legitimación del arte: la gente de la calle no pudo ver las obras porque, o bien desconocía la clave para interpretarlas, o se encontraba fuera del contexto apropiado para relacionarse con ellas. Paradójicamente, si dentro de las salas de arte las obras más lúdicas de Le Parc podían parecer foráneas, en los lugares del ‘gran público’ fuera del campo intelectual también lo eran. Como decía Restany, la experiencia mostró cuán grande era aún la distancia entre arte y vida.

Del mismo modo que los resultados de las investigaciones de Bourdieu contradecían el triunfalismo de Malraux en relación con la democratización de ‘la’ cultura francesa, *Une journée* fue un intento de ir en busca de ese gran público que no frecuentaba los museos y galerías. Jean-Claude Passeron recuerda que las investigaciones que realizó en colaboración

¹⁰⁹ Philippe Poirrier, “Les politiques culturelles municipales des années soixante à nos jours. Essai de périodisation”, *BBF* 1994 - Paris, t. 39, n. 5. *Dossier Bibliothèques, musées, archives: histoires croisées*.

¹¹⁰ Herman Lebovics, *La misión Malraux*. *op. cit.*, p. 185.

¹¹¹ Traducido al castellano como Pierre Bourdieu, “Campo artístico y proyecto creador”, en Jean Paulhan et al, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967, pp. 135-182.

¹¹² Néstor García Canclini, “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”, *art. cit.*

con Bourdieu en aquellos años se oponían a la ola de “sociología mass-mediática” representada por Edgar Morin, que confiaba en estar ante una mutación cultural en la que las barreras sociales caían gracias a los efectos homogeneizadores de las industrias culturales.¹¹³ Si bien las producciones cinéticas participaban del optimismo tecnicista, las experiencias como *Une journée* pretendían dar con el ‘gran público’ sin la intervención de los medios masivos de comunicación. La calle era un lugar posible para tal encuentro. Sin embargo, el cinetismo resultó más convocante dentro de las salas de arte que en el espacio público.

Foráneos en Buenos Aires: fuera y dentro del campo artístico

A mediados de la semana pasada un funcionario del Instituto Di Tella de Buenos Aires presentó a la Municipalidad, para su autorización, un afiche mural que anunciaba la exposición del pintor Julio Le Parc, primer premio de pintura en la última Bienal de Venecia. Entre el representante del Di Tella y el funcionario se produjo entonces el siguiente diálogo:

Funcionario: Este afiche no puede ser autorizado porque está escrito en caracteres extraños, en un idioma extranjero.

Pero... ¡usted está equivocado! ¡Usamos este tipo de letra porque tiene relación con la obra del pintor!

Funcionario: Está bien, de acuerdo. Pero de todas maneras no puedo autorizarlo. Está escrito en francés. Ahí dice *Le Parc*, y todo el mundo sabe que, en francés, eso quiere decir el parque.

¡Pero es el apellido del pintor!

Funcionario: ¡Ah! Bueno, así es otra cosa!

El afiche fue autorizado.¹¹⁴

El primero de agosto de 1967 inauguró la retrospectiva de Le Parc en las salas porteñas del CAV, luego de haber superado el malentendido idiomático con las autoridades del gobierno de facto acerca del afiche callejero que anunciaba la exposición [Fig. 10]. Los preparativos habían comenzado hacia enero de ese año. Por sugerencia de los organizadores de la Bienal de San Pablo, Cancillería propuso enviar allí una sala especial de Le Parc fuera de concurso. Esa participación, le decía Romero Brest a Le Parc en un telegrama, facilitaría la financiación de la muestra en Buenos Aires.¹¹⁵ De modo que aproximadamente la mitad de las obras que se exhibieron en el CAV formaron parte del envío argentino a Brasil de ese año.¹¹⁶

¹¹³ Joël Roman, “ ‘Quel regard sur le populaire ?’ Entretiens avec Jean-Claude Passeron”, *Esprit* n. 283, 2002, pp. 145-161.

¹¹⁴ “En español”, *Confirmado*, 10/8/1967.

¹¹⁵ Telegrama Romero Brest a Le Parc s/f, mecanografiado para ser enviado. Archivo CAV-ITDT.

¹¹⁶ La lista del catálogo de Le Parc para el envío a San Pablo incluyó 7 múltiples y 19 obras únicas. *Le Parc - Argentina - IX Bienal de San Pablo*, Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores, 1967.

La muestra del ITDT ocupó tres grandes salas, una de ellas de paredes negras y en semi-penumbra, con un total de 58 obras de las cuales buena parte había sido exhibida en la Bienal de Venecia el año anterior¹¹⁷ [Fig. 11 y 12]. Como ya indicamos, la convocatoria fue inédita. En los veinte días en que estuvo abierta al público la muestra atrajo 159.287 visitantes, casi siete veces la cantidad de público de cualquiera de las demás exposiciones del ITDT de ese año.¹¹⁸ Tal es así que Germaine Derbecq analogó la afluencia a las multitudes que visitaban el predio de La Rural un domingo soleado.¹¹⁹

En el cortometraje que el ITDT produjo con motivo de la exposición, *Le Parc* anticipaba la recepción de su obra por parte del público porteño y establecía algunas diferencias con aquél que frecuentaba las exposiciones en París:

Pienso que el público de Buenos Aires, siendo un público menos atado a la tradición artística y cultural, pienso que puede recibir este tipo de experiencias de una manera mucho más libre, mucho más fresca y en estas condiciones tener una relación más directa con los elementos presentados.¹²⁰

Luego de la entrevista a *Le Parc* en presencia de su esposa e hijos, el video mostraba vistas de la multitud en las salas, editadas al ritmo de música de jazz; en seguida, una serie de tomas de ese mismo público visto a través de las obras: sus reacciones frente a estos artefactos, sus rostros y cuerpos reflejados en las superficies texturadas de acero inoxidable pulido; seguían primerísimos planos de los efectos visuales de las obras en penumbras acompañados con una musicalización más climática; a continuación, sin otro sonido que el producido por las obras en su agitación, una serie de tomas de la sección más lúdica; un último fragmento de los casi quince minutos del cortometraje, mostraba a los visitantes iluminados por las luces estroboscópicas de obras como *Movimientos sorpresa* (1967), que dejaban al espectador desorientado. La secuencia acelerada de estas imágenes combinadas con la banda de sonido de música pop semejan más una noche de *boite* que una exposición de artes visuales.

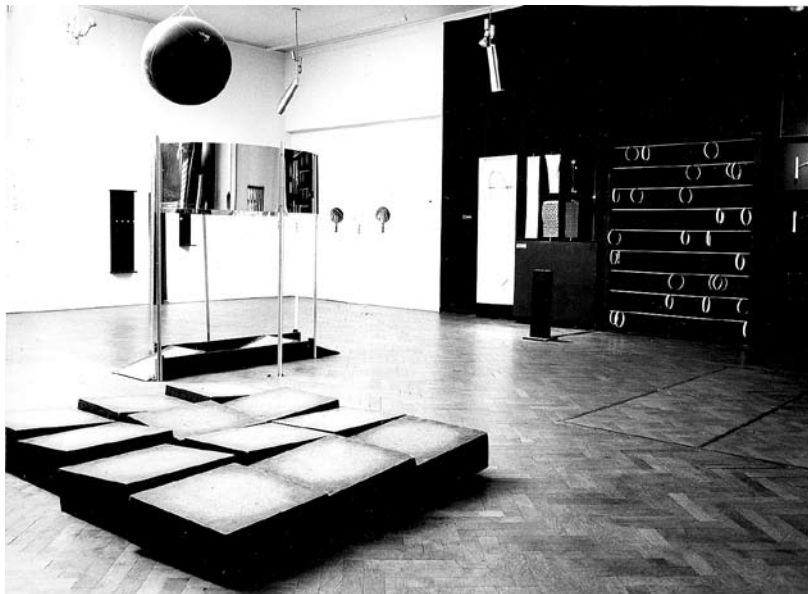
A juzgar por este material audiovisual y por las fotografías aparecidas en la prensa, el público porteño respondió del modo en que *Le Parc* esperaba, con espontaneidad y entusiasmo.

¹¹⁷ *Le Parc*. Buenos Aires, ITDT, 1967. "Entre la estética y el parque de diversiones", *Así* 24/8/1967. Archivo CAV-ITDT. "Luz - color - sonido", *El Día* 17/9/1967, p. 6. El artista solicitó que se cubrieran las paredes de una de las salas con una tela negra y le envió a Romero Brest una muestra del material que se había usado en *Lumière et Mouvement*. Insistía en que no era demasiado caro y era fácil de poner y sacar. Su cálculo era de unos 500 metros cuadrados. Carta de *Le Parc* a Romero Brest 15/6/1967. Archivo CAV-ITDT.

¹¹⁸ 22.818 en *Más allá de la geometría*, 27.500 en *Experiencias Di Tella*, 18.040 en Rómulo Macció, 26.299 en el Premio Internacional ITDT, 17.918 en Jorge de la Vega y 7915 en la exposición de Motherwell y Gorki. *Memoira y Balance 1967*. Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1968.

¹¹⁹ Germaine Derbecq, "Le Parc à l'Institut Di Tella", *Le Quotidien*, 22/9/1967.

¹²⁰ Entrevista a *Le Parc* en *Exposición realizada en el Instituto Torcuato Di Tella con el auspicio de la Asociación Ver y Estimar y el Fondo Nacional de las Artes*. ITDT, 1967. Cortometraje dirigido y producido por Jorge Alberto de León. Agradezco a Mariana Marchesi por este valioso material audiovisual.



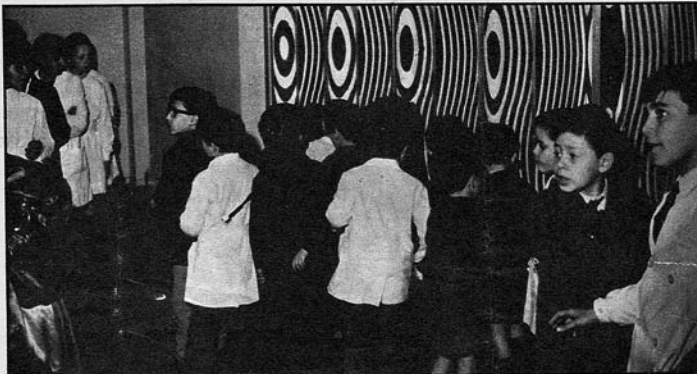
10. "En español", *Confirmado* 10/8/1967.
12. Vista de una de las salas de la exposición Le Parc en ITDT, 1967.
Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

GENTE

LOS CHICOS SE VUELVEN LOCOS CON JULIO LE PARC; MOZAMBIQUE ESPERA A UN MEDICO ARGENTINO Y UNA GUERRA INSOLITA EN CAMPO DE MAYO.



¡¡¡UUYYYY!!!, ¡¡¡AAAHH, AAAHH!!!, y muchas exclamaciones similares de placer escaparon, precipitadamente, de la boca de Carlos Osvaldo Couto (7 años), que levantó sus brazos y se zambulló en lo que para él era un mundo encantado y fascinante: la exposición del laureado clásico Julio Le Parc. Arrasaron con todo y se dedicaron a cabecear globos, enloquecer máquinas y reírse estrepitosamente frente a espejos deformadores de imágenes. Le Parc había dicho "Quiero una mayor participación del espectador en mi obra", y varios colegios (entre ellos la Escuela Experimental 33, de Banfield, y la Escuela Piloto Nº 1) llevaron sus alumnos para que se iniciaran en el arte contemporáneo y apreciar sus reacciones. Algunas de ellas fueron éstas: "Son cosas extrañas, parecen del espacio" (Félix Alejandro, 7 años); "Son cosas de la atmósfera" (Jaime Ciri, 7 años); "Me recuerda al espacio. Y, sobre todo, la corteza lunar" (Jorge M. J. Ibáñez, 12 años).



ANTES DE LA BATALLA, que con todo ardor, entusiasmo y realismo se libraria momentos más tarde en Campo de Mayo, conversan Walter Vidarte, Luis Medina Castro y Sergio Renán. Poco después se enfrentarían los "Gauchos de Güemes" con las tropas realistas (años 1815-16), encarnadas ambas partes, con increíble arrojo (sable, lanza, cuchillo, rodadas, etc.), por los aspirantes de 1º y 2º año de la Escuela de Suboficiales Sargento Cabral. Actuaban para el ciclo "Hombres y mujeres de bronce", que para el Canal 13 (comenzará a proyectarse en octubre) dirige María Herminia Avellaneda. Libro: Saravia y Reynal.



11. "Los chicos se vuelven locos con Julio Le Parc", *Gente*, sin referencias. Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

Si bien no puede decirse que el arte cinético convocaba a las masas, lo cierto es que sus exhibiciones fueron las más visitadas de la década y atrajeron un público más amplio que las otras variantes de las artes visuales contemporáneas. La estrategia implementada fue producir un arte que, a fuerza de no requerir mayor competencia artística por parte de los espectadores,¹²¹ pudiera llegar a un público no habituado a visitar exposiciones y, a la vez, abandonar el ampuloso nombre de ‘arte’. Ni el ‘silencio religioso’ ni la ‘solemnidad grandiosa’ que Bourdieu señalaba para la ‘ideología estetizante’ de los museos estaban presentes en las exposiciones de Le Parc ni en las del GRAV, cuyo lema desde 1963 era ‘prohibido no tocar’. Romero Brest recordaba en relación a esta exposición que

Todo el mundo habló de su arte, relacionándolo con la tecnología por una parte y con la sociología por otra, sin que abundaran las notas disidentes. Parecía el anuncio de una nueva manera de vivir, por esa insistencia de Le Parc en declaraciones diversas acentuaba la participación del público como fundamento de sus experiencias.¹²²

En su definición de “campo artístico” de 1966, Bourdieu explicaba que mientras en otros sistemas económicos la práctica artística estaba entremezclada con el resto de la vida social, la burguesía había creado instancias específicas de selección y consagración (galerías, crítica, museos y premios) en las que los artistas ya no competían por la aprobación religiosa o el encargo cortesano sino por la ‘legitimidad cultural’. El campo intelectual tomaba sus formas de acuerdo a un contexto histórico específico –aclaraba el sociólogo francés– de modo que no podía definirse en términos universales.¹²³ De cualquier manera, Bourdieu trabajó con lo que conocía: su campo intelectual coincidía, en buena medida, con los límites de París. En esto concordaba con la perspectiva de buena parte de los actores culturales de la periferia: la ciudad-luz equivalía, de algún modo, al campo artístico; era el punto geográfico donde ese entretejido de fuerzas tenía mayor tradición. Como capital de la cultura moderna, París constituía un caso excepcional. De hecho, una de las críticas que se han hecho de estos conceptos acuñados por Bourdieu a mediados de los ’60 es, precisamente, que universaliza el caso francés o, dicho de otro modo, que idealiza el campo cultural.¹²⁴

Casi diez años antes, Le Parc había partido hacia Francia atraído por las posibilidades que ‘el’ campo artístico podía ofrecer. En momentos de su regreso triunfal, el hecho de que

¹²¹ Conceptos desarrollados en Pierre Bourdieu. “Disposition esthétique et compétence artistique”, *Les Temps Modernes* n. 295, février 1971, p. 1352.

¹²² Jorge Romero Brest, *Arte visual en el Di Tella*, Buenos Aires, Emecé, 1992, p. 120.

¹²³ Pierre Bourdieu, “Campo artístico y proyecto creador”, *art. cit.*

¹²⁴ Sobre el peso de la perspectiva francocentrista de Bourdieu, véase María Teresa Gramuglio, “La summa de Bourdieu”, *Punto de vista* n. 47, diciembre 1993, pp. 38-42. Juan Pecourt señala con claridad los problemas que presenta la noción de “campo cultural” en tanto no contempla instituciones, actores o prácticas que no coinciden la autonomía de un campo paradigmático. Juan Pecourt, “El intelectual y el campo cultural. Una variación sobre Bourdieu”, *Revista Internacional de Sociología (RIS)* vol. LXV n. 47, mayo-agosto, 2007, p. 34.

Buenos Aires contara con una tradición artística más modesta que la de París constituía una ventaja para el proyecto creador de Le Parc. En sus descripciones, la crítica y las instituciones francesas aparecían conservadoras y poco permeables al arte nuevo. En cambio, una ciudad dinámica y menos ‘civilizada’ como Buenos Aires ofrecía un panorama alentador. Un poco más cerca de aquella unidad ‘primitiva’ previa a la autonomización de la esfera cultural, la París de Sudamérica (o la Nueva York Austral, como la bautizó Restany) podía representar el lugar donde la utopía cinetista se realizaba: arte y vida se encontraban en las salas abarrotadas del ITDT.

Sin embargo, la institución que organizó su retrospectiva porteña era el corazón de la vanguardia local y tenía su público, habituado a formas novedosas de las artes como los *happenings*.¹²⁵ Se trataba de una institución privada, solvente, modernizadora y convocante, financiada con fondos provenientes de las fábricas de automotores y electrodomésticos Siam-Di Tella que, además de implementar un sofisticado programa de exposiciones en el CAV, había creado y financiaba el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales y el Centro de Experimentación Audiovisual.¹²⁶

El director del CAV era, por otra parte, uno de los gestores culturales argentinos que más se ocupó de tender lazos con el exterior mediante sus propios viajes, la invitación a críticos europeos o norteamericanos a dirimir premios y la organización de exposiciones de artistas extranjeros.¹²⁷ De allí que el ITDT y Romero Brest fueran el blanco principal de la crítica institucional de quienes organizaron *Tucumán Arde* en 1968.¹²⁸ Unos años más tarde, la imagen que acompañó el artículo de Roberto Jacoby sobre el CAV publicado en la revista *Los Libros* fue, precisamente, una de las obras de Le Parc [Fig. 13].

El Instituto de la calle Florida 936 sería una vidriera donde proyectar hacia el mundo la nueva imagen de la Argentina: un país moderno, dinámico, civilizado, a la altura de los grandes centros culturales del mundo, listo para recibir a las inversiones con las mejores garantías de seguridad. Sería el centro de concentración de artistas, intelectuales, industriales y señoras de industriales, ejecutivos de publicidad y periodistas. [...]

¹²⁵ Un estudio sociológico de los artistas y público del ITDT realizado entre 1966 y 1967 concluye que “el núcleo predominante del público se compone de gente joven de cultura universitaria y con inclinaciones artísticas”. Esta investigación no incluyó al público de la exposición de Le Parc. Germán Kratochwil, “Arte pop en Buenos Aires”, *Mundo Nuevo* n. 26-27, agosto-septiembre 1968, pp. 106-112.

¹²⁶ Dirigidos por Alberto Ginastera y Roberto Villanueva, respectivamente.

¹²⁷ Véase Andrea Giunta, “Capítulo 6. Estrategias de internacionalización”, en *Arte, vanguardia y política. ... op. cit.*, pp. 237-303.

¹²⁸ Me refiero a los diversos momentos de lo que Ana Longoni y Mariano Metsman denominan el ‘itinerario del 68’. Véase de estos autores, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

plástica

Una vidriera de la burguesía industrial

Jorge Romero Brest
El arte en la Argentina
Paidós, 128 págs.



Podríamos afirmar sin ser demasiado mecanicistas que la experiencia *ditelliana* se corresponde con una ilusión: la de cierta burguesía industrial que concluida la primera etapa del período de sustitución de importaciones abandona sus aspiraciones autonomistas y espera poder continuar su desarrollo en términos de una dependencia activa con el imperialismo. Sus fantasías van más allá del angosto marco de una economía capitalista dependiente y se convierten en un credo: "modernizar el país". Una modernización en todos los terrenos, que exige desplazar las formas culturales tradicionales y arcaizantes (Academia de Bellas Artes, *Sur*, *La Nación*), y crear e imponer las propias al conjunto de la sociedad. Los centros de la elaboración y realización de la nueva política cultural de la burguesía serían, junto al Instituto Di Tella, las revistas semanales de opinión y las agencias de publicidad, organismos que surgen o toman nuevo impulso en los primeros años de la década del 60.

Además de contar con sus economistas, sus psicólogos, sus sociólogos, esa política cultural necesitaba su propia sensibilidad, sus formas, su gusto propio: expresión de la voluntad de la burguesía industrial de diferenciarse del proyecto de los sectores oligárquicos, que habían convertido su cultura en el modelo hegemónico.

El Instituto de la calle Florida 936 sería una vidriera donde proyectar hacia el mundo la nueva imagen de la Argentina: un país moderno, dinámico, civilizado, a la altura de los grandes centros culturales del mundo, listo para recibir las inversiones con las mejores garantías de seguridad. (1) Sería el centro de concentración de artistas, intelectuales, industriales y señoras de industrias, ejecutivos de publicidad y periodistas. Estos actuarían su "modernidad" ante los modernos medios, las revistas semanales que se constituyeron así en los verdaderos *diffusores* del fenómeno, en el doble sentido de "tomar algo difuso" y "transmitir".

Mientras en la trastienda se formaban equipos de planificadores de

la economía nacional, ministros y señores, las artes visuales y el teatro de "vanguardia" se encargaban de otorgar un cuerpo visible a las aspiraciones de la burguesía.

En este contexto el Centro de Artes Visuales intenta jugar, bajo el liderazgo de Jorge Romero Brest, una Gran Política internacional: lograr que los artistas produzcan teniendo en su cabeza la información de los grandes centros metropolitanos a fin de incluir luego a Argentina en el eje Nueva York-París-Tokio, centrales mundiales de la plástica de vanguardia. Esta misión, conscientemente asumida por el Centro de Artes Visuales, genera reacciones de alguna violencia: la anglosajona cultural académica, ligada a la tradición oligárquica, a ciertos coleccionistas,

algunas galerías de arte y muchos críticos, por una parte; por otra la sordida cultura de living-room consumida plácidamente por las capas profesionales y estudiantiles de ideología liberal, a veces impregnadas de "progresismo", expresan la resistencia a la pérdida de la hegemonía cultural y la profundidad del sometimiento a esa misma hegemonía. Sus denuncias y escandalizados lamentos son sin embargo insuficientes para impedir el vigoroso desarrollo de la nueva política cultural burguesa.

Una verdadera crítica a la cultura *ditelliana* sólo podría ser válida en tanto se la formulara desde el punto de vista de las clases y sectores revolucionarios del pueblo, es decir, desde el punto de vista de una cultura

revolucionaria en formación. *Ello no es fácil, sin embargo, puesto que los gérmenes de una cultura revolucionaria y nacional deben buscarse menos en las ideas que las masas tienen sobre la cultura que en su propio accionar político. Mientras que la burguesía enmascara su política cuando hace "cultura", los trabajadores —en este instante del proceso— sólo hacen su cultura en la lucha política.*

Es esa lucha política de las masas, la que convoca a determinados intelectuales burgueses y pequeños burgueses a convertirse en intelectuales de la clase obrera; esa transformación, que esquemáticamente podría indicarse por la adopción del punto de vista de la clase obrera y una tarea de síntesis de la teoría revolucionaria, la experiencia revolucionaria popular y las tradiciones culturales verdaderamente nacionales, no ha afectado empero a gran número de intelectuales. (2) La inexistencia de un sector que desde afuera formulase la crítica correcta de los artistas plásticos proponiendo una política cultural revolucionaria y nacional —que todavía no ha sido sistemáticamente formulada— dio lugar a que la crítica más eficaz fuera el proceso que siguió un grupo de los propios artistas "ditellianos", dinamizados por su ideología de "cambio" y convocados por las luchas populares.

Criterio de crítica.

Resulta casi tautológico decir que la cultura del Instituto Di Tella es una cultura dependiente. Sin embargo es preciso distinguir dos formas de la dependencia de los modelos extranjeros: una, la copia, la traslación textual; otra, la creación dentro de una problemática que origina desde el exterior se asume como propia. Es el campo de trabajo, el área de problemas el que está desenfocado, por más que dentro de esos límites se realice un trabajo técnico comparable con los más elaborados del mundo. En el Instituto Di Tella coexistieron ambas variantes.

Romper la dependencia cultural requiere producir una verdadera revolución cultural, una alternativa a las ideas que sobre el arte y la cultura instala la burguesía incluso en cabezas muy claras en el terreno político concreto. Para decirlo con un ejemplo: la "nueva novela latinoamericana" continúa en la tradición burguesa y occidental de la novela. No basta con redescubrir las hablas latinoamericanas y los conflictos de nuestras patrias, lo que sin duda es un avance histórico; no alcanza con que el autor hable de las limitacio-



nas del material que utiliza, de las condiciones materiales y sociales internas a su obra, sino que hay que pensarlo todo de manera radicalmente distinta, introduciendo transformaciones en la propia idea de "literatura" o de medios "literarios". Estos nuevos medios, estas nuevas ideas, dependen de la esfera de la acción política: sólo una decisión política consciente puede ser fundamento para cualquier planteo cultural que se intente. Esto es lo que siempre se ha tratado de sacar fuera de la discusión. Se enfrenta una posición estética contra otra, la novela lineal contra la "estructural", la pintura "social" contra la de "vanguardia", un arte legal contra uno clandestino, sin realizar un análisis concreto de los efectos políticos del mensaje, o sin tener una política consciente. Es decir que no se interroga cuál es el mensaje político que se desea emitir, qué sector social es el que se desea influir con tal mensaje y cuál es su efecto político. *Tramita la burguesía cuando hace que la crítica hable de las características internas de un libro o de una obra, fetichizándolos como objetos en sí, en lugar de pensar en circuitos de comunicación con determinados efectos políticos e ideológicos.*

Institución y vanguardia.

"La segunda revolución en 1943, fue más compleja, porque si bien tuvo caracteres similares a la anterior, cambió su rumbo cuando Perón la condujo, hasta llegar a la presidencia en 1946, adoptando métodos dictatoriales: autoritarismo, neotiranía, libertad de opinión suprimida, medidas demagógicas constantes, debilidad financiera, aflicción a los antecedentes hispanocriollos en el orden cultural. Nunca fue más bajo el nivel artístico, más como nunca las clases trabajadoras y media fueron comprendidas, siendo extremadamente curioso que tanta insensatez como demostró Perón en larguísimo diez años, haya tenido consecuencias en cierto modo progresistas." (pág. 26)

"En el catálogo de esta exposición escribí sobre la relación que podía establecerse entre la 'Otra figuración' y el arte en boca de los 'formales': 'Ser informal no significa adoptar un sistema, que debiendo ser de formas contradeciría el nombre, sino una actitud. Y hay un abismo entre el sistema que encierra y la actitud que libera, siempre que quien la adopta se mantenga en ella. Porque así lo hace el informal, supera las realidades que ve, piensa, siente o fabula, para descubrir el ser que por la obra existe manifestando más evidentemente lo real, con su halo de tiempo originante.' "(Y ser neofigurativo? De ninguna manera es volver a las formas pretéritas, a pesar de que más de un reaccionario lo proclame, feliz de reconocer de nuevo la figura humana. ¡Qué absurdo! Ser neofigurativo es enredarse intencionalmente hacia las formas humanas para extraer también de esta experiencia el ser que por la obra existe, manifestando lo real, con su halo de tiempo originante." (pág. 61).

Si alguien no lo tuviera claro, bastan estos dos párrafos para que a nadie se le ocurra buscar en Romero Brest a un teórico, un crítico o algo semejante. Para darse cuenta que tampoco es un cronista veraz, sería necesario conocer más el objeto que describe, pero las deformaciones de su crónica son únicamente una con-



secuencia de su verdadero papel: el de político cultural. Político oportunista, se dirá, y es cierto, (pero qué otra cosa es la política de la burguesía que encarna? Político "práctico", no confía en las palabras ni cree en las teorías: la suma de los hechos, de las obras bastarán según su criterio para lograr sus objetivos estratégicos.

Con todo, y aunque algunos lo acusen de haber promovido siempre la "auténtica" corriente estética, su euforia modernizante cumplió bien los objetivos que se había trazado, dentro de los límites de su ideología y de las posibilidades de la etapa histórica. Su técnica consistió en encabalgarse en las nuevas corrientes cuando estaban ya lanzadas y tratar de institucionalizarlas. Esto se realizaba con el consentimiento de los propios artistas: vivían en medio de una contradicción que aceleraba permanentemente "el cambio": imponer, institucionalizar, convertir en modo, y a la vez, facer dotes de la ya tradicional ideología de la vanguardia estética) estar siempre "más allá", escapar a la absorción del "establishment".

De este modo se ingresa en una

ro al señalar situaciones cargadas de sentido social o político sirvieron como detonante para desarticular el movimiento artístico que con general beneplácito se venía imponiendo en el país y transformando a Buenos Aires sobre todo en gran capital del arte".

Romero Brest: Esteticismo el capitalismo.

Para los plásticos de "vanguardia" que permanecían dentro del circuito institucional quedaban sólo dos caminos: continuar un desarrollo cerrado sobre sí mismo, con una especialización y sofisticación creciente que los desvinculaba totalmente del público real, obligándolos a ligarse al estrecho mercado internacional, vía emigración, o entrar en el circuito del diseño de artículos de consumo parasitario y santuario, dentro del reducido mercado del "ghetto acrílico". Intenta entonces su última y fallida jugada política dentro del más puro estilo de la lucha ideológica: abandonar a los artistas a su suerte y dedicar la sala de calle Florida a la exposición de productos de las grandes empresas industriales, a la publicidad, a los medios de masas. En esta línea estaban las exposiciones de Olivetti S.A., Rasti, y una agencia de publicidad, invitados todos por el Centro de Artes Visuales. En una frase recogida por *Primera Plana* Romero Brest decía: "Expondremos una sucursal de Banco en funcionamiento, con sus cajas, sus gerentes, etc., y la gente podrá venir al Centro de Artes Visuales a realizar sus operaciones comerciales." Lo que equivale a decir: estetizaremos las manifestaciones más directas del capitalismo en acción.

Las empresas Di Tella han entrado ya en una franca regresión y los subsidios Ford no alcanzan, canalizándose hacia la "investigación básica". Romero descubre que su proyecto es mucho más ambicioso que la clase en que se apoya.

Y mientras algunos ex-ditellanos afirmaban que "la revolución es el único arte posible", Romero Brest ha inaugurado una coqueta boutique donde usted podrá encontrar un sin fin de curiosidades muy divertidas.

Roberto Jacoby

(1) Como dice la Lic. Walger "...una sociedad transparente..."

(2) Las razones más importantes de esta carencia de intelectuales revolucionarios, capaces de articular una política para cada sector social, son dos: una, la dependencia de los modelos estructurados en los centros metropolitanos y que se manifiesta tanto a nivel científico y artístico como en lo que hace a teoría o estrategia política, y dos, el odio de clase, que se manifiesta principalmente en la forma de un antipersonismo aún latente en los intelectuales pequeño-burgueses. Esto último se percibe con claridad en *El avión negro*, pieza teatral recientemente estrenada en Buenos Aires, en la que los obreros peronistas son presentados como una pintoresca aunque enterredora murga de rufiões.

Mientras en la trastienda se formaban equipos de planificadores de la economía nacional, ministros y asesores, las artes visuales y el teatro de 'vanguardia' se encargaban de otorgar un cuerpo visible a las aspiraciones de la burguesía. [...]

Resulta casi tautológico decir que la cultura del Instituto Di Tella es una cultura dependiente. Sin embargo es preciso distinguir dos formas de la dependencia de los modelos extranjeros: una, la copia, la traslación textual; otra, la creación dentro de una problemática que originada desde el exterior se asume como propia. Es el campo de trabajo, el área de problemas el que está desenfocado, por más que dentro de esos límites se realice un trabajo técnico comparable con los más elaborados del mundo. En el Instituto Di Tella coexistieron ambas variantes. [...]

Para los plásticos de 'vanguardia' que permanecían dentro del circuito institucional quedaban sólo dos caminos: continuar un desarrollo cerrado sobre sí mismos, con una especialización y sofisticación creciente que los desvinculaba totalmente del público real, obligándolos a ligarse al estrecho mercado internacional, vía emigración, o entrar en el circuito del diseño de artículos de consumo parasitario y suntuario, dentro del reducido mercado del 'ghetto acrílico'.¹²⁹

Intercalada con estos párrafos que interpelaban al ITDT desde el discurso de la dependencia podía verse la fotografía una de las piezas de Le Parc construida con flejes de acero inoxidable sobre fondo a rayas. Su aspecto industrial hacía del cinetismo un ejemplo ilustrativo de una de las variantes estéticas en acuerdo con las 'aspiraciones de la burguesía'. Para 1970, cuando se publicó este artículo, el cinetismo había recibido en Francia fuertes críticas en tanto producción cultural representativa de la sociedad de consumo que, aunque no compartieron la perspectiva anti-imperialista de *Los Libros*, tuvieron ciertos puntos en común con el planteo de Jacoby.

En cuanto a la cuestión del público, es importante destacar que contrariamente a la imagen de aislamiento que describía Jacoby, el público de Le Parc fue mucho mayor que el de *Tucumán Arde*, la experiencia paradigmática del encuentro de vanguardia estética y vanguardia política en la que el mismo Jacoby estuvo involucrado. Esta práctica socio-estética realizada hacia fines de 1968 había tenido lugar en la CGT de los Argentinos, donde había ido en búsqueda del 'público verdadero'. Sin embargo, la exposición fue clausurada con celeridad y sus efectos fueron diferidos y, en buena medida, mediados por su difusión en el extranjero por parte de Lucy Lippard y Jean Clay. Como ha señalado Luis Camnitzer, los proyectos de los artistas latinoamericanos de la diáspora "pueden haber sido más cautos, pero al mismo tiempo se ahorraron depresiones post-actividad como 'el silencio de Tucumán Arde'".¹³⁰

¹²⁹ Roberto Jacoby, "Una vidriera de la burguesía industrial", *Los Libros* a. 2 n. 12, octubre 1970, pp. 24-25.

¹³⁰ Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin, University of Texas Press, 2007, p. 226.

Entre los artistas cinéticos, Le Parc fue uno de los más sensibles a los cambios políticos y estéticos de fines de los '60. No sólo comenzó a incorporar imágenes caricaturescas en una obra lúdica que resultaba cada vez más abiertamente crítica con las instituciones culturales y el contexto político,¹³¹ sino que desde 1970 organizó una serie de exposiciones que pretendían mostrar en París imágenes 'no oficiales' de América Latina. En este itinerario resultó clave el viaje de cuatro meses que realizó en 1967 con motivo de la exposición en el ITDT y que encabezó con su participación en el Simposio de Intelectuales y Artistas de América realizado en noviembre en Puerto Azul, Venezuela.¹³²

De regreso en París, en una carta de diciembre de ese año dirigida al artista italiano Dino Gavina, Le Parc relataba los logros y resultados de su viaje a Sudamérica: "Fue un gran éxito, por ejemplo 11.000 persona por día en Buenos Aires. Muchos múltiples vendidos, etc. Aquí instalo un nuevo atelier y una nueva casa".¹³³ Hacia fines de 1967 Le Parc redactó el texto "Guerrilla cultural" que se publicó al año siguiente en la revista *Robho*.¹³⁴ El viaje a Sudamérica y el encuentro en Venezuela junto con la convocatoria de Buenos Aires, constituyeron experiencias clave y anteriores a Mayo del '68 que potenciaron su preocupación acerca del rol social del intelectual y lo sensibilizaron con la 'causa latinoamericana'.¹³⁵ El viaje contribuyó, a la vez, al progreso material del artista argentino, quien consiguió a su regreso dejar el atelier compartido con Antonio Berni, en el que vivía con su mujer y sus tres hijos, e instalarse con su familia en un lugar más amplio que le permitía trabajar con mayor comodidad.

Ciertas voces latinoamericanas se ocuparon de situar el arte cinético en la tradición constructivista regional. Para Juan Acha, los cinetistas habían contribuido a solucionar los problemas de lenguaje visual a los que hacían frente las artes plásticas en diversas partes del mundo. El arte geométrico era para el crítico peruano un emblema de la época, había significado un 'saludable correctivo' a la tradición individualista del arte y la cultura. Los artistas concretos argentinos de mediados de los '40 eran, en este sentido, el punto de partida. La abstracción geométrica contaba hacia mediados de los '60 con una tradición en el Río de la Plata y Brasil en particular y en Sudamérica en general. Sin embargo, Arnauld Pierre aún hoy plantea diferencias en términos continentales en el uso de la visión central o la periférica del arte óptico y cinético que recuerdan la ya tradicional rivalidad entre los EEUU y Francia.

La instancia focal que es normalmente el blanco, el objetivo para la mirada, y que lo es aún en Jasper Johns o Kenneth Noland, no lo es más en los modernistas europeos: profundamente afectada por la velocidad, la suya y la de la mirada que aprehende, aquélla

¹³¹ Me refiero a *Voltée los mitos* (1969), *Identifique sus enemigos* (1970) o aquellos impresos sobre los inflables para golpear de *Frappe les grades* (1970).

¹³² Le Parc afirma haber visitado Buenos Aires Mendoza, Montevideo, San Pablo, Valencia y Caracas. *Julio Le Parc. Experiencias 30 años..., op. cit.*, p. 142.

¹³³ Carta de Le Parc a Dino Gavina 11/12/1967, borrador. Archivo Le Parc.

¹³⁴ Julio Le Parc, "¿Guerrilla cultural?", *Robho* n. 3 printemps 1968, p. 7.

¹³⁵ Entrevista a Le Parc de Mathieu Alain y Jean-Paul Giubergia, [c. 1973], mimeo, p. 4. Archivo Le Parc.

ya no se presenta sino difractada a lo largo de líneas de ruptura y cortada por los efectos estroboscópicos de la alternancia del negro y el blanco, como en *Círculos fraccionados* (1965) de Julio Le Parc. [...] En ese mismo espíritu, sería simple demostrar que la polivisualidad comprometida por los relieves contrapuntísticos de Agam o los relieves de láminas de Cruz-Diez signan el desarrollo de una sobrevisualidad paradójica, que pone en jaque el tono sinóptico de la versión americana del modernismo sustituyendo a la idea misma de punto(s) de vista por la de un *continuum* visuomóvil prácticamente superior, en los efectos, a la simple suma de las partes.¹³⁶

Buena parte de los ‘modernistas europeos’ a los que se refiere Pierre eran sudamericanos que migraron a París con sus propios bagajes artísticos e intereses estéticos. La producción realizada en la capital francesa dialogaba a la vez con una tradición local y otra europea. París resultaba atractiva en tanto posible capital universal de la cultura, pero también en términos de circulación internacional para el tipo de obra con la que venían experimentando en sus lugares de origen. Si un húngaro como Vasarely trabajaba en París con éxito, ¿por qué no un argentino?

Ante el problema que plantean las producciones culturales de la diáspora argentina, Carlos Basualdo afirma que “el arte producido por artistas argentinos que viven dentro o fuera del país seguirá siendo arte argentino en la medida en que continúe interpelando a las producciones del Centro desde un punto de vista marginal, pero también en la medida en que esa conversación alcance una resonancia local”.¹³⁷ Se trata de una hipótesis interesante para pensar el arte más contemporáneo. Pero durante los años ‘60, en la medida en que se lograba visibilidad para tales producciones en ‘el’ campo artístico por antonomasia, podía verse aumentada su resonancia local. A su vez, en el caso del cinetismo, la legitimidad adquirida en París trajo aparejada también una amplificación, no sin sus contradicciones, de los planteos críticos de esas producciones visuales. En este sentido, el ‘interculturalismo crítico’ que Basualdo define como “situarse críticamente en el centro reteniendo una perspectiva marginal, de manera que la obra sea capaz de significar críticamente en los dos contextos simultáneamente”, sólo resultó viable una vez descentrado el circuito moderno de las artes. Como extranjeros en París, durante los años ‘60 los cinetistas argentinos jugaron (en el doble sentido de esta palabra) con las reglas del campo artístico que Bourdieu estaba pasando en limpio por esos años. Mientras París fue casi equivalente a campo artístico, conquistar Europa resultó clave.

Crisis del cinetismo

En mayo de 1967 se inauguró la exposición de arte cinético *Lumière et mouvement* en el *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, organizada por Frank Popper. La muestra contó con

¹³⁶ Arnauld Pierre, “Accélérations optiques. Le régime visuomoteur de l’art optique et cinétique”, *art. cit.*, p. 35.

¹³⁷ Carlos Basualdo, “Arte argentino fuera de Argentina: viajes argentinos”, *Lápiz* n. 158-159, Madrid, diciembre 1999, p. 161.

una fuerte presencia latinoamericana¹³⁸ y con una afluencia de visitantes tal que las autoridades del museo decidieron extenderla hasta octubre, unos meses más de lo previsto. Ante la multiplicación de artistas cinéticos (pero también de su público), la revista *Robho* intentó un balance de *Lumière et mouvement*:

Jean Clay, uno de los críticos franceses que más decididamente había apoyado al cinetismo, se preguntaba si no se había convertido en otro academicismo. En medio de lo que veía como “la moda del motorcito o la lamparita”, intentó establecer diferencias entre verdaderos “creadores” y meros “arregladores” que hasta el momento se habían limitado a las vidrieras pero ahora se lanzaban hacia los museos. Soto, Agam, Takis, Cruz-Diez, Le Parc, Morellet o Haacke aparecían perdidos entre quienes –según Clay– aplicaban con habilidad la técnica de la amalgama de invenciones ajenas. “Estos híbridos no pasan generalmente el invierno. Pero resulta que la diplomacia del artista y la ignorancia del público se conjugan en éxito”.¹³⁹ Que una exposición plagada de plagiadores que sólo retenían “el aspecto exterior de la obra, el costado mecánico, la ‘física entretenida’” hubiera tenido semejante repercusión le resultaba lamentable. Las sutilezas de las obras de Haacke basadas en la condensación del agua quedaban opacadas ante la visita estelar de Brigitte Bardot a la exposición.¹⁴⁰ Este gran malentendido, que igualaba cinetismo y ocio, tergiversaba y por último neutralizaba el poder civilizatorio (y subversivo) que las obras cinéticas tenían para Clay.

En 1966 el premio a Le Parc en la Bienal de Venecia marcó el apogeo del cinetismo en Europa. No obstante, *Lumière et mouvement* fue la última de las grandes muestras de arte cinético y en 1968 los colectivos de artistas centrados en el cinetismo se disolvían.¹⁴¹ Con motivo de la disgregación del GRAV, sus integrantes redactaron un acta de disolución y Le Parc hizo algunas declaraciones:

En el transcurso de mayo del 68 el grupo era prácticamente inexistente. No se podía contar con él, no se tenía necesidad de él. Cada uno de nosotros tomaba posiciones y se comportaba con relación a los acontecimientos como lo creía oportuno. Esta situación

¹³⁸ Antonio Asís, Martha Boto, Sergio Camargo, Carlos Cruz-Diez, Narciso Debourg, Hugo Demarco, Armando Durante, Horacio García-Rossi, Ana María Gatti, Gyula Kosice, Julio Le Parc, Jesús Rafael Soto, Luis Tomasello y Gregorio Vardánega: 14 latinoamericanos entre los 39 participantes. Según Popper, *Lumière et mouvement* incluyó sólo a aquellos extranjeros que residían en Francia debido a limitaciones presupuestarias, puesto que deseaban que los artistas no se limitaran a mandar obra sino que participaran activamente. Durante un año artistas, conservadores, arquitectos y el mismo Popper trabajaron juntos. Popper dice que la exposición debería ser considerada “una obra colectiva hecha en el lugar”. “Réponses à un questionnaire rédigé par Véronique Wiesinger. Frank Popper”, en *Denise René l'intrépide. ... op. cit.*, pp. 160-163.

¹³⁹ *Idem*.

¹⁴⁰ El dossier de prensa conservado en los archivos del MAMVP reúne más de 30 notas periodísticas. A fines de agosto, *Paris-Match* anunciaba que “Les pionniers de l'art cinétique ont découvert un supporter: Brigitte Bardot” (31/8/1967).

¹⁴¹ GRAV en Francia, *N* en Italia y *Zero* de Alemania.

puso en evidencia el divorcio existente entre la capacidad de acción del grupo y las exigencias de la realidad.¹⁴²

El punto de vista de Joel Stein era diferente. Según el descargo de este integrante del GRAV publicado en la revista *Leonardo*, había diferencias en relación con un punto central de las propuestas del grupo: la participación del espectador. A su vez –continuaba– el grupo había experimentado una sensación de aislamiento similar a la del artista individual, de modo que la actividad conjunta perdía sentido. Por último, un apartado titulado “el grupo de Le Parc”, dejaba en claro que el argentino había devenido una suerte de líder o representante de un grupo que se pretendía horizontal.¹⁴³

Le Parc respondió a las exigencias de la realidad del '68 sumándose a otra actividad colectiva, el *Atelier Populaire*.¹⁴⁴ El Mayo francés fue un catalizador de acuerdos y desacuerdos en relación con los cruces viables entre el arte y la política. La polémica atravesaba diversos sectores del campo artístico francés. Los partidarios de un arte comprometido más tradicional arremetían contra el cinetismo, convencidos de que el contenido político seguía siendo “el único *acto* subversivo que esta sociedad se empeña radicalmente en poner en cuarentena o suprimir”.¹⁴⁵ Para Michel Ragon, el múltiple representaba “reformismo contra la revolución”.¹⁴⁶

Raymonde Moulin, quien había publicado un libro sobre el mercado de arte francés en 1967, hacía una crítica de los objetos cinéticos. Desde su óptica, el mercado de múltiples, al igual que el de grabados, no había roto con el conjunto de prácticas que aseguraban la prosperidad al mercado de arte. El “principio de competencia monopólico” continuaba siendo el principio rector, algo sobre lo que los mismos artistas ironizaban. Para ejemplificar citaba un reportaje a Le Parc:

No es culpa nuestra si somos víctimas de una especie de aberración. ¿Cómo podríamos abandonar el medio artístico? ¿Para ir adónde? ¿Con los arquitectos? ¿Con los médicos? ¿Con los científicos? Allí no seríamos acogidos. ¿A la *Foire du Trône*? Pero ellos también tienen sus exigencias. Es en una bienal de arte donde mejor cuestionamos lo que se hace a nuestro alrededor. Es allí donde contestamos mejor.¹⁴⁷

¹⁴² Julio Le Parc, “A propósito de la disolución del grupo” (diciembre de 1968), transcripto en *Julio Le Parc. Experiencias 30 años...*, op. cit., p. 134.

¹⁴³ Joel Stein, “Dissolution du GRAV”, *Leonardo* vol. 2 n. 3, Oxford, Pergamon Press, July 1969, pp. 295-296.

¹⁴⁴ Otros artistas argentinos como Antonio Seguí o Rómulo Macció también se sumaron a la producción de afiches.

¹⁴⁵ Michel Troche, “Antonio Berni. Artista pintor”, en Michel Troche y Gérald Gassiot-Talabot, *Berni*, Paris, BibliO-PUS-Editions George Fall, 1971, p. 19-41.

¹⁴⁶ Michel Ragon, “L’artiste et la société. Refus ou intégration”, en *Art et contestation*, Bruxelles, La connaissance, 1968, p. 25.

¹⁴⁷ Citado en Raymonde Moulin, “Art et société industrielle capitaliste. L’un et le multiple”, *Revue Française de Sociologie* vol X numéro spécial, 1969, pp. 699-700. La *Foire du Tr ne* es una feria anual que data de comienzos de la era cristiana pero que tuvo auge y regularidad desde mediados del siglo XIX, y fue reinaugurada como evento comercial en 1964.

En un análisis en términos de propiedad de los medios de producción, Moulin argumentaba que la fabricación industrial de múltiples hacía que el artista perdiera la autonomía que le daba la manufactura artesanal de obras, y que por ende dependiera por completo de los medios técnicos de realización. En verdad, este reclamo no se ajustaba a las condiciones de producción de los múltiples cinéticos. De vocación industrial pero de realización artesanal, en general estos objetos eran producidos en series bien limitadas en el ámbito del taller del mismo artista. Pero Moulin también advertía otro peligro.

Y si, para ganar tiempo y para jugar el juego de la sociedad de consumo, se asocia demasiado sumariamente educación, información y publicidad, no se corre el riesgo de preparar la reducción en objeto de consumo prometido, como la heladera o el automóvil, a la ‘resignación progresiva’, a la ‘puesta fuera de uso psicológico’ y perfectamente adaptado a la estrategia comercial del ‘gasto’, por retomar la terminología de Vance Packard. [...] La idea, tan extendida en estos días, de que hay que reintroducir el arte en todos los dominios de la existencia no está desprovista ni de una nostalgia de las sociedades preindustriales, ni de una gran esperanza en la llegada de una sociedad postindustrial.¹⁴⁸

Moulin retomaba los argumentos que Clay había esgrimido en una mesa redonda sobre el arte cinético y los múltiples llevada a cabo en el *Cercle Culturel Noroit* de la ciudad de Arràs en marzo de 1969.¹⁴⁹ En relación con la iniciativa de vender múltiples por parte de la FNAC, una tienda dedicada a comercializar material fotográfico y fonográfico que venía ampliando su oferta a otros productos vinculados a la cultura,¹⁵⁰ Clay afirmaba (a diferencia de los años precedentes) que era un error ofrecer esos objetos junto con aparatos de todo tipo. Para que no perdieran su sentido, debían ser exhibidos de modo que la gente comprendiera que se trataba de una proposición artística y no de un mero *gadget*. Esta palabra, que en México se traduce como ‘chisme’ pero que resulta prácticamente imposible de traducir al castellano rioplatense, fue un término que atravesó las discusiones sobre cultura, estandarización y consumo en Francia.

En 1968, Jean Baudrillard publicó *El sistema de los objetos* donde analizaba el fenómeno de multiplicación que llegaba a “una verdadera revolución en el nivel cotidiano: [...] los objetos

¹⁴⁸ Raymonde Moulin, *art. cit.*, p. 700.

¹⁴⁹ “La fin de l’objet et du lieu culturel. Débat organisé par la revue Robho avec Jean Clay, les artistes présents et le public”, folleto de programación del Centro cultural Noroit, Arràs 8 al 24/3/1969. Archivo Le Parc.

¹⁵⁰ La FNAC (Fédération nationale d’achats) fue fundada en Francia en 1954 por André Essel et Max Théret, dos antiguos militantes trotskistas. En sus comienzos, la tienda vendía material cinematográfico y fotográfico. En 1969 se abrió una segunda sede parisina y hoy, con 69 filiales en ciudades francesas y otras 41 en diferentes puntos de Europa, se define como “líder en la distribución de bienes culturales y de ocio”. Los productos que comercializaba se fueron ampliando a equipos de sonido, discos, libros (a partir de 1974) y, más recientemente cd, dvd, informática y telefonía. “Décès de Max Théret, fondateur de la Fnac”. *La Tribune.fr*, 25/02/2009.

ya no están rodeados de un teatro de gestos en el que eran las funciones, su finalidad, sino que hoy en día son actores de un proceso global en el que el hombre no es más que el personaje o el espectador”.¹⁵¹ En la definición de Baudrillard, todo objeto tenía dos funciones, cada una de las cuales podía predominar sobre la otra: la de ser utilizado y la de ser poseído. Si en un extremo se encontraba la máquina, el objeto estrictamente útil, en el otro “el objeto puro” era aquel que, desprovisto de función o abstraído de su uso, se convertía en objeto de colección.¹⁵² A su vez, en el balance entre los componentes estructurales y aquellos ornamentales, una “aberración funcionalista” daba como resultado el *gadget*, un utensilio novedoso de utilidad dudosa. Uno de esos nuevos adminículos domésticos que inventariaba (e inventaba) Boris Vian en canciones como *Complainte du progrès* (el “corta-frituras”, el “borra-polvo” o la “cama-siempre-hecha”).¹⁵³ Y aquí es interesante notar que Baudrillard se remitía a la visualidad barroca para pensar un entorno cotidiano modernizado que tematizaba la técnica y la cibernética y que Jacques Tati había llevado al terreno de lo cómico en el film *Mi tío* (1958).¹⁵⁴

[...] vivimos en un medio plenamente neotécnico, en un ambiente que es considerablemente retórico y alegórico. Por lo demás, el barroco, con su predilección por la alegoría, con su nuevo individualismo del discurso, por la redundancia de las formas y la falsificación de las materias, con su formalismo demiúrgico, es el que inaugura verdaderamente la época moderna, al resumir de antemano, en el plano artístico, todos los temas y los mitos de una era técnica, sin exceptuar el paroxismo formal del detalle y del movimiento.¹⁵⁵

En el contexto de una abundancia inédita de pequeños objetos diseñados con ingenio, los vistosos múltiples corrían el riesgo de ser confundidos con un *gadget* más. Paradójicamente, si los cinetistas producían su obra con el objetivo central de arrancar al espectador de su pasividad, esas mismas obras colocadas en un escaparate podían pasar por artefactos que —como indicaba Baudrillard— reducían al usuario a un mero espectador del imaginario técnico desplegado por ese conjunto indeterminado de objetos de consumo. El carácter lúdico de los múltiples cinéticos gravitaba sobre este equívoco, pues también el *gadget* se definía en el cruce entre tecnología, juego y automatización.

¹⁵¹ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (1968), México, Siglo XXI, 1969, p. 62.

¹⁵² *Ibid.*, p. 98.

¹⁵³ La canción compuesta en 1956 ironiza con el nuevo rol de los objetos domésticos en las relaciones amorosas modernas. En francés: *le coupe-friture, l'efface-poussière, lit qui est toujours fait*.

¹⁵⁴ Kristin Ross analiza este film, entre otros, junto con la publicidad y la literatura francesas del período en *Fast cars, clean bodies...*, *op. cit.*

¹⁵⁵ Jean Baudrillard, *op. cit.*, pp. 126-127.

Las contradicciones que atravesaban la idea de participación –advierte Anna Deleuze¹⁵⁶– se expresaron incluso sobre los muros de París en mayo de 1968: en respuesta al anuncio, realizado por De Gaulle el 24 de mayo, de la implementación de un *referéndum* sobre la participación de los obreros y los estudiantes en el seno de empresas y universidades, uno de los afiches del *Atelier populaire* ironizaba: “Yo participo, tu participas, el participa, nosotros participamos, vosotros participáis, ellos aprovechan”.¹⁵⁷ Le Parc, uno de los artistas activos en el *Atelier Populaire*, veía cuestionada la noción de participación que había sostenido como uno de los ejes de su trabajo individual y colectivo: en lugar de una herramienta para despertar en ‘el gran público’ una acción creativa que se proyectara hacia lo social, reappropriada por el régimen gaullista la participación aparecía como una actividad cómplice del sistema político y económico.

¹⁵⁶ Anna Deleuze, “‘Cinétisme du corps’ et participation du spectateur”, en *Denise René l'intrépide... op. cit.*, pp. 84-93.

¹⁵⁷ Reproducido en Michel Wlassikoff, *Mai 68. L'affiche en héritage*, Paris, Editions Anteratives, 2008, p. 67. Durante noche del 24 de mayo, hubo un nuevo enfrentamiento en el Quartier Latin entre los manifestantes contra el referéndum y el CRS. *Le Nouvel Observateur* ha digitalizado las ediciones publicadas durante el conflicto de mayo y junio de 1968. http://tempsreel.nouvelobs.com/speciales/le_quotidien_de_1968/

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, *Art et contestation*, Bruxelles, La Connaissance, 1968.
- , *Denise René l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait 1944-1978*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2001.
- , *Georges Pompidou et la modernité*, Paris, Galerie Nationale Jeu de Paume - Centre Georges Pompidou, 1999.
- , *GRAV 1960-1968*, Grenoble, Centre d'Art Contemporain de Grenoble, 1998.
- , *Julio Le Parc. Experiencias 30 años. 1958-1988*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación-Ministerio de Relaciones exteriores y culto, 1988.
- , *Le Parc Lumière: Obras Cinéticas de Julio Le Parc*, Zurich, Hatje Cantz Publishers, 2005.
- , *L'oeil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975*, Strasbourg, Musée d'Art Contemporain de Strasbourg, 2005.
- , *Soto*, Paris, Galerie Nationale Jeu de Paume / Réunion des Musées Nationaux, 1997.
- Alloway, Lawrence, *The Venice Biennale 1895-1968, from salon to goldfish bowl*, Greenwich, Connecticut, New York Graphic Society Ltd., 1968.
- Badiou, Alain, "La potencia de lo abierto: universalismo, diferencia e igualdad", *Revista Archipiélago*, Centro de cultura contemporánea Arteleku y Universidad Internacional de Andalucía, 2006, p. 4.
www.arteleku.net/4.1/artistas/alainbadiou/Lapotenciadeloabierto.pdf
- Basualdo, Carlos, "Arte argentino fuera de Argentina: viajes argentinos", *Lápiz*, n. 158-159, Madrid, diciembre 1999, pp. 156-167.
- Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos* (1968), México, Siglo XXI, 1969.
- Bayón, Damián, *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Bértola, Elena, *El arte cinético*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- , *Le Parc. Pintores Argentinos del siglo XX*, Buenos Aires, CEAL, 1981.
- Borón, Ana, Mario del Carril y Albino Gómez, *Porqué se fueron*, Buenos Aires, Emecé, 1995.
- Bourdieu, Pierre et Alain Darbel, *L'amour de l'art*, Paris, Minuit, 1966.
- Bourdieu Pierre, "Campo artístico y proyecto creador", en Jean Paulhan et al, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967, pp. 135-182.
- , "Disposition esthétique et compétence artistique", *Les Temps Modernes* n. 295, février 1971, p. 1352.
- , "Dos imperialismos de lo universal" (1992), en *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 2006, pp. 153-158.
- Brett, Guy, *Kinetic art. The language of movement*, London, Studio Vista, 1968.

- Brodsky, Estrellita**, *Latin American Artists in Postwar Paris: Jesús Rafael Soto and Julio Le Parc, 1950–1970*. Tesis de doctorado, Nueva York, Institute of Fine Arts - New York University, 2009, mimeo.
- Budillon Puma, Pascale**, *La Biennale di Venezia dalla Guerra alla Crisi 1948-1968*, Palomar Eupalinos, Bari, Italia, 1995.
- Camnitzer, Luis**, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin, University of Texas Press, 2007.
- Chiérico, Osiris**, *Kosice*, Buenos Aires, Ediciones Taller Libre, 1979.
- Córdova Iturburu, Cayetano**, *De la prehistoria al op-art: esquema de la pintura occidental hasta el cinetismo*, Buenos Aires, Atlántida, 1967.
- Crispiani, Alejandro**, “Un mundo continuo”, *Arq*, n. 49, Santiago de Chile, diciembre 2001, pp. 57-59.
- Crow, Thomas**, *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent*, New York, Harry N. Abrams, 1996.
- Debord, Guy**, *La société du spectacle* (1967), Paris, Folio, 1992.
- Dolinko, Silvia**, *El auge de la obra gráfica y su inscripción en el campo artístico argentino (1955-1973)*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2006, mimeo.
- Eco, Umberto**, *Obra abierta* (1962), Buenos Aires, Planeta, 1992.
- Fanon, Frantz**, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1961.
- Foster, Hal**, *El retorno de lo real* (1996), Madrid, Akal, 2001.
- Franco, Francesca**, “Art and Democracy at the Venice Biennale 1966-2001”, Association of Art Historians (AAH) Annual Conference, Tate Britain and Tate Modern, London, 2008, mimeo.
- García Canclini, Néstor**, “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”, en *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990.
- Gilman, Claudia**, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2003.
- Giunta, Andrea**, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- , “Extranjería y nuevas pertenencias en las artes visuales”, en Néstor García Canclini (comp.), *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*, Buenos Aires, Fundación Telefónica-Ariel, 2009, pp. 39-50.
- Gramuglio, María Teresa**, “La summa de Bourdieu”, *Punto de vista* n.47, diciembre 1993, 38-42.
- Guilbaut, Serge**, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, México, Curare-Fonca, 1995.
- , *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* (1984), Madrid, Mondadori, 1990.
- Gumpert, Lynn (ed.)**, *The Art of Everyday. The quotidian in postwar French culture*, New York University Press, 1997.
- Habasque, Guy**, *Kosice*, Collection Prisme, Paris, 1965.

- Jameson, Frederic**, *Periodizar los '60* (1984), Córdoba, Alción, 1997.
- Jay, Martin**, "Scopic regimes of modernity", en Hal Foster (ed.), *Vision and visuality. Discussions in contemporary culture* n. 2, Bay Press, Seattle, 1988, pp. 3-23.
- King, John**, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.
- Lebovics, Herman**, *La misión Malraux. Salvar la cultura francesa de las fábricas de sueños*, Buenos Aires, Eudeba, 2000.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman**, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.
- Millet, Catherine**, *Conversations avec Denise René*, Paris, Adam Biro, 2001.
- Monahan, Laurie J.**, "Cultural cartography: American designs at the 1964 Venice Biennale", Serge Guilbaut, *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, Montreal 1945-1964*, Cambridge, The MIT Press, 1992, pp. 369-416.
- Moulin, Raymonde**, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967.
- , "Art et société industrielle capitaliste. L'un et le multiple", *Revue Française de Sociologie* vol X número spécial, 1969, pp. 699-700.
- Panesi, Jorge**, "La crítica argentina y el discurso de la dependencia", *Filología*, año XX, 1985, pp. 171-195.
- Pierre, Arnauld**, "De l'instabilité. Perception visuelle-corporel de l'espace dans l'environnement cinétique", en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* n. 78, hiver 2001-2002, pp. 41-69.
- Popper, Frank**, *Naissance de l'art cinétique*, Paris, Gauthier-Villards, 1967.
- , *Arte, acción y participación* (1975), Madrid, Akal, 1989.
- Plante, Isabel**, "'Robho = Vitrine de l'art contestataire'. Consideraciones sobre los artistas latinoamericanos incluidos en la revista francesa *Robho* (1967-1971)", *XXV International Congress of Latin American Studies Association*, Las Vegas, 2004. CD-ROM
- , "*Les Sud-américains de Paris*. Latin American Artists and Cultural Resistance in *Robho* Magazine", *Third Text* vol. 24 n. 4, London, Phaidon, July 2010, pp. 445-455.
- , "'Del Plata al Sena' and back: Pierre Restany and Damián Bayón", en Jaynie Anderson (ed.), *32nd Congress of the International Committee of the History of Art. Crossing cultures-Migration-Convergence*, CIHA - University of Melbourne, 2008, pp. 755-759.
- Pradel, Jean-Louis**, *Julio Le Parc*, Milán, Edizioni d'Arte Severgnini, 1995.
- Romero Brest, Jorge**, *Arte en la Argentina. Últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- , *Arte visual en el Di Tella*, Buenos Aires, Emecé, 1992.
- Ross, Kristin**, *Fast cars, clean bodies: decolonization and reordering of French culture*, MIT Press, 1995.
- , *May '68 and its afterlife*, The University of Chicago Press, 2002.
- Rossi, Cristina**, "Julio Le Parc y el lugar de la resistencia", en *ICAA Document Project Working Papers*, N°2, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, 2008, pp.43-9.

- Schor, Naomi**, "The crisis of French Universalism", *Yale French Studies* n. 100. *France / USA. The cultural wars*, Connecticut, Yale University Press, 2001, pp. 43-64.
- Serviddio, Fabiana**, *Entre EE.UU. y América latina: Arte latinoamericano y discurso crítico durante la década del setenta*. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y letras, 2007, mimeo.
- Terán, Oscar**, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.
- Wlassikoff, Michel**, *Mai 68. L'affiche en héritage*, Paris, Éditions Alternatives, 2008.

SEGUNDO PREMIO

CRISTINA ROSSI

BÚSQUEDAS Y ENCUENTROS.
ABSTRACCIÓN DESDE LA PLATA EN LOS AÑOS SESENTA

* Esta investigación fue realizada en marzo de 2007 para la curaduría del segmento de la abstracción correspondiente a la exposición *Arte Nuevo en La Plata 1960-76*, presentada en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires (30-3 al 29-4-07). Para la misma fueron muy valiosos los materiales consultados en el Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría de Historia del Arte Julio E. Payró, FFyL-UBA (AJRB), la Fundación Espigas, el CeDInCI y los archivos de Juan Carlos Romero, Jorge Pereira, Raúl Mazzoni, Héctor Puppo, Alejandro Puente, Eduardo Paineira, Lido Iacopetti y César López Osornio, así como las conversaciones con todos los artistas que pude entrevistar, a quienes expreso mi gratitud. También agradezco a Florencia Battiti, Maie Bonfiglio, Silvia Dolinko y Cecilia Rabossi las sugerencias y minuciosa lectura de este texto.

CRISTINA ROSSI

Doctora en Historia y Teoría del Arte de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es investigadora y profesora de "Historia del Arte Latinoamericano Contemporáneo", en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Su tesis abordó "Las utopías constructivas en la posguerra rioplatense". Fue becaria del Fondo Nacional de las Artes, asesora del Parque de la Memoria de la Ciudad de Buenos Aires e investigadora de la Secretaría de Ciencia y Técnica (UBA), de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y de la Fundación Espigas para el proyecto *Documents of 20th Century Latin American and Latino Art*, (ICAA) Museum of Fine Art Houston. Participa en libros y revistas especializadas nacionales e internacionales, recopiló el libro *Maestros del Arte Argentino*, editado por el Centro Cultural Rojas, compiló *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, de EUDEBA-EDUNTREF, sus contribuciones más recientes se publicaron en los libros: A. Giunta-L. Malosetti Costa (Ed.), *Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar. Arte latinoamericano en el debate de posguerra (1948-1955)*, M. H. Gradowczyk, (Ed.), *Tomás Maldonado: Un moderno en acción. Ensayos sobre su obra* y M. José Herrera (Dir.), *Exposiciones de Arte Argentino 1956-2006*.

Es curadora independiente de exposiciones de artes visuales, miembro del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA) y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA).

El ritmo vertiginoso de los cambios que atravesaron la década del sesenta en Occidente también agitó el compás de las transformaciones que se operaban en el arte de La Plata. Al recorrer los caminos transitados por los artistas que se inclinaron hacia la abstracción desde esa ciudad, nos proponemos analizar tanto las “búsquedas” en el terreno del lenguaje abstracto como los “encuentros” que protagonizaron en el campo artístico argentino.

Los jóvenes artistas que estudiamos se agruparon para discutir ideas, planear soluciones e intercambiar propuestas, sea en el *Grupo Si*, en *Visión Integral (VI IN)*, en el *Centro de Experimentación Visual (CEV)* o en el *Equipo Concentra*, participando en una etapa no sólo exploratoria sino en un período signado por los cruces y las coincidencias. En este sentido, nuestro enfoque concibe a esos “encuentros” no sólo como los momentos de hallazgo –entendidos como el punto de llegada a una solución plástica– sino también como los momentos de intercambio, comprendidos como la oportunidad de confrontación entre artistas y obras que ofrecen sus aportes y, a su vez, dialogan con las producciones de otros centros.

No se trata, en consecuencia, de pensar a estos grupos en términos puramente localistas sino, por el contrario, de revalorizar esas tempranas producciones que, en muchos casos, proyectaron a sus autores hacia otros escenarios. Nuestro enfoque adopta para el análisis los estudios desarrollados por Raymond Williams sobre las formaciones culturales, que han advertido acerca de las ventajas de estudiar a estas agrupaciones según sus modalidades de organización, observando, asimismo, la importancia de inscribirlas en una sociología de encuentros y asociaciones metropolitanas, lo cual equivale a considerar el diálogo y la negociación entre cabeceras nacionales o transnacionales.¹

Ambiente de formación

Los jóvenes platenses que optaron por el arte abstracto a comienzos de los sesenta compartieron el ambiente de una tradición local que recibía el influjo de nuevos discursos. A la labor modernizadora de Emilio Pettoruti al frente del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata (MPBALP), en 1956 se sumó la designación de Jorge Romero Brest como profesor en la Facultad de Humanidades quien defendió el arte abstracto desde su cátedra de “Historia del Arte”. Los alumnos de la Facultad de Arquitectura contaban con el estímulo de Alfredo Kleinert en la materia “Plástica” y, los sábados, se colmaba el salón en el cual Héctor Cartier dictaba sus cursos libres de “Visión”.

Trazar los desarrollos de la abstracción argentina no sólo supone reconocer los tempranos aportes de artistas como Pettoruti, Juan Del Prete, Lucio Fontana, Antonio Sibellino y Pablo Curatella Manes, sino también considerar la filiación con la línea constructiva abierta por Joaquín Torres García y los grupos de arte concreto, que se propusieron las transformaciones más radicales en la inmediata posguerra. No obstante, desde 1944 los jóvenes reunidos alrededor de *Arturo. Revista de Artes Abstractas* debieron enfrentar a una crítica aún aferrada a los parámetros del arte figurativo y, especialmente, las resistencias del público.

¹ Cf. Raymond Williams, *Sociología de la Cultura*, Barcelona, Paidós, 1994.

Al respecto, resulta interesante que nos detengamos en los contactos tempranos de Romero Brest en el campo cultural platense,² quien ya entre 1939 y 1944 había dictado historia del arte en el Colegio Nacional de la Universidad de La Plata y se había vinculado a los futuros artistas enseñando entre 1941 y 1942 en la Escuela Superior de Bellas Artes, de la misma Universidad. También había pronunciado conferencias en otros círculos, como la Universidad Popular Alejandro Korn y la Radio Universidad de La Plata.

Podemos considerar, entonces, que esta ciudad constituía una tribuna preferencial para este crítico. Sin embargo, en esos años su discurso aún no había tomado partido por el arte abstracto como lo haría en la década del cincuenta. En este sentido, en mayo de 1946 frente a una audiencia estudiantil había reflexionado sobre de los “urgentes problemas del pintor argentino”, tomando como eje central la cuestión de la “realidad”. Si bien discutía con las posturas de la izquierda que pretendían pensar al realismo como “reflejo de la acción”, en los momentos que se recalentaba el debate entre la figuración y la abstracción, su discurso no mencionaba la irrupción del arte concreto. Sorprende más aún observar que finalizaba aconsejando a los jóvenes que analizaran la realidad argentina para comprenderla y que no le hicieran “ascos a los temas argentinos”.³ No obstante, las transformaciones operadas en el pensamiento de Romero Brest en los años posteriores –y definitivamente después de su primer viaje a Estados Unidos realizado en 1951– lo llevarían a asumir una franca defensa del arte abstracto que, en La Plata, difundió principalmente en la segunda etapa de su labor docente desarrollada entre 1956-61.

En ese ambiente atravesado por las discusiones encendidas por la abstracción –en las que se involucraron no sólo los críticos, sino el discurso oficial del Ministro Oscar Ivanissevich y los debates en el Partido Comunista–⁴ se formó y comenzó a trabajar Luis Tomasello. El joven había nacido en La Plata aunque recibió su educación artística en las escuelas de Buenos Aires. Sin embargo, fue recién al regresar del primer viaje a Europa realizado en 1951 que sus trabajos abstractos encontraron un medio permeable y dispuesto a generar espacios de diálogo para esas producciones. Así, en 1952 Tomasello fue uno de los artistas abstractos que integró el grupo *20 pintores y escultores*, agrupación promovida por Ernesto B. Rodríguez y abierta a todas las tendencias. También expuso las formas geométricas que pintaba a mediados de los cincuenta en los primeros salones de la *Asociación Arte Nuevo*, fundada en 1955 por iniciativa de Carmelo Arden Quin para difundir el trabajo de quienes cultivaban el arte no figurativo. Inclusive, Tomasello formó parte de la Comisión de dicha *Asociación* hasta finales de 1957.

² Nos referimos a la noción desarrollada en Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995, entre otros textos del mismo autor.

³ Cf. “El pintor argentino y los urgentes problemas que le plantea la realidad actual”. Conferencia en MEEBA (4-5-46) Caja 17, sobre 2, i), AJRB. A pesar de estas opiniones, en reflexiones posteriores hacía coincidir el surgimiento de esta vanguardia con su “primera madurez” y se auto-representaba “acompañando” a la época heroica del arte concreto y madf.

⁴ Analizo estos aspectos en: “En clave de polémica. Discusiones por la abstracción en los tiempos del peronismo”, en *Separata*, a. VI, n° 11, Rosario, Universidad de Rosario, noviembre de 2006, pp. 35-54.



1. Ernesto Díaz Larroque, *Constructivo*, 1957; óleo s/tela, México, 1964, óleo s/tela y *Tres figuras*, 1973, óleo s/tela

La síntesis concreta de sus obras tempranas fue incorporando cierta voluntad de movimiento, a partir de un juego que obligaba al ojo a desplazarse siguiendo pequeños toques de color. Las sutilezas de la línea pronto se fueron transformando en tenues sombras proyectadas por una superficie que, poco a poco, se había ido convirtiendo en relieve. En 1962 exhibió esas obras estructuradas a partir de pequeños cuerpos geométricos en la galería Denise René de París, ciudad en la que se había radicado en 1957. Al desarrollar una poética que priorizaba la participación del espectador en la conclusión de la obra, Tomasello se integraba a la generación de los artistas argentinos que trabajaban en la vertiente de una abstracción racionalista volcada a las investigaciones óptico-cinéticas.

Hacia 1957 Ernesto Díaz Larroque [Fig. 1] ya había frecuentado el taller de André Lhote y regresado de su experiencia de formación en el Taller Torres-García, bajo la dirección de José Gurvich. Sin embargo, a la línea constructiva con cierto rasgo americanista adoptada tras su pasaje por Montevideo, aun le faltaban los aportes de la luz traducida en juegos cromáticos provenientes de las enseñanzas de Pettoruti, maestro al que frecuentó en su taller parisino hasta 1964. Así, a los trabajos de cuño *torresgarciano* este artista sumó un giro desprejuiciado sobre el color y la materia en obras como *México* y *Manhattan* que, más tarde, se irían estructurando cada vez más, para articular formas de colores planos. Simultáneamente con la pintura, Díaz Larroque desarrolló su carrera de cantante lírico que, con frecuencia, lo alejaba de la ciudad hasta que se radicó en París a mediados de los años setenta. Si bien su producción abstracta ingresó en la corriente de la abstracción platense de principios de los sesenta, sus viajes y ausencias constantes atenuaron la difusión local de su obra plástica.⁵

⁵ Actualmente vive en la ciudad de Buenos Aires.

En este marco, algunos artistas platenses que al comenzar la década del sesenta anhelaban renovar el lenguaje plástico eligieron la vía del gesto informal, mientras otros optaron por un planteo riguroso orientado hacia la geometría. Fueron experiencias iniciadas en la ciudad de La Plata en el período de modernización abierto por las políticas desarrollistas que Arturo Frondizi implementó a nivel nacional. Además de ser la capital de una de las provincias más ricas del país, La Plata presentaba la particularidad de recibir a muchos de los jóvenes provenientes de otros distritos que intentaban realizar su carrera universitaria. Esta población estudiantil le aportaba un carácter peculiar a la ciudad y, a su vez, tenía una particular incidencia en las prácticas culturales locales, ya que formaban parte del núcleo que protagonizaba la gestación y apropiación de las nuevas propuestas surgidas en ese ambiente.

La educación artística en Bellas Artes estaba a cargo del paisajista Martínez Soliman, de los grabadores Fernando López Anaya y Miguel Ángel Elgarte, así como de Adolfo De Ferrari en las clases de dibujo y pintura y de Aurelio Macchi en escultura, entre otros. El acercamiento al lenguaje plástico propuesto por Kleinert en la Facultad de Arquitectura tenía como principal objetivo la aplicación en el campo específico del diseño arquitectónico; sin embargo, el enfoque estaba suficientemente abierto a las transformaciones planteadas por las vanguardias de comienzos del siglo XX y fue el disparador necesario para estimular la experimentación entre los jóvenes que provenían de aquellas aulas.⁶

Las discusiones sobre el pensamiento *sartreano*, el orientalismo y la propia actitud frente a la expresión artística encontraron un espacio de contención en el seminario sobre filosofía preparado por el Prof. Emilio Estiu⁷ o en las clases dictadas por el Prof. Manuel López Blanco. Asimismo, todos los sábados en la Escuela Superior de Bellas Artes, la cátedra de Visión de Cartier reunía a un importante número de alumnos, algunos regulares y muchos otros en calidad de oyentes. Estos cursos, articulados alrededor de la comprensión del proceso creativo como una experiencia vital, no sólo significaban una apertura hacia un nuevo uso del repertorio plástico sino hacia otro modo de concebir el arte.⁸ En aquellas clases se desplegaba un abanico temático que podía recorrer desde las experiencias de la Bauhaus hasta los recursos estéticos de los últimos estrenos cinematográficos, desde el universo de Vantongerloo hasta las teorías de Gyorgy Kepes.

Entretanto, la mirada renovadora de los cursos de Cartier coincidía con el ingreso de la vanguardia en teatro y danza, de la mano de Augusto Fernández y de la coreógrafa alemana Doré Hoyer, al frente del Coro de Movimientos del Teatro Argentino. En los bares, entonces, se reunían los alumnos de teatro, los músicos, los estudiantes de la Facultad o de Bellas Artes. Eran lugares de intercambio en los que se organizaban recitales de poesía del grupo de Raúl

⁶ Horacio Elena, Dalmiro Sirabo, Eduardo Pinceira, Roberto Rivas y Antonio Trotta.

⁷ Según los testimonios, el seminario planteaba una introducción a la filosofía existencialista, trabajando sobre una reciente traducción de *Ser y Tiempo* de Martín Heidegger.

⁸ Luego Héctor Cartier publicó su pensamiento estético en *El arte como experiencia vital*, Ed. del Instituto de Estudios Artísticos, La Plata, 1961.

Fortín, Lidia Barragán y Omar Gancedo o el grupo de tandilenses entre los que se encontraba el escritor Jorge Di Paola y el artista plástico Víctor Grippo.⁹ Al Bar Capitol también se habían sumado los músicos de jazz y la bohemia que frecuentaba un pequeño cabaret que funcionaba en sus proximidades, quienes rápidamente vincularon la espontaneidad del gesto informalista con la improvisación del jazz. Más tarde, otros bares también dieron marco a la reunión de los plásticos y los músicos, como Carlos Cabrera, Talero Pellegrini, el “Colorado” Escobar, Pocho Lapouble y Alberto Favero así como los actores Carlos Moreno y Héctor Bidonde, entre muchos otros, dando lugar a un diálogo espontáneo que pronto enriqueció la vida cultural platense.¹⁰

Tiempos de búsquedas

I. El gesto y la materia

Entre quienes encontraron en la mancha o en el gesto la libertad y la energía necesarias para interpretar las vivencias de esa época surgieron propuestas individuales y grupales, como la obra de César López Osornio y Miguel Ángel Alzugaray o la creación del *Grupo Si*. Al rastrear la inserción de esta tendencia en el medio platense es importante considerar la figura de Kazuya Sakai,¹¹ quien actuó como jurado en el Salón Estímulo de la Provincia de Buenos Aires de 1959. Su presencia favoreció la selección de obras que se separaban de la tradición figurativa reinante en el campo local de las artes visuales y, por primera vez en ese ámbito, algunas se inscribieron en la estética informalista.¹²

En las salas del MPBALP –que en aquellos tiempos funcionaba en el Subsuelo del Cine San Martín ubicado en la calle 7 entre 50 y 51– se encontraron Nelson Blanco y Omar Gancedo con Horacio Elena, Dalmiro Sirabo y Lalo Paineira, y descubrieron que sus inquietudes tenían algunos puntos de contacto. El Bar Capitol le dio marco a las primeras conversaciones, a las que pronto se sumó Carlos Pacheco, egresado de la Escuela de Bellas Artes, y luego se fueron acercando otros compañeros que provenían de los cursos de Héctor Cartier –como Horacio Ramírez o Alejandro Puente– o de las clases de la Facultad de Arquitectura.

⁹ Muy estimulados en el interés por la literatura debido a la presencia del escritor polaco Witold Gombrowycz que en esos años residía en Tandil.

¹⁰ Véase: Cristina Rossi, “Those were the days. A través de la memoria de los artistas”, entrevista colectiva.

¹¹ Sobre el tema: Mercedes Casanegra, “Kazuya Sakai, un artista excéntrico”, en *Kazuya Sakai*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2005.

¹² Especialmente si tenemos en cuenta que el Jurado se completaba con algunos nombres de la vertiente figurativa como Francisco de Santo y Horacio Martínez Ferrer.

Estos jóvenes también frecuentaban el Bar Moderno de Buenos Aires y solían visitar las exposiciones del *Movimiento Informalista*.¹³ Por otro lado, mientras la Galería Bonino desde fines de 1959 había mostrado la obra de Georges Mathieu y Modest Cuixart, las obras internacionales de esta tendencia también circulaban a través de las publicaciones de la editorial Skira o de los textos de Juan Eduardo Cirlot.¹⁴ Así, mientras el público y las instituciones platenses aún no habían sido permeables a las últimas tendencias; este grupo de jóvenes que, en su mayoría no había recibido formación académica,¹⁵ encontraba el estímulo necesario para orientar sus búsquedas estéticas en las clases de Alfredo Kleinert o en los cursos de Visión de Cartier.

En un momento la casa paterna de Eduardo Paineira y, en otro, la quinta que Pacheco poseía en Ringuelet, albergaron la producción de sus obras. Asimismo, los que ya tenían su taller propio solían dar un espacio a sus amigos. En la quinta —con su viejo molino y sin energía eléctrica— podían trabajar mientras la luz del día se los permitía. Al comenzar los sesenta solían pintar allí Pacheco, Puente, Sitro, Nelson Blanco y Paineira; quienes luego de la caída del sol regresaban a la ciudad para reunirse en el Bar Capitol. También en Ringuelet recibían la visita de Rafael Squirru, en ocasiones acompañado por algunos de los artistas porteños que trabajaban dentro del informalismo¹⁶.

Tomando distancia de la postura racionalista sostenida por la vanguardia concreta rioplatense y estimulados por la perspectiva vitalista de Cartier, estos jóvenes priorizaron el gesto espontáneo, el signo y las huellas en la textura. Para lograr esa materia abundante emplearon tanto pinturas tradicionales como de uso industrial, convirtiéndolas en aglutinante para fijar el aserrín, la arena o el cartón. En el marco del trabajo grupal cada integrante fue perfilando la poética que se correspondía con su temperamento: algunos tomaron la vía de la textura exagerada mientras otros prefirieron los violentos contrastes de color o la incorporación de signos con cierta carga enigmática. La factura de las propuestas fluctuaba entre el trabajo minucioso y el gesto enérgico o la mancha expresionista. En el grupo también tuvieron cabida las diferencias políticas, ya que convivían tanto las adhesiones a la izquierda —algún anarquista

¹³ Aunque quienes se inscribieron en el informalismo porteño realizaron experiencias previas, la primera exposición grupal de Alberto Greco, Eduardo Barilari, Kenneth Kemble, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas y Luis A. Wells se realizó en julio de 1959 en Van Riel. Sobre el tema: Nelly Perazzo, "Aportes para el estudio del informalismo en la Argentina", en *El Grupo Informalista Argentino*, Museo E. Sívori, Buenos Aires, julio de 1978; Marcelo Pacheco, "Kemble. Aportes a una vanguardia ex-céntrica", en *La gran ruptura. 1956-1963*. Buenos Aires, Ed. Julieta Kemble, 2000, pp 19-24 y J. López Anaya, *Informalismo. La vanguardia informalista. Buenos Aires 1957/1965*, Buenos Aires, Ediciones Alberto Sendrós, 2003.

¹⁴ Entre ellos *Informalismo*, Barcelona, Omega, 1956; y de la editorial Seix Barral de Barcelona: *La pintura de Modest Cuixart*, 1958; *La obra de Saura*, 1960 y especialmente *El arte otro. Informalismo en la escultura y pintura recientes*, 1960.

¹⁵ Salvo el caso de Pacheco y César Blanco en el *Grupo Si*, del mismo modo que López Osornio y Alzugaray.

¹⁶ Todos los integrantes recordaron la visita de Alberto Greco, quien luego se fascinó con los angelotes que decoraban el viejo edificio del Teatro Argentino. También los habría visitado Marta Minujín, Jorge López Anaya y Kenneth Kemble, aunque estos datos no coinciden en la memoria de todos los artistas consultados.

y otros marxistas— con las posturas escépticas, así como quienes sostenían una actitud militante mientras otros optaban por no involucrarse en cuestiones políticas.

Al buscar una designación para el grupo, las ideas y temas largamente comentados en las reuniones habían encauzado las preferencias hacia el nombre “NO”, palabra que, sin duda, resumía una actitud de rebeldía pero que, además, aludía a la estética del *Teatro Noh*, por la que muchos compartían el entusiasmo. De todos modos, hoy los integrantes del grupo recuerdan que para la elección definitiva fue decisiva la intervención de Squirru, a quien se habían acercado en busca de apoyo y que, desde ese momento, asumieron como “padre espiritual” de la agrupación.

En 1956 este crítico había sido designado como Director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), institución desde la cual promovía las últimas manifestaciones artísticas, aunque durante los primeros años el museo no poseía salas de exhibición e impulsaba exposiciones en otras instituciones o en galerías de arte. En esta misma línea, la primera muestra del *Grupo Si* realizada en el Círculo de Periodistas de La Plata fue auspiciada por el MAMBA y Squirru fue el encargado de la presentación. En el prólogo dejó volar su pluma justificando la elección del nombre con estos términos:

Arte otro, arte si, grupo SI

Prefiero esta rotunda denominación que la de su opuesto, el “no”, que también es ser pero menos luminoso. El verdadero “no” es la indiferencia, el único “no” al que hay que temer. Pero admitiendo al “no” ser y vigencia, me quedo con el “si”, el “sí, creo”. Ese “sí, creo” puede ser creencia y creación, y ambos se emparentan. Si, creo porque quiero, a lo Unamuno. Elijo el creer porque opto por lo positivo, opto por el ser frente a la nada, y así creo, creando. [...]

La Argentina precisa de los que tienen valor para creer en sí mismos y en los demás. La Argentina precisa del “Grupo Si”.¹⁷

Los artistas participantes fueron: Horacio Elena, Dalmiro Sirabo, Paineira, Nelson Blanco, Carlos Pacheco, Omar Gancedo, Mario Stafforini¹⁸, Horacio Ramírez y Alejandro Puente. En el discurso inaugural, el poeta Horacio Núñez West introdujo al público en la poética de estos artistas rebeldes que adoptaban “una actitud honda y vital, no interesada en llamar la atención por su incorporación a un ‘ismo’, sino en dar testimonio de su viva presencia”¹⁹. Ciertamente, debemos reconocer que aquellas palabras de aliento de Núñez West —quien desde ese momento fue otro pilar importante para la agrupación— también dejaban entrever la necesidad de justificar esa “reacción”, aclarando que se trataba de una “reacción positiva”

¹⁷ Cf. Catálogo de la Exposición *Grupo Si*, Círculo de Periodistas de La Plata, noviembre de 1960.

¹⁸ Aunque anunciado en el catálogo, Mario Stafforini no llegó a colgar su obra en esta oportunidad.

¹⁹ Cf. “Quedó inaugurada la exposición del denominado Grupo Informalista Si”, *El Argentino*, La Plata, 12 de noviembre de 1960.

capaz de “levantar diques letales con lo que ya cumplió su ciclo”.²⁰ La crítica de la época destacó la respuesta del público y, según relataron los artistas, la muestra también arrimó a otros entusiastas que robustecieron al grupo.²¹

El impacto de la primera exposición renovó el entusiasmo. Entretanto el grupo creció y las actividades comunes también. A través de Sirabo –puntano de nacimiento– se acercaron algunos artistas de la provincia de San Luis, como Roberto Rivas y Carlos Sánchez Vacca, quienes ya habían desarrollado algunas experiencias informalistas en su provincia con el Grupo *Arte de Hoy*. Sánchez Vacca había participado en Buenos Aires en la *Agrupación de Arte no Figurativo*, junto a Juan Del Prete y un importante número de artistas.²² También se sumó Antonio Trotta –otro estudiante de arquitectura–, César Paternosto –entonces amigo de Puente–, César Blanco –hermano de Nelson–, Hugo Soubielle, Saúl Larralde y César Ambrossini, quienes compartían el trabajo en el taller de este último artista.²³

En las obras presentadas en esa oportunidad algunos artistas privilegiaban la textura como medio de expresión, como la superficie arenada de Pinceira [Fig. 12] o Elena, y las escorias de Pacheco. Sánchez Vacca hizo jugar el contraste de luz-sombra provocado por el cartón plegado y arrugado y Trotta empleó alquitrán como materia pictórica dejando asomar apenas el color entre esa trama densa. Otros como Stafforini, Soubielle o Gancedo descargaban en la violencia del color toda la potencia de la obra. No faltaban los grafismos, los chorreados y la urgencia del gesto, como el gran signo rojo y negro que Puente delineó sobre una tela de casi dos metros o los trazos rápidos de Ambrossini [Fig. 14]. Una suma de recursos plásticos que rompió con los hábitos visuales y provocó reacciones polémicas.

En esos días de 1960 Squirru inauguró la sede del MAMBA con la Primera Exposición Internacional de Arte Moderno²⁴ y, ese mismo año, el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA)

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Según Ángel O. Nessi “con la excepción de Squirru, Núñez West y, en 1962, el suscrito, el grupo no tuvo crítica, ni apenas público”. Ver: Ángel O. Nessi, *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*, La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, U.N.L.P., p. 306. Sin embargo, las exposiciones del *Grupo Si* tuvieron repercusión en la prensa local y, aunque los artículos no siempre corresponden a la crítica especializada, mencionan la importante asistencia de espectadores.

²² *Exposición de Arte No Figurativo*, junio de 1960, presentada en Humberto I n° 1717, Buenos Aires.

²³ Debido al carácter de la ciudad, es interesante notar que este grupo fue alimentado por jóvenes de las provincias que, en general, arribaban atraídos por la oferta universitaria: los puntanos Sirabo, Sánchez Vacca y Rivas y el pampeano Gancedo; mientras provenían de la provincia de Buenos Aires C. y N. Blanco (Tres Arroyos), Soubielle (Roque Pérez) y Elena y Stafforini (Mar del Plata).

²⁴ La obra de un nutrido número de artistas argentinos dialogó con los envíos internacionales, entre los que se encontraban las obras de Le Corbusier y Max Bill de Suiza, Jean Fautrier y Pierre Soulages de Francia, William De Kooning, Franz Kline, Jackson Pollock y Mark Tobey de EE.UU., entre otros.

expuso la Colección Di Tella, donde la avidez de estos jóvenes pudo enfrentarse con las telas de Antoni Tàpies, Jean Dubuffet, Jackson Pollock, Franz Kline y Alberto Burri, entre otros.²⁵

Entre el 23 de junio y el 2 de julio de 1961 el grupo presentó otra exposición bajo el nombre de *Movimiento Si* en el MPBALP. Para este momento estaba conformado por dieciocho integrantes: Ambrossini, César Blanco, Nelson Blanco, Elena, Gancedo, Larralde, Pacheco, Paineira, Paternosto, Puente, Ramírez, Rivas, Sánchez Vacca, Sirabo, Antonio Sitro, Soubielle, Stafforini y Trotta. El acto inaugural contó con una presentación de Jorge López Anaya y, en carácter de artista invitado, Edgardo Vigo expuso una de sus “Máquinas inútiles”.

Con el apoyo de Squirru, en noviembre de 1961 el *Grupo Si* formó parte de una delegación de arte joven enviada a Perú, junto a un grupo de escultores y otro de danza dirigido por Laura Yusem.²⁶ Al mes siguiente presentaron una muestra en el MAMBA que resultó consagratoria, aunque fue la última que realizó el *Grupo Si* en el marco de la actividad colectiva. Las obras presentadas reúnen el *corpus* más completo que se conserva en la actualidad, dado que la gestión de Squirru logró el ingreso al acervo patrimonial de dicho museo de todas las obras exhibidas.²⁷

Aunque el grupo no llegó a editar ninguna publicación, entre las estrategias de difusión articuladas no faltaron las conferencias de diferentes profesores o figuras reconocidas y, en ocasión de cada muestra, las disertaciones de los propios artistas.²⁸ En la primera exposición los integrantes del grupo se alternaban para acompañar a las obras en la sala e, incluso, responder al público que se preguntaba perplejo si “eso” era arte. Dos días antes del cierre de la segunda exposición un periódico platense anunciaba: “para facilitar la visita del público [...] se establecerá un sistema de guías” dado que “son muchos los interesados en conocer sus fundamentos plásticos y la ideología atinente al informalismo”.²⁹ A pesar de la difusión y el apoyo logrado, diferentes circunstancias fueron cambiando la dinámica interna de funcionamiento, los artistas se fueron alejando del trabajo grupal y las exposiciones ya no reunieron a todos los integrantes.

²⁵ La Colección Di Tella mostró obras como *Atardecer* de Jean Fautrier, *Negro, blanco y azul* de Kline, *Estrella fugaz* de Pollock, *Combustión E.I.* y *Celotex* de Burri, *Pintura n° 3* de Cuixart, *Retrato imaginario de Brigitte Bardot* de Antonio Saura, *Rojo claro sobre rojo oscuro* de Mark Rothko, *Pintura, composición, architectonic y Tres formas con relieve* de Tàpies, entre otras. Paternosto ha relatado que, atraído por la obra de este último artista, fue abandonando algunas de las pautas que se planteaban en los cursos de Cartier. Entrevista realizada por la autora el 5 de enero de 2000.

²⁶ Puente y Paineira viajaron acompañando a las obras pero no pudieron vincularse con las producciones limeñas emergentes porque la agenda preparada por Juan Manuel Ugarte Eléspuro, Director de la Escuela de Bellas Artes, sólo preveía contactos con los artistas ya legitimados.

²⁷ Según recordaron algunos artistas, la adquisición fue compensada con los gastos de exhibición y edición del catálogo.

²⁸ El Prof. Eduardo Fasulo habló en el Círculo de Periodistas, el poeta H. Núñez West disertó en la primera exposición, Jorge López Anaya presentó la segunda exposición y Héctor Cartier pronunció una conferencia en el acto de clausura de la muestra realizada en los salones de R. Ortiz y Puente en la Biblioteca Pública Sarmiento de Tres Arroyos, en ocasión de acompañar la presentación de obras suyas y de Nelson Blanco.

²⁹ Cf. “Clausúrase el martes una exposición sobre pintura informalista”, *El Día*, La Plata, 30 de junio de 1961.

También motivados por las clases de Cartier, César López Osornio y Miguel Ángel Alzugaray desarrollaban su propia experiencia compartiendo un taller. En 1960 López Osornio recibió una beca para realizar un curso de perfeccionamiento en Japón y el “Vasco” Alzugaray fue convocado para trabajar en el Instituto de Arte de Esquel, lo cual motivó su radicación en la provincia del Chubut.

Sus telas de esa época reflejan el colorido del paisaje de la Patagonia. Se trata de un paisaje agreste, solitario. Dentro del predominio de tonalidades terrosas, en esas pinturas abstractas se destaca la luminosidad de algunas pinceladas y los acentos de color [Fig. 15]. A través del Instituto de Arte, Alzugaray tomó en contacto con el *Grupo del Sur*, especialmente con Carlos Cañas, Ezequiel Linares y Aníbal Carreño. Estas vinculaciones también repercutieron en su poética, dentro de la cual la materia y la textura cobraron protagonismo. El silencio del paisaje del sur argentino dejó una huella profunda en su imaginario, simbolizado a través del trabajo sobre la materia dispuesta en un espacio que siempre parece evocar el horizonte.

En Japón, López Osornio pintó obras informalistas trabajando horizontalmente y sin pincel, con la pintura “tirada” [Fig. 13], mientras dio clases sobre mosaico clásico y arte moderno, transmitiendo la historia y las técnicas occidentales, que también enseñaba en La Plata. Al acercarse a la cultura oriental no sólo se interesó en estudiar las características del Sumi-e y las artes tradicionales del Japón, sino también en establecer contacto con el grupo Gutai. Por otra parte, durante su estancia, además de pintar, creó esculturas con un elemento circular omnipresente en esa ciudad, como son las ruedas de bicicletas.

Al exponer las obras realizadas en Japón, los comentarios críticos encontraron en sus telas una frescura y audacia cromática que, lejos de una superficial influencia oriental, hacían pensar en una técnica nueva. Inclusive las exposiciones de 1962, compartidas con Leopoldo Torres Agüero, dan cuenta de las diferencias entre los resultados de un color denso y poderoso en López Osornio y más sutil en Torres Agüero. De todos modos, la crítica japonesa reconoció que ambos eran portadores de una técnica y un color que no poseían los japoneses y que lograban que la impronta del Sumi-e se manifestara dentro de sus estilos particulares.³⁰

II. La experimentación geométrica

La vertiente geométrica también reunió a un importante número de producciones desarrolladas desde La Plata a lo largo de la década del sesenta. Algunos artistas del *Grupo Si* fueron transformando el gesto informal o la abstracción expresionista de sus primeras obras y dieron lugar a una abstracción racionalista sobre la que operó un giro sensible o una estrategia conceptual. Entre ellos Ambrossini, Sirabo, Sitro y Trotta comenzaron una producción desarrollada en el espacio e inscripta dentro de la línea de las estructuras primarias. Por su parte, Puente y Paternosto ya en 1964 realizaron una exposición conjunta de pinturas en las que trabajaban formas geométricas que conservaban la huella de la factura. Dado que esas obras daban cuenta de las calidades de la materia y el desflecamiento de los contornos, Aldo

³⁰ Según expresó Mori Toru en el periódico japonés *Yomiuri Shimbun* el 25/5/62. Arvhico López Osornio.

Pellegrini las interpretó dentro de la categoría de una geometría “sensible”, término con el cual buscó establecer una clara diferencia con las formas puras y pintadas con colores planos propuestas en la Argentina por los artistas concretos desde los años cuarenta.³¹

Simultáneamente otro grupo de artistas se encontraba sistematizando sus investigaciones sobre la forma, las relaciones de color y la experimentación sobre el campo visual. Hacia finales de los años cincuenta compartieron un taller ubicado en la calle 1 y 72, donde trabajaron y discutieron las líneas a seguir. Aun cuando no adoptaban una única postura, acordaban en trabajar dentro de la vertiente racionalista. Los integrantes estables de esta primera formación fueron Hugo De Marziani, Jorge Pereira, Gonzalo Chaves, Héctor Puppo y Raúl Mazzoni, pero también pasaron por ella otros jóvenes que después tomaron diversos rumbos como Raúl Fortín, Horacio Ramírez, Omar Gancedo o Nelson Blanco.

Interesados en el estudio de la composición y las relaciones espaciales, gran parte de los desarrollos de esa época mantenían el carácter experimental de las investigaciones y, en consecuencia, este grupo no organizaba exhibiciones públicas de esos trabajos. En algunos casos exploraban las posibilidades que ofrecía la dinámica de la forma y el color, como en los trabajos de De Marziani, ajustados a una rutina rigurosa en la observación [Fig. 16]. En este período Pereira y Mazzoni se manejaron dentro de la síntesis concreta que prefería la línea. El primero sólo intercalaba colores planos sobre la austeridad de una recta [Fig. 20] y el segundo articulaba formas en el espacio generando un etéreo juego de luces y sombras a partir de rombos y cuadrados delineados con barras de metal [Fig. 19].

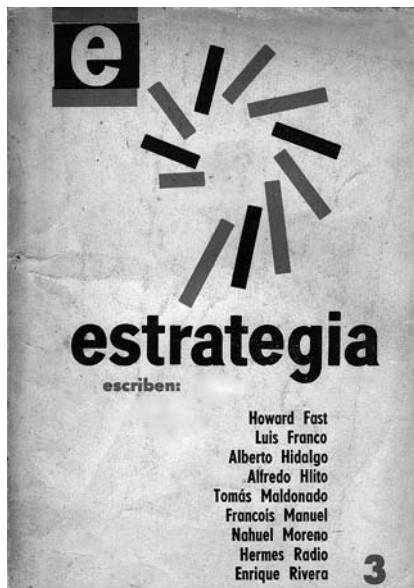
Pereira se había interesado por los postulados de la vanguardia concreta y, a través de Milcíades Peña,³² había contactado a Virgilio Villalba. Este integrante de la Asociación Arte Concreto Invención (AACI) había realizado el diseño de tapa para *Estrategia* [Fig. 2], revista que –según sus propios enunciados– reunía las diversas vertientes del pensamiento marxista y estaba editada por el mismo Peña, de tendencia trotskista.

Precisamente en el número de esta revista que circuló en 1958 con el trabajo de Villalba también se reprodujeron dos textos de Tomás Maldonado y Alfredo Hlito originalmente escritos para la revista *Arte Concreto* publicada de 1946.³³ En aquellos años, los invencionistas habían trazado un programa estético que proponía rodear a los hombres de cosas “reales”, habituarlos a la relación directa con las cosas en lugar de sus “ficciones”, con el objetivo de generar voluntad de “acción”. Habían creído posible articular su propuesta con la militancia comunista y, más aún, intentaron sostener un programa estético alternativo a la pauta *stalinista* en el seno del propio partido. Sin embargo, cuando en 1948 Zhdánov profundizó la exigencia

³¹ Ambos exhiben una serie de estas telas en *Nueva Geometría*, Galería Lirolay de Buenos Aires en 1964.

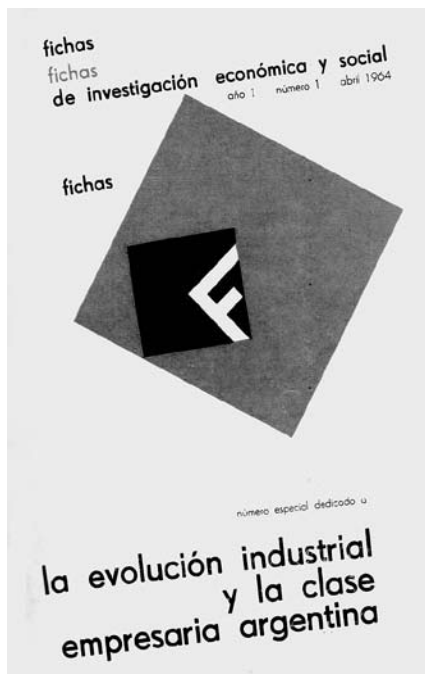
³² Milcíades Peña (1933-1965) se dedicó a los estudios históricos y fue el fundador de la revista *Fichas*. Ha publicado: *Introducción al Pensamiento de Marx, notas de un curso en 1958, Masas, caudillos y elites. La dependencia argentina de Yrigoyen a Perón y Antes de mayo. Formas sociales del trasplante español al nuevo mundo*, entre otros libros.

³³ Se trata de “Los artistas concretos, el realismo y la realidad” de Maldonado y “Notas para una estética materialista” de Alfredo Hlito. Cf. *Estrategia*, a. II, n 3, Buenos Aires, junio 1958, pp. 9-10 y 30-31.



2. Virgilio Villalba. Cubierta de *Estrategia* N° 3, 1958

3. López Blanco y Ernesto Rollié. Cubiertas de *Fichas de investigación económica y social*, año 1, número 1, abril de 1964 y año 2, número 8, diciembre de 1965.





4. Visión Integral (VI IN). Diseños de sillas de Gonzalo Chaves.

de alineamiento sobre el canon del realismo soviético,³⁴ la conducción del Partido Comunista Argentino (PCA) sancionó a Maldonado³⁵ y, con él, abandonaron la militancia muchos de los artistas de la AACI. En su revista, esta Asociación postulaba una “invención integral”, subrayando que consideraban que una pintura invencionista exigía, de modo implícito, una arquitectura, una composición urbanística, poesía y música de la misma naturaleza,³⁶ en el mismo sentido que el manifiesto *Madí* caracterizaba sus postulados a partir de la intervención en todos los campos de la creación artística.³⁷

Siguiendo esta línea de pensamiento en el año 1961 los integrantes del Taller de la calle 1 y 72 formaron *Visión Integral (VI IN)*, sumando la participación de Roberto Rollié, Nicolás Jiménez, Manuel López Blanco y Ricardo Zelarayán.³⁸ El *VI IN* impulsó el diseño de objetos, entre los que se destacaron algunos modelos de sillas [Fig. 4]. Especialmente interesado en

³⁴ Andrei Zhdánov (1896-1948) fue un dirigente stalinista, que se desempeñó como Secretario del Comité Central del Partido Comunista desde 1934. Defendió la doctrina del realismo socialista aprobada por el Congreso de Escritores Socialistas en 1934, que exigía un tipo de representación heroica y ejemplar según los ideales comunistas. El 1948 dictó el llamado decreto Zhdánov con el que comenzó un período descalificatorio para muchos compositores soviéticos, entre ellos Dmitri Shostakóvich y Serguéi Prokófiev.

³⁵ Según ha expresado Maldonado en la entrevista pública realizada en la Fundación Proa en el año 2003.

³⁶ Cf. “Invención integral”, en *Arte Concreto*, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 10.

³⁷ Cf. Manifiesto Madí, en *Madi Nemsor* n. 0, Buenos Aires, 1947.

³⁸ Hacia 1963 Chaves y De Marziani se fueron alejando del trabajo grupal.

desarrollar los postulados *billianos* de la *güte form*, Chaves trabajó variando las soluciones³⁹. Esta línea de trabajo también permitió desarrollos personales en el área del diseño gráfico, sea participando en proyectos editoriales o trabajando profesionalmente para los requerimientos gráficos del sector privado. López Blanco y Rollié⁴⁰ tomaron a su cargo la Dirección y la Sección Arte de la revista *Fichas de Investigación Económica y Social* [Fig. 3], que circuló entre abril de 1964 y julio de 1966 dirigida por Milcíades Peña. De Marziani también diseñó los programas de Radio Universidad de La Plata y realizó la diagramación de la revista de poesía *Espacios* que, entre 1963-64 publicó ocho números cuyas portadas incluyeron diseños de Puente, Francisco Maranca, Josef Albers, Alberto Piergiacomini y del propio De Marziani.⁴¹

En *Lenguaje de la visión*, Kepes señalaba que la percepción visual implicaba la participación del espectador en el proceso de organización, acto de integración que asumía el desafío histórico de educar y ayudar a pensar en términos de forma.⁴² Siguiendo estos y otros postulados, todo el grupo desarrolló experiencias sobre la organización de la imagen, analizando el espacio como un campo dinámico, los equilibrios de forma y color, la tensión visual, etc. En esta línea se inscribieron los estudios sobre estas relaciones de De Marziani, los desarrollos lineales o de relatividad del color de Mazzoni o los trabajos óptico-cinéticos que en algunos casos se plasmaron en obras, como las pinturas que De Marziani realizó sobre metal o los juegos de luz-sombra que Juan Carlos Romero comenzó a sugerir con el plegado del papel de sus grabados.

El sesgo experimental que había caracterizado al Taller de Grabado de Fernando López Anaya condujo a los trabajos de Romero hacia una geometría que pronto comenzó a jugar con los efectos cinéticos. La Exposición de Vasarely presentada en 1958 en el MNBA, lo introdujo en un lenguaje abstracto que con unas pocas líneas movía el plano creando un espacio ilusorio. Romero recuerda el impacto que le produjeron los trabajos del húngaro, con quien también compartía el interés por multiplicar la obra a través de los medios técnicos. La reiteración de una pequeña forma o una conformación espiralada fueron integrando conjuntos que repetían un módulo y, a la vez, jugaban con el volumen troquelando la estampa.

Obras como *Grises* o *10 x 10* de 1964 repiten un módulo respetando la ortogonalidad; sin embargo, la retícula mondrianesca se ve afectada por las formas que contiene. Esta alteración en la grilla –que también planteó Helio Oiticica en sus *Metaesquemata*– es el punto sobre el que Romero se apoya para plegar el papel buscando distintos efectos de luz y sombra.⁴³ Estas búsquedas dentro del movimiento virtual continuaron en las obras troqueladas que, según

³⁹ Se trata de la expresión buena forma (*güte form*) concebida por Max Bill en los años cuarenta para sintetizar la articulación entre los aspectos estético-formales y la función de un objeto, con el fin de lograr la mayor simplificación y funcionalidad con respecto a sus usos y producción estandarizada.

⁴⁰ Nótese que Rollié aparece en el *staff* a cargo de Arte como Ernesto Rollé.

⁴¹ *Espacios* fue codirigida por Mario Porro, José A. Jorajuría, Elba E. Alcaraz y Judith Loustalot.

⁴² Cf. Gyorgy Kepes, *Lenguaje de la Visión*, Provincia de Buenos Aires, Eva Perón, 1955.

⁴³ Estas obras iban a ser presentadas en la Pequeña Galería de Arte de Radio Universidad de la UNLP en 1966 pero la exposición no se realizó debido a que la cerró el gobierno militar.

la regularidad que establecía, conformaban espacios circulares o cuadrados con pliegues que muestran una nota de color escondida bajo el papel grabado.

En este período, Romero reforzó los contactos y lazos de amistad establecidos en el taller de López Anaya con algunos de los integrantes del *VI IN*, mientras experimentó con diferentes técnicas y soportes dentro del vocabulario geométrico. Poco a poco las obras con calados, que también admitían el color a partir de la técnica del *stencil* o *pochoir*, adoptaron los signos del abecedario y con ellos, su poética se fue cargando de contenidos conceptuales [Fig. 17].⁴⁴

La experimentación visual también incluyó el empleo de medios fotográficos, permitiendo una amplia variedad de resultados, sea con los encuadres o con fotogramas que integraron el juego azaroso de diferentes elementos o reacciones. En estos fotogramas, o experiencias de fotografía sin cámara, se podían obtener distintas calidades de grises o impresiones sobre el celuloide con efectos aleatorios que, a elección, permitían conservar el negativo para reproducirlo o no.

Los integrantes del *VI IN* realizaron algunas exposiciones conjuntas de fotomontajes en Mar del Plata y otras presentaciones individuales.⁴⁵ Estas primeras experimentaciones, en 1967 le dieron a Pereira la oportunidad de participar con seis trabajos en blanco y negro en la *Cinquième Biennale de Paris*, realizada en el Musée d'Art Moderne. En 1968, al prologar una exposición de fotogramas de Puppo, Almeida Curth destacó que esas fotografías abstractas realizadas con perforaciones o rayas, arrugas o tramas aumentadas, manifestaban la inquietud por el lenguaje de las cosas, por una nueva visión en la esencia del blanco y negro [Fig. 11 abajo].⁴⁶ De todos modos eran tiempos polémicos para la fotografía, cuya aceptación aún estaba subordinada a las fórmulas tradicionales de la pintura.

Finalizando la década, se anticipaban los desarrollos del *Centro de Experimentación Visual (CEV)* no sólo abierto a las investigaciones que empleaban diferentes técnicas, sino también al estudio de algunos conceptos como el de “sistemas”, entendido como la articulación de elementos modulares que permiten una organización móvil y diferentes posibilidades de transformación de la imagen. El *CEV* estaba formado por Rollié, Mazzoni, Mario Casas, Romero y Jorge Pereira [Fig. 21], actuando como invitados en algunas exposiciones Ramón Pereira, Raúl Pane, Juan Eduardo Leonetti, María Arana y Andrés Jiménez, como en el caso de las experiencias fotográficas y algunos trabajos en diseño.

⁴⁴ Sobre la obra gráfica de Romero se puede consultar Silvia Dolinko, *Arte para todos: la difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003, Fernando Davis, “Recorridos de la violencia en la obra gráfica de Juan Carlos Romero”, *mimeo* y *Juan Carlos Romero, Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009, entre otros.

⁴⁵ Como la presentada en la Galería Peláez Aller, Mar del Plata en 1966, donde Pereira también expuso entre el 31-8 y el 6-9-66.

⁴⁶ *H. Puppo expone fotogramas*, Centro Estudiantes de Ingeniería de La Plata, septiembre de 1968.

Encuentros e intercambios

I. Emergencia y proyección desde el campo cultural platense

Pensar la acción de estos grupos desde el concepto de *formación* propuesto por Raymond Williams⁴⁷ permite reconocer ciertas estrategias, como la adopción de un nombre colectivo o la organización de exposiciones conjuntas, tendientes a facilitar las vinculaciones con las posiciones dominantes en el campo artístico. En este sentido, del *Grupo Si* logró difundir su trabajo en La Plata y proyectarlo fuera del ámbito local, accediendo al MAMBA en 1961 y representando a la vanguardia argentina en una delegación cultural enviada a Perú. Frente a la necesidad de legitimación en un medio que les resultaba hostil, el apoyo de Squirru –quien en las primeras presentaciones era Director del MAMBA y, más tarde, Director de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores– fue una excelente carta de presentación. Desde ese posicionamiento el *Grupo Si* buscó quebrar la resistencia del discurso de la tradición académica, aunque su postura vanguardista se orientó más hacia la renovación del lenguaje plástico que hacia el rechazo de su inclusión dentro del circuito oficial de consagración.

Por su parte, el grupo que se reunía en la calle 1 y 72 se nucleó bajo el nombre de *VI IN* y buscó, a través del diseño gráfico e industrial, la proyección social de sus trabajos de experimentación con la imagen visual. Mientras, crecía el interés por el diseño y las instituciones comenzaron a hacerse eco promoviendo encuentros como la *Ira. Exposición Internacional de Diseño Industrial* realizada en 1963 –en el nuevo MAMBA– o el concurso propuesto por el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) que, en su prólogo, reproducía la palabra autorizada de Maldonado.⁴⁸ En La Plata, la temprana iniciativa de creación del Departamento de Diseño en la Universidad, más tarde fue acompañada por algunas exhibiciones de diseño textil o industrial presentadas en el MPBALP.⁴⁹ Varios integrantes de este grupo, inclusive, participaron activamente en la iniciativa de creación de la Carrera de Diseño en la Universidad de La Plata que, luego de las tempranas gestiones comenzadas en la Escuela Superior de Bellas, se concretó en 1963 bajo la dirección de Daniel Almeida Curth.⁵⁰

La visita de Maldonado a la Argentina de 1964, durante la cual dictó un seminario en el Instituto Nacional de Tecnología Industrial, fue acompañada por una conferencia dictada en la escuela de Bellas Artes de La Plata, en la que insistió acerca del compromiso de pensar la profesión del arquitecto, urbanista y diseñador industrial en tres direcciones: para trabajar como proyectista, para la actividad científica y para incorporarse a las estructuras administrativas.⁵¹ Se ha considerado que esa conferencia fue decisiva para la definición de la línea a

⁴⁷ Raymond Williams, *Sociología de la Cultura*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1994, pp. 53-79.

⁴⁸ El ITDT apoyó en varias oportunidades la circulación del diseño. El lanzamiento del *Primero y Segundo Concurso de Diseño Industrial* tuvo lugar en diciembre de 1964.

⁴⁹ Entre otras, se presentaron diseños industriales en *di* (1967) y *Diseño Textil* (1968).

⁵⁰ Rollié ha recopilado los materiales producidos en el período 1960-90, bajo el título “Documentos para la reforma del plan de estudios 1994”.

⁵¹ Cf. Tomás Maldonado, “La formación del diseñador”, La Plata 1969, CEV di, dictada en la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata en el año 1964.

seguir por esa escuela en la Universidad, donde el progresivo interés durante la década motivó la creación en 1972 del Instituto de Investigaciones y Servicios en Diseño Industrial.

Rollié desarrolló en esa casa de estudios una larga tarea docente en Diseño en Comunicación Visual, llegando a desempeñarse como Decano de la Facultad de Artes de la UNLP. Mazzoni y Pereira también enseñaron junto a él. Más tarde, Rollié continuó trabajando sobre las cuestiones de la enseñanza, especialmente interesado en los elementos portadores de estilo que intervienen en el diseño en Comunicación Visual, a su vez signados por paradigmas histórico-sociales, culturales o estéticos.⁵²

Por su parte, Pereira fue el Director del Departamento de Comunicación Visual del Instituto Formativo Integral de Directores de Arte, otro espacio de circulación de las discusiones sobre diseño, artes, ciencia y publicidad que en noviembre de 1964 dio cabida a la palabra de Gui Bonsiepe. Entre 1967 y 1968 desde esta institución Pereira intercambió correspondencia con Max Bill, Walter Gropius y Herbert Bayer, entre otros y discutió sus ideas en distintos foros.⁵³ En 1973 planteó en el Congreso de Diseño Latinoamericano la importancia de intentar una comprensión del problema del diseño en su relación con el sistema económico sobre el que se asienta.⁵⁴ A comienzos de 1970 ya se había formado el CEV, desde el cual los artistas intentaron generar un espacio privado para la enseñanza en Buenos Aires que, finalmente, no prosperó.

Ángel Osvaldo Nessi se ha referido a las diferencias entre las ideas estéticas circulantes y la producción artística de ese momento. Destacó la iniciativa de un grupo de intelectuales que, en 1961, fundó el Instituto de Estudios Artísticos en respuesta a las expectativas creadas por los nuevos movimientos.⁵⁵ De todos modos, si analizamos la recepción de la tendencia informalista en el campo artístico argentino, es interesante observar que no sólo la crítica platense mostraba resistencia. En Buenos Aires, mientras el Premio Torcuato Di Tella otorgado a Mario Pucciarelli en octubre de 1960 había sido consagrador no sólo para él sino también para la tendencia, *Primera Plana* aún recogía opiniones adversas hacia esa “invasión informalista”. Entre ellas, 1963 Lorenzo Varela atribuyó esa “moda” a la pereza y al miedo “una pereza que consiste –decía– en fabricar en serie con bolsas y latas oxidadas y un miedo, que se proyecta en violencia”.⁵⁶

⁵² Ideas publicadas póstumamente en Rollié-Branda, *La enseñanza del diseño en comunicación visual. Conceptos básicos y reflexiones pedagógicas*, Buenos Aires, Nobuko, enero de 2004.

⁵³ Vinculaciones que le permitieron intercambiar información sobre la comunicación visual (especialmente con Bayer) y difundir la tarea del IDA, donde junto a Sameer Makarius también tenía el curso de Fotografía Creativa. Luego Pereira participó en un intento de creación del Departamento de Diseño Gráfico e Industrial en la Facultad de Estudios Sociales.

⁵⁴ Cf. Jorge Pereira, “Programática del diseño”, *Congreso de Diseño Latinoamericano*, Buenos Aires, 1974. La ponencia puede consultarse en: Amigo, Dolinko, Rossi, *Palabra de Artistas. Textos sobre arte argentino 1961-1981*, Buenos Aires, Fundación Espigas y Fondo Nacional de las Artes, 2010, pp. 122-26.

⁵⁵ Cf. Ángel O. Nessi, *Diccionario Temático...*, cit, pp. 81-90.

⁵⁶ Lorenzo Varela, “Arte: ¿Es una desventaja haber hecho el servicio militar, en pintura?”, *Primera Plana*, Buenos Aires, 12-3-63.

Según señalamos, los miembros del *Grupo Si* fueron redefiniendo su poética, mientras establecían los primeros contactos. En mayo de 1961 Ambrossini, Paineira, Paternosto y Sánchez Vacca fueron invitados para integrar el colectivo de artistas abstractos que presentó el 7mo. Salón Anual de la *Asociación Arte Nuevo*, realizado en las Salas Nacionales de Exposición. Al respecto, es interesante tener en cuenta que ya en 1959 esta Asociación había tenido presencia en el circuito institucional platense, realizando una muestra en la Dirección de Artes Plásticas, en la que se organizaron visitas para que los expositores mantuvieran contacto con el público. Además, desde 1960 esta agrupación incluyó obras informalistas y realizó otra exhibición en La Plata en agosto de 1962.

Mientras el *Grupo Si* se dispersaba se realizó en los salones de la empresa Roberto Ortiz la muestra *Expresiones de la plástica actual*⁵⁷ pero, aunque la prensa local continuaba titulando *Grupo Si*, ya no estaban César Blanco, Elena, Ramírez, Rivas, Sánchez Vacca, Sitro, Stafforini y Trotta, mientras se sumaba Grippo –quien no comulgaba con el informalismo–. Al mes siguiente, Ambrossini, Pacheco, Paineira, Puente y Paternosto realizaron otra exposición colectiva que ya no se presentaba bajo el nombre de la agrupación.

Más tarde, en varias oportunidades se reunieron algunos integrantes del *Grupo Si* para realizar muestras colectivas y, en ocasiones, se prepararon exposiciones para rememarlo. Entre las más destacadas, en septiembre de 1962 se presentaron diez de sus miembros en el Museo de Bellas Artes de Tres Arroyos, en 1970 Jorge López Anaya organizó *Movimiento Si de La Plata* en la Sociedad Hebrea Argentina de Buenos Aires y, al año siguiente, siete artistas de la agrupación participaron en la *Muestra Grupo Si*, realizada en el Centro Cultural Platense.

Remember... *Grupo Si* fue una exposición homenaje que, en 1968, invitó al público reunido en la Alianza Francesa a intervenir en un verdadero *happening*. Comenzaron estallando globos, aplaudiendo y, en una sala oscurecida, los participantes pasaron entre sí un objeto poético construido por Edgardo Vigo –que consistía en una caja troquelada que dejaba pasar la luz de una vela encendida en su interior– al tiempo que se entonaba el “feliz cumpleaños Grupo Si”.⁵⁸

Es cierto que la producción plástica de Vigo no eludió las formas abstractas y que en más de una oportunidad se acercó al *Grupo Si*. Sin embargo, aunque haya participado como invitado –contribuyendo con alguna obra como la *Máquina inútil* o este *Objeto poético*– es interesante tener presente que su accionar en el campo, a diferencia del grupo informalista, siempre buscó romper con los soportes tradicionales y desestabilizar las redes de circulación.⁵⁹

En este sentido, fue Lido Iacopetti el artista que intentó un quiebre en el circuito de distribución de las obras, aun después de presentarse en algunos salones oficiales y exponer con éxito sus pinturas en la Galería Lirolay. Desde 1966 comenzó a exponer en los comercios y realizó

⁵⁷ Con obras de Ambrossini, N. Blanco, Gancedo, Pacheco, Paternosto, Puente, Sirabo, Soubielle, Paineira, Larralde.

⁵⁸ Asimismo, en 1980 Nessi presentó en la Municipalidad de Berisso *Grupo Si, 20 años*, muestra conmemorativa que reunió trabajos recientes de algunos de los integrantes de la agrupación y en el año 2001 organicé *Grupo Si, el informalismo platense de los '60*, en Museo Municipal de Arte, La Plata y en el Centro Cultural Borges, Buenos Aires.

⁵⁹ Véase: Fernando Davis, “Edgardo Antonio Vigo y las poéticas de la “revulsión”, *mimeo*.

sus series de “imigraffas”: dibujos de factura abstracta repetidas sobre papeles comunes perforados o con diferentes dobleces, que se entregaban al público eludiendo el circuito tradicional de exhibición y venta de las obras de arte. La reiteración del diseño daba unidad a la serie pero, al mismo tiempo, cada dibujo contenía rasgos particulares. En 1969 invitó a la *Primera Presencia Imaginativa Pura* distribuyendo los catálogos en Buenos Aires y La Plata, exposición en la que postulaba presentar una obra totalmente imaginativa para que el observador se convirtiera en creador; entregando, inclusive, una tarjeta con “espacio para una imagen vital”.

En 1972 Iacopetti realizó una serie de 500 imigraffas que circularon en la revista *Hexágono 71* junto a una manifestación acerca de los motivos por los que no presentaba sus trabajos en las galerías de arte, museos y salones. Sin embargo estas series, que se sucedieron hasta 1976, en una oportunidad también fueron presentadas en la galería Carmen Waugh de Buenos Aires pero, esa vez, ingresaron al circuito para negar la propia función de la galería, ya que todas las mini-imigraffas fueron entregadas al público sin costo, y unas 20 pictografías recortadas sobre madera fueron donadas a instituciones públicas.

Promediando la década del sesenta en La Plata surgió el *Movimiento de Arte Nuevo* (MAN), como un grupo que orientó sus objetivos hacia las nuevas tendencias, con el propósito de extender su actividad hacia el ámbito nacional. En mayo de 1965 se realizó una exhibición que recalentó las polémicas generadas por el arte nuevo en el medio local, llegando a los diarios porteños. Aunque de vida efímera, este grupo –integrado por artistas, poetas, investigadores y teóricos como Saúl Yurkievich, Vigo, López Osornio, Pacheco, Soubielle, Trotta, Puente, entre los platenses, junto a varios artistas porteños– contó con un manifiesto que hacía suyas las palabras de Sartre: “Sólo hay un arte por y para los demás. La obra inagotable existe al nivel de la capacidad del que mira”.⁶⁰

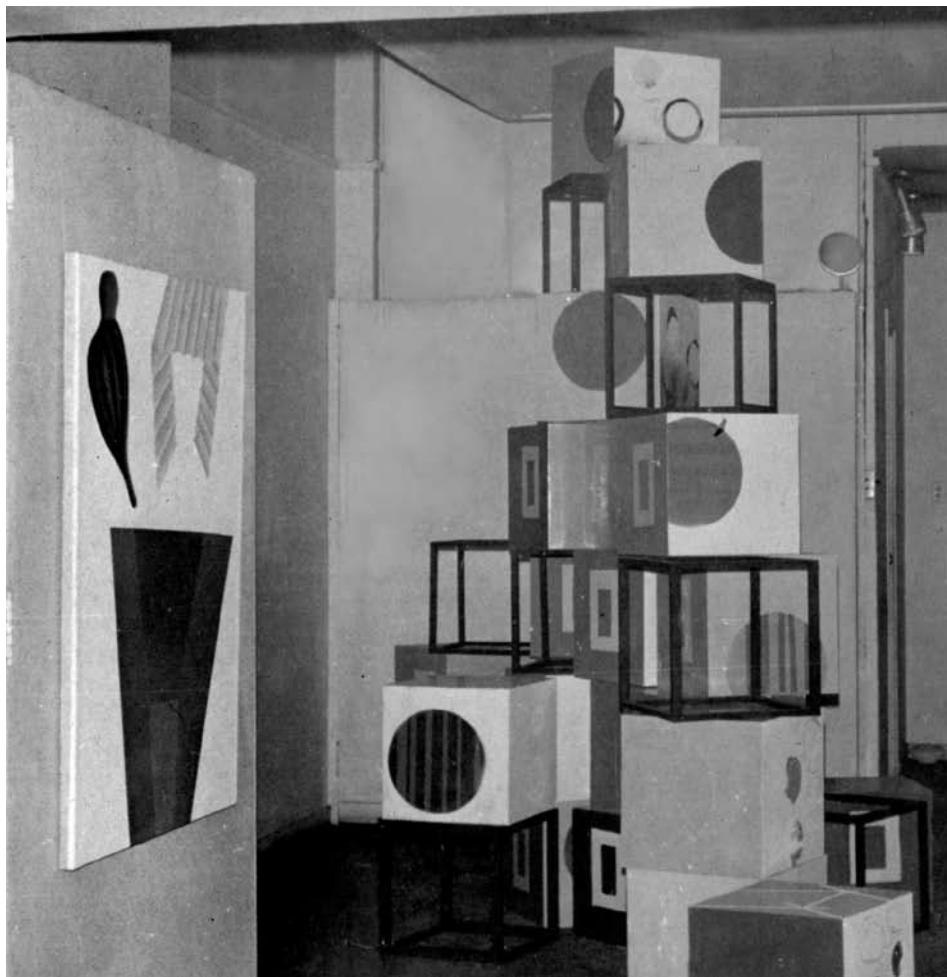
Mientras, los premios estímulo –como el *Ver y Estimar* y el premio-beca *Georges Braque*– y las galerías porteñas dispuestas a efectuar una apuesta temprana –como Lirolay– constituían una plataforma de lanzamiento para el trabajo de los artistas más jóvenes.

II. Los premios como plataforma de lanzamiento

Dentro del circuito de circulación, los concursos son espacios de legitimación y consagración que ofrecen una particular oportunidad para el intercambio. Allí también las producciones realizadas en el medio platense podían dialogar con las de otros artistas y, en muchos casos, abrirse a posibilidades diversas.

Hacia 1963 en la obra de Pacheco habían comenzado a aparecer algunos elementos figurativos y, ese año, se presentó y ganó el *Premio Braque*, que le permitió residir seis meses en París y contactarse con el arte europeo. Estos vínculos, no sólo le abrieron puertas para participar en encuentros y bienales internacionales, sino que también le permitieron compartir expe-

⁶⁰ Florencia Suárez Guerrini profundiza este tema en “A la deriva del arte moderno. Una lectura sobre la irrupción del MAN y sus repercusiones”, *Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata (en prensa).



5. Vista de la exposición Ambrossini, López Osornio y Pacheco en Galería Lirolay, Buenos Aires, 1966.
Archivo César López Osornio

riencias con otros artistas latinoamericanos (brasileños y mexicanos), con los que realizó una exposición en la Casa de Brasil en París. De su experiencia en el Atelier 17 de Hayter también trajo la técnica de la *viscosité* que empleaba ese maestro y con la cual experimentó al regresar.

En 1964 el *Premio Braque* reunió la obra de una buena proporción de artistas vinculados al medio platense, ya que la inclusión de Ambrossini, Nelson Blanco, Honorio Morales, Paternosto, Puente y Romero representó más del treinta por ciento de los participantes de ese año. En tres oportunidades este Premio contó con obras de Sirabo: en la primera con construcciones móviles que, girando sobre su propio eje, generaban esferas virtuales en su interior; en la segunda con estructuras especulares realizadas con tres líneas de madera unidas por una columna y, en la tercera, con una estructura espacial con tres movimientos repetidos en espejo y realizada en aluminio. También participó Trotta, en 1965 se presentó y ganó Nelson Blanco y en 1968 obtuvo la beca Hugo Soubielle.

Desde 1963 el Premio *Ver y Estimar* (organizado por la Asociación del mismo nombre a partir de 1960) contó con obras de los platenses, entre ellos: Nelson Blanco, Vigo, Paternosto, Ambrossini, Puente, Stafforini, Soubielle, Trotta, Sirabo y Sitro, quienes participaron en varias oportunidades y merecieron distinciones.

III. Las apuestas de la Galería Lirolay

En Buenos Aires la Galería Lirolay se caracterizó por abrir su espacio a una cantidad de jóvenes que realizaron en ella su primera exposición individual. Lirolay pertenecía al matrimonio judío-francés Fano y desde su apertura en 1960 hasta 1963 estuvo asesorada por Germaine Derbecq. Esta galería fue un espacio privilegiado para detectar las nuevas formas que asumía el arte que promovía exposiciones quincenales.⁶¹ En sus salas expusieron muchos de los artistas platenses que alcanzaron proyecciones diversas: Pacheco, Ambrossini, Blanco, López Osornio, Puente, Paternosto, Fernando López Anaya, Romero, Jorge y Ramón Pereira, Rollié, Iacopetti, Graciela Gutiérrez Marx y De Marziani, entre otros.

En 1966 Lirolay reunió en una exposición a dos integrantes del disuelto *Grupo Si*—Pacheco y Ambrossini— y a López Osornio, cuya propuesta consistió en una combinación de cubos pintados con una paleta armónica que permitía establecer relaciones entre las diferentes caras, conjunto que se completaba con algunas estructuras cúbicas abiertas. El total, que superaba las 60 piezas, permitía que el público variara las combinaciones [Fig. 5]. También el diseño del catálogo jugaba con una forma cúbica, inscribiendo el retrato de los artistas en cada una de las caras del cubo. El prólogo de Nessi destacó la actualidad del tríptico de Pacheco y la voluntad constructiva que operaba en los objetos de Ambrossini, señalando que se trataba de

⁶¹ Sobre la trayectoria de la galería Lirolay, véase: Ana Longoni, *Germaine Derbecq en la trama modernizadora de los años '60*, Archivo Fondo Nacional de las Artes. Nelly Perazzo, *Afiches Lirolay: 1960/1981*, Academia Nacional de Bellas Artes, Fundación Klemm, 2005.

“un idealista en el planteo, en el oficio, en la finalidad ‘sin fin’ que no prevé un mecenas para sus criaturas”.⁶²

Después de la exposición conjunta realizada en 1966 en Lirolay, Puente y Paternosto tuvieron la oportunidad de presentarse en la Galería Bonino que, en esos años, tenía sus sedes de Río de Janeiro y New York y exponía a los artistas locales de las tendencias más renovadoras en paralelo a las propuestas de artistas europeos y americanos del circuito internacional.⁶³ Puente trabajó sus primeras estructuras con elementos modulares pintando bastidores con franjas de color que instaló ocupando el piso y la pared. La obra temprana de Paternosto había dejado paso a un repertorio de base geométrica que, tomando generalmente formas ondulantes, expresaban su voluntad de subrayar el carácter físico de la obra, pintando no sólo la cara frontal sino también los laterales. Al prologar esta exhibición, Romero Brest señaló que, tal vez “sin conciencia”, estos artistas habían creado un nuevo género de pieza artística que parece cuadro y no es cuadro, que parece objeto y no es objeto, un “portable mural”.

Las salas de Lirolay también fueron punta de lanza para los nuevos rumbos que tomaba la fotografía en Buenos Aires, reuniendo a siete agrupaciones de fotógrafos en la muestra *Fotografía Nueva Imagen – Movimiento de Grupos Fotográficos* [Fig. 6], en la que participó el CEV.⁶⁴ En este período otros espacios, como el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) y las bienales y festivales resultaban consagatorios para la circulación local y la proyección internacional.

IV. Platenses en el ambiente ditelliano

El ITDT y especialmente los Premios que anualmente se organizaban allí, imbricaron estrategias de difusión. Por un lado, se convocaba a prestigiosos críticos internacionales o directores de museos de las principales capitales del mundo que, a través de su labor como jurados, tomaban contacto con el campo cultural argentino. Por otro lado, se sumaba la presencia de artistas extranjeros que acercaban sus producciones más renovadoras, permitiendo no sólo el conocimiento de sus obras sino también la integración de los artistas nacionales con sus pares internacionales.⁶⁵

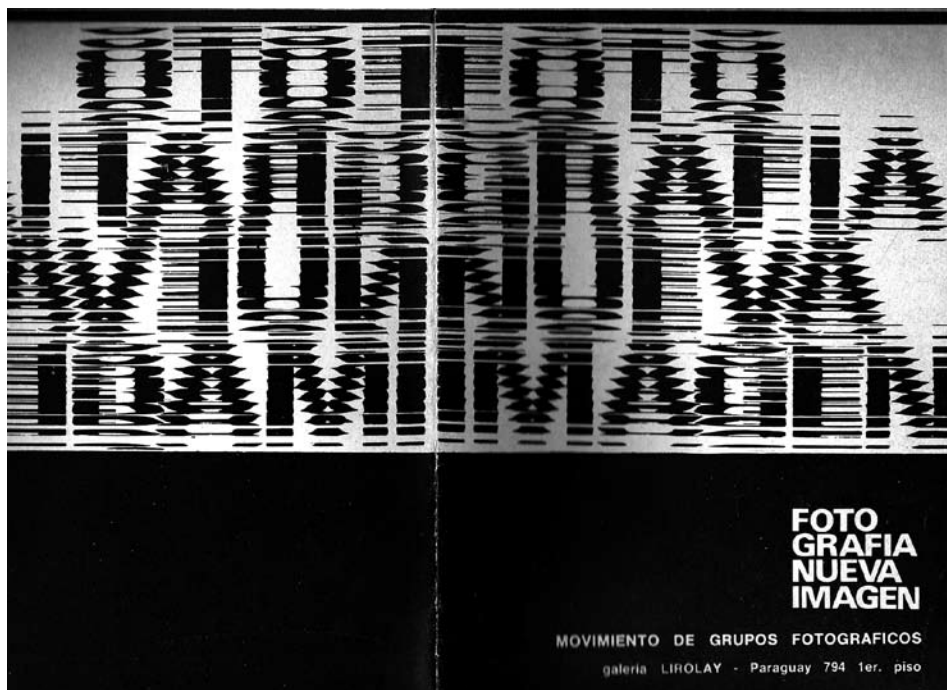
En este marco, muchos de los artistas platenses ampliaron su círculo de intercambios, estableciendo vínculos mediante la participación en las exposiciones colectivas, como *Más allá de la geometría* o la *Semana de Arte Avanzado*. Esta última contó con una programación

⁶² Ángel O. Nessi, “Comenzamos por los rasgos comunes”, López Osornio-Pacheco-Ambrossini, Galería Lirolay, Buenos Aires (24-10 al 5-11-1966). Es interesante tener en cuenta que muchas de las obras del período no llegaron a nosotros debido, precisamente, a que su volumen no permitía la conservación sin tener el apoyo de colecciones privadas o públicas que las albergara.

⁶³ Sobre la trayectoria de la galería Bonino, véase: Andrea Giunta, “Hacia las ‘nuevas fronteras’: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York”, en AA.VV., *El arte entre lo público y lo privado*, CAIA, Buenos Aires, 1995, pp 414-425.

⁶⁴ Entre el 18 y el 30 de agosto de 1970 se presentaron en Lirolay las experiencias fotográficas de J. y R. Pereira, Rollié y Romero, como integrantes del CEV.

⁶⁵ Acerca del tema: Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001.



6. Cubiertas del catálogo de la muestra *Fotografía Nueva Imagen - Movimiento de grupos fotográficos*, Galería Lirolay, agosto de 1970.

de simultánea de exhibiciones: *Experiencias Visuales 1967* y el *Premio Internacional Di Tella 1967* en el ITDT, *La visión elemental* en el MNBA y *Estructuras Primarias II* en la Sociedad Hebrea Argentina.

Más allá de la geometría. Extensión del lenguaje artístico-visual en nuestros días fue una exposición organizada por Romero Brest que buscó enlazar los desarrollos de la abstracción de los cincuenta (Girola, Iommi, Espinosa, Kosice, Manuel Álvarez) con el arte que se daba cita en el ITDT. Los artistas platenses incluidos fueron: Ambrossini, Paternosto, Puente y Trotta.

En 1967, al gesto matérico de su período informalista Ambrossini oponía la firmeza de los volúmenes geométricos blancos, que estaba realizando con madera entelada. Estas obras de gran formato, hacían sentir su presencia en los dos metros del espacio que ocupaban.⁶⁶ Paternosto presentó una estructura que también articulaba forma y color en la dirección del *hard edge* y Trotta realizó una estructura de zinc que recorría el piso y trepaba sobre la pared

⁶⁶ Romero Brest también incluyó a Ambrossini y Trotta en la *Exposición de Arte Nuevo*, Instituto Nacional de Salud Mental, 16 al 19-11-67.

de la sala, a la cual llamó *Canaleta*. De factura simple y forjada con un material industrial, la canaleta de Trotta señalaba una direccionalidad que interrumpía la circulación y tornaba confuso el espacio expositivo.

Puente presentó *Blue and blue y Summer*, que continuaban en las búsquedas de sus primeras estructuras formadas por bastidores con franjas de color. Se trataba de un sistema modular –compuesto por tres telas separadas del muro que también invadían el espacio de la sala– y cuyas franjas de color invitaban a reconstruir una forma virtual. También corresponde a esta serie de sistema *Berenjenal*, obra titulada a partir del libro *Berenjenal y Merodeo* que había publicado Saúl Yurkievich. Compuesto por cinco telas, *Berenjenal* fue una de las obras presentadas en el Premio Nacional Di Tella de 1966.

Según surge de un punteo escrito por Romero Brest sobre la muestra, la lógica de transición que operaba en el guión curatorial de *Más allá de la geometría* respondía al “pasaje” de los formatos tradicionales del cuadro o la escultura al objeto, para desembocar en un proceso de transformación de dichas formas geométricas.⁶⁷ Teniendo en cuenta su trayectoria, entendemos que este pasaje resultaba una suerte de “puente entre dos épocas”, es decir: desde la etapa del arte concreto y la abstracción de los cincuenta al período del *op art*, el cinetismo y las estructuras mínimas; desde su “primera madurez” al rol de Director del ITDT; desde los tiempos de sus “cursos y conferencias” a la gestión de relaciones culturales internacionales.⁶⁸

De hecho, en 1968 cuando bajo el título *Beyond Geometry* la exposición se presentó en el Center for Interamerican Relations, constituyó una oportunidad incomparable no sólo para la instalación del arte argentino en el medio neoyorkino –y la consecuente inserción en ese medio de los artistas platenses que participaban–⁶⁹ sino también una ocasión de reconocimiento para su gestión. En el brindis que propuso Clement Greenberg en homenaje al aniversario del Centro de Artes Visuales del ITDT se refirió especialmente a su labor. Reiteradamente Romero Brest ha relatado ese momento expresando: “*El más difícil del conjunto*, Clement Greenberg, me sorprendió en la comida de homenaje al Instituto [...] haciendo un brindis de elogio *superlativo* para mí”.⁷⁰

En este período Trotta continuó indagando formas y espacios mientras su trabajo se fue inscribiendo cada vez más en el dominio conceptual. Para las *Experiencias Visuales 67*, trabajó con la arquitectura proponiendo una modificación de la percepción del espacio mediante una intervención que llamó *Alta Tensión*. Esos recursos reaparecieron en *Verificación esquemática*,

⁶⁷ Consideramos que este punteo puede haber sido la base sobre la que articuló una conferencia pronunciada en el marco de la exhibición, dado que la fecha del documento se ubica antes de la finalización de la misma. Véase: “Más allá de la geometría”, 2 de mayo de 1967. Manuscrito. 12 p., en Caja 17, Sobre 5, Folio d), AJRB.

⁶⁸ Desarrollo esta hipótesis en “*Más allá de la geometría*. Un puente entre dos épocas”, en Ma. José Herrera, *Exposiciones de Arte Argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, 2009, pp. 185-199.

⁶⁹ En esta exposición participaron Paternosto, Puente y se incorporó Honorio Morales.

⁷⁰ Citado en Jorge Romero Brest, *Arte Visual en el Di Tella*, cit., p. 116. El destacado es nuestro. Puente recuerda este elogio, ya que se encontraba presente en el agasajo.

presentada en las *Experiencias '68*, en la cual el juego entre lo real y lo virtual, la ficción y la realidad estaba potenciado por la presencia de dos espejos enfrentados. Sin embargo, el planteo que recurrió al elemento más simple, proveniente tanto de la geometría (una recta) como de la arquitectura (una arista del muro), fue *El ángulo caído*, presentada en la Galería Vignes. Aquí contrapuso la simplificación formal a la densidad del contenido, ya que el desprendimiento de la pared proponía un juego entre significado y significante para rendir homenaje a la muerte del Che Guevara [Fig. 23].

La visión elemental presentada en el MNBA también señaló la primacía de las estructuras mínimas. En la introducción los artistas suscribieron su propósito de trabajar con formas no ilusionistas, volúmenes simples de contornos definidos para crear una nueva y elemental sintaxis visual, sin reclamar ninguna interpretación intelectual⁷¹. Sitro presentó tres construcciones de madera desarrolladas en fuga y Sirabo señaló un espacio recorrible, lineal y cromático que intervenía la arquitectura de la sala [Fig. 24].

También para esa muestra Puente realizó, bajo el título *Cubo Transitorio*, una construcción transitable compuesta por módulos pintados con colores complementarios –según su idea de sistema cromático–, obra que despertó el interés de Sol LeWitt. Desde ese momento Puente estableció un vínculo con el artista americano, a quien continuó frecuentando en Nueva York mientras desarrolló sus trabajos como becario de la Guggenheim Foundation. Instalado allí hasta 1971, continuó sus investigaciones sobre el color como un lenguaje con una gramática y una sintaxis propia. Realizó obras que se inscribieron dentro de una línea conceptual, como los *Sistemas cromáticos* o *Todo vale*, instalación que desplegó los diferentes tipos de soporte (tela pintada, frascos con pigmento, pintura líquida, etc.), con la que participó en *Information*, presentada en 1970 en el Museum of Modern Art, de Nueva York (MoMA).

Materiales, Nuevas Técnicas, Nuevas Expresiones también dio la oportunidad para confrontar los planteos realizados a partir de un módulo, sea que propusieran un desarrollo más escultóricos como en la *Construcción* de Sitro, la primacía de un sistema generador como en el caso de Puente o la modificación de la percepción del ambiente como planteaban las articulaciones espaciales de Sirabo.

V. La proyección internacional de las Bienales y Festivales

Con *Rhyma Dipt III*, Paternosto ganó el Primer Premio de la 3ª Bienal Americana de Arte, realizada en Córdoba en 1966 [Fig. 18], instalando al arte platense en la cúspide de aquel foro que, ese año, también recibiría a los representantes del “arte-ignorado-por-la-Bienal” en el

⁷¹ Cf. *Visión Elemental. Formas no ilusionistas*, MNBA, Buenos Aires, 26-9 al 17-12-67. Participaron Ambrossini, Gabriel Messil, Paternosto, Puente, Sirabo, Sitro y Enrique Torroja.

Primer Festival Argentino de Formas Contemporáneas –más conocido como *Antibienal*– entre los que se contaba Trotta.⁷²

Entre 1968 y 1970 el *Festival de las Artes de Tandil* reunió a un grupo importante de críticos de arte para celebrar un coloquio y, paralelamente, exhibir y otorgar un Premio que, según la convocatoria, correspondió a Grabado, Pintura y Escultura y Experiencias Visuales, respectivamente. Este Festival fue otro importante nodo para el intercambio entre artistas y críticos donde los platenses vinculados a la abstracción tuvieron una fuerte presencia, sea por los premios obtenidos o por las novedades que aportaban sus propuestas.

En 1968 fueron premiados el grabado en metal *Marmejo* de Pacheco, el *Homenaje a Fontana Nº 2* de Vigo y el stencil (*M*)*undo* de Romero, obra en la que el fragmento y la proximidad de la tipografía desnaturaliza el valor sígnico de la letra. En cierto modo el premio obtenido en Tandil anticipó el Gran Premio de Honor que, el año siguiente, se le concedió a Romero en el Salón Nacional para un trabajo que juega con la letra “O”. El empleo de la tipografía calada y otras variantes constituyó una de las vías por las que su poética fue incorporando recursos cada vez más conceptuales.

En el *II Festival* el premio estuvo dedicado a la Pintura. Sitro presentó el óleo de grandes dimensiones *Renacimiento de la Pintura* y Mazzoni *Puntos luminosos I*, tela en la que planteó el juego óptico a partir de un vocabulario plástico muy sintético. También el *Equipo Concentra*, integrado por Jorge Pereira junto al diseñador Marc Jamín y al diseñador industrial Lucas Reyna presentó *Lumo I*, un aparato luminoso que hacía intervenir al color y al movimiento.⁷³

Este equipo, en el que también participaba el arquitecto Carlos Palacios, trabajó entre 1968 y 1970 interesado en el empleo de la luz. A partir de la transformación de proyectores y del estudio de diferentes ópticas, realizaron una serie de caleidoscopios que proyectaban imágenes líquidas y sólidas transparentes. Los primeros aparatos proyectaban sobre pantallas y, más tarde, con distintos soportes y a la manera de televisores los Lumos se generaban sobre pantallas ópticas en continuo movimiento. Estas experiencias abrieron una línea de diálogo con Nicolas Schöffer, quien en ese momento realizaba trabajos similares en París.⁷⁴

Para el *III Festival de las Artes de Tandil* los platenses redoblaron las propuestas experimentales. En Escultura Sirabo y Sitro realizaron obras de metal de grandes dimensiones, en Experiencias Visuales Mazzoni presentó una estructura móvil, Puente sus sistemas y Grippo el *Elastociclo*, con el que ganó el Primer Premio.⁷⁵ Resulta interesante señalar que esta obra

⁷² Paternosto presentó cuatro obras de gran tamaño: *Duino*, *Solitude*, *Rhyma Dipt III* y *Bermellón*. Sobre estas bienales véase: Andrea Giunta, “Bienales Americanas de Arte. Una alianza entre arte en industria”, en Weschler, Diana (Coord), *Desde la otra vereda*, Buenos Aires, Ed. del Jilguero, 1998, pp. 214-46 y Cristina Rocca, *Las bienales de Córdoba en los '60. Arte, Modernización y Guerra Fría*, Córdoba, Editorial Universitas, 2005, pp. 253-296, entre otros. Trotta relata su intervención en Cristina Rossi, “Those were the days”, *cit*.

⁷³ Pacheco y Soubielle presentaron trabajos figurativos.

⁷⁴ Aunque Schöffer, según recuerda Pereira, también estaba interesado en experiencias vinculadas con la neuropsiquiatría. A mediados de los setenta Carlos Lasallete en New York continuó esta línea de trabajo.

⁷⁵ R. Elosegui presentó *Mujer en el espacio*, Pazos, Puppo y Luján Gutiérrez presentaron *Excursión*.

había sido anticipada por otro trabajo que consistía en una estructura cúbica forrada por una malla elástica en cuyas caras se percibía el movimiento de diferentes formas geométricas y que, bajo el título *Cubo*, fue presentado conjuntamente por Grippo, Sirabo y Rubén Segura en la *VI Biennale International de Paris, Biennale des Jeunes*.⁷⁶

Nuevas vías de exploración

Hacia finales de los sesenta y en el marco de una experimentación que tendía a renovar los lenguajes integrando las soluciones que provenían de todas las disciplinas, el ITDT dio cabida a un sinnúmero de propuestas que investigaron nuevas posibilidades para la composición y ejecución musical, al tiempo que rompían con las expresiones dramáticas convencionales, transformaban el espacio escénico y quebraban los soportes tradicionales de las artes plásticas. La resonancia de los *happenings*, para algunos “teatro hecho por pintores”, tendió a eclipsar la recepción de las producciones que allí se ofrecían, ocultando otras exploraciones.

En el teatro la escenografía había llevado a experimentar con proyecciones que mostraban los cambios que una reacción química provocaba sobre su celuloide, o con diapositivas que enlazaban, superponían o jugaban con las modificaciones de la forma. Algunas obras teatrales abandonaban los clásicos textos dramáticos para expresarse sólo mediante la música, la danza y la plástica, como *Las nubes* de Aristófanes,⁷⁷ mientras otras desechaban el escenario tradicional para presentar escenas simultáneas en diversos espacios, en un recorrido que el espectador podía componer según su elección.⁷⁸

En el *Octavo Festival de Música Contemporánea*, realizado en el ITDT en septiembre de 1969, se presentó *Figura y Fondo*, trabajo colectivo realizado entre un grupo de músicos y López Osornio, previamente presentado en el Teatro Argentino de La Plata. En el escenario se encontraban Gerardo Gandini al piano, Héctor Rocha en guitarra y Enrique Gerardi en percusión, quien había escrito la partitura de *Figura y Fondo*.⁷⁹ Al comenzar la *performance* se escuchaba una grabación de la obra mientras el pintor la interpretaba con colores y formas abstractas sobre la tela. Luego la pintura se convertía en una partitura analógica y el pintor, con un pulsador, iluminaba a un músico para que comenzara a improvisar según el sector de la tela señalado. Estas experiencias recogían tanto la importancia que la cultura oriental le asignaba al gesto —que López Osornio había desarrollado en Japón— como el interés de Gerardi por lo aleatorio y lo indeterminado, es decir, aquella música que cada vez que se interpreta es diferente y que, principalmente, desarrollará en sus composiciones posteriores.⁸⁰

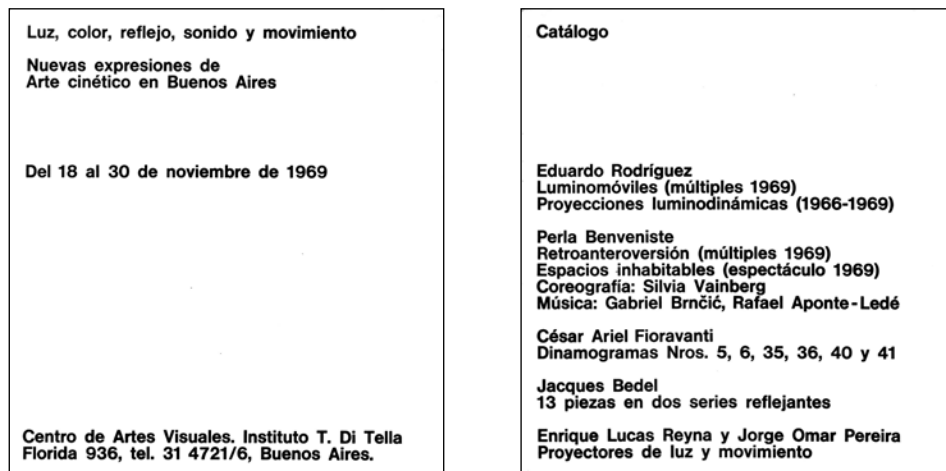
⁷⁶ Véase: Valeria Semilla, “Cronología”, en Marcelo Pacheco (Cur), *Grippo, Una retrospectiva. Obras 1971-2001*, Museo de Arte Latinoamericano - Colección Costantini, Buenos Aires, 2004, p. 224.

⁷⁷ La puesta del *Grupo Vertical*, dirigido por Julián Romero, se presentó en 1969.

⁷⁸ Se trata de *Exposición de una obra de teatro*, propuesta de Alfredo Álvarez.

⁷⁹ El músico platense Enrique Gerardi fue alumno de Alberto Ginastera y obtuvo la Beca del Gobierno Francés en 1966 con la que estudió en el Instituto de Investigación Musical Radio Francia con Pierre Shaëffer.

⁸⁰ Agradezco el tiempo dedicado a mis consultas por los maestros Gerardi y Francisco Kröpfl, así como a Omar Corrado y el trabajo de A. Soechting, “E. Gerardi: determinación y aleatoriedad”, consultado en *mimeo*.

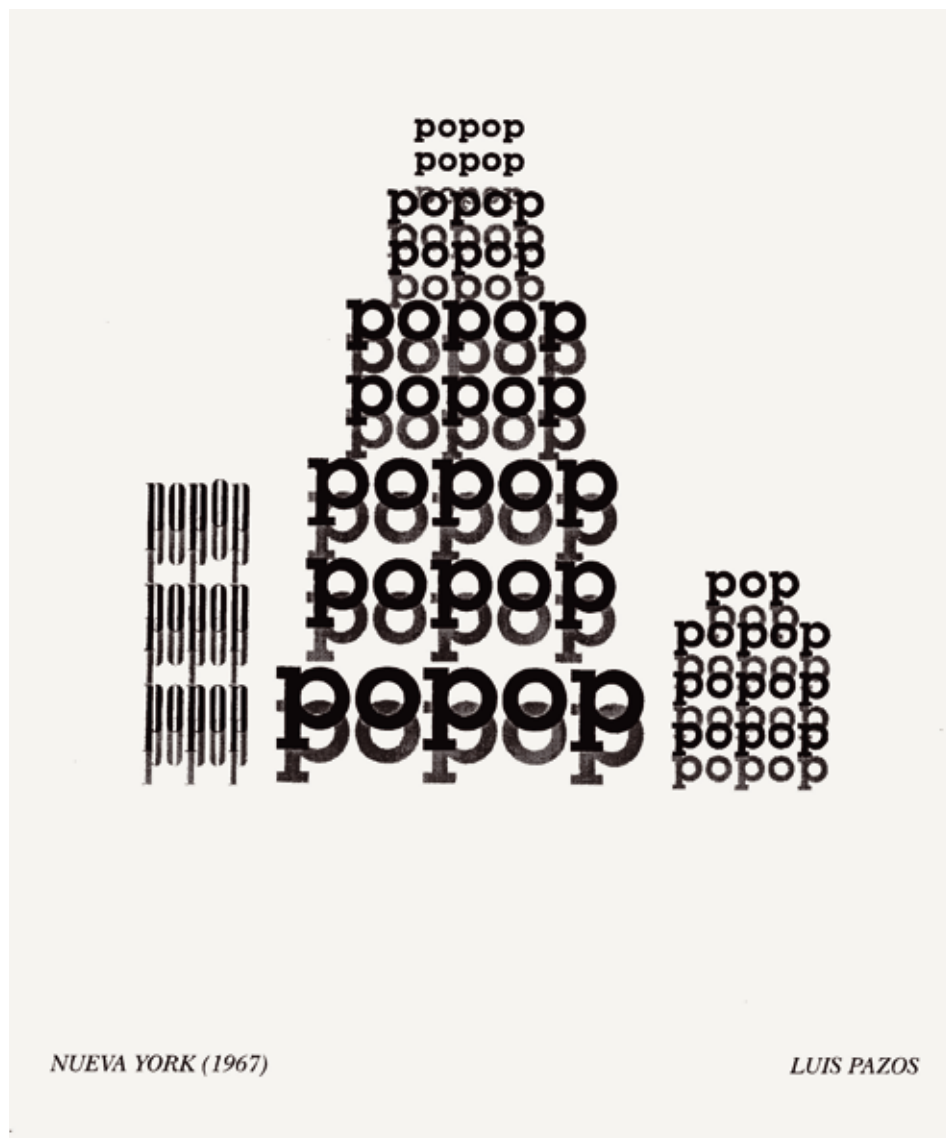


7. Luz, color, reflejo, sonido y movimiento. Nuevas expresiones de arte cinético en Buenos Aires, ITDT, noviembre de 1969.

En el ambiente ditelliano Jorge Pereira participó en *Luz, color, reflejo, sonido y movimiento. Nuevas expresiones de arte cinético* [Fig. 7], presentando sus *Lumos* —las experiencias lumínico cinéticas con las que había participado en el Festival de Tandil— y que también emplearía para iluminar un espectáculo de danza presentado en el Teatro San Martín.

Ese mismo año y organizada por Vigo, tuvo lugar la exposición internacional de *Novísima poesía*, en la que la poesía experimental platense dialogó, entre otras, con la presentación de la poesía concreta brasileña, representada por los poetas noigandres Décio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos, con quienes Vigo mantenía contactos [Fig. 8]. Luego, la muestra con la participación de poetas de quince países se presentó en el MPBALP.

Dentro de las manifestaciones interdisciplinarias la poesía experimental encontró un lugar especial en la producción platense. Analizando las diferencias entre la poesía que postulaban los invencionistas argentinos y los concretistas brasileños, el poeta del movimiento arte concreto-invención Edgar Bayley destacó que fueron los platenses quienes se encuadraron en los lineamientos del concretismo brasileño. El movimiento invencionista argentino tuvo por regla respetar los elementos básicos de cada género (la línea, el punto, la palabra, etc.), rechazando los factores representativos e interesándose por el modo en que se asociaban las palabras y cómo se nombraba al mundo, dentro de una actitud estética más cercana al surrealismo. En cambio, los concretistas brasileños se interesaron por los aspectos gráficos y visuales de la palabra, tratando de aprovechar las ventajas de la comunicación no verbal para construir una estructura-contenido. Por este motivo, el propio Bayley destacó que “Vigo y Pazos promovieron junto a otros creadores, en La Plata, un interesante movimiento de



8. Luis Pazos. *Nueva York*, 1967

poesía concreta, *éste sí encuadrado dentro de los lineamientos del concretismo brasileño*”,⁸¹ aun cuando algunas producciones del grupo argentino presentadas en *Novísima Poesía* habían tomado otros rumbos.⁸²

En abril los integrantes del CEV presentaron la muestra *Sistemas*, con un prólogo de Kenneth Kemble en el cual insistía en la necesidad de comprender que los procesos de creación en artes visuales pueden ser analizados, sistematizados y codificados conscientemente.⁸³ En la sala de la galería Carmen Waugh los módulos hexagonales intercambiables de Rollié [Fig. 22], los grabados troquelados de Romero, los prismas verticales de Pereira, la serie de pequeñas estructuras de encastre de Casas, y las combinaciones de líneas diagonales de Mazzoni generaron un uso lúdico del espacio.⁸⁴

En el mismo sentido, el catálogo contenía un escrito programático en el que los integrantes del grupo expresaban que la experiencia plástica pensada como sistema se apoyaba en el manejo de las complejidades y cambios formales para lograr una totalidad dinámica y abierta, en la que el receptor pudiera comprender la estructura por medio de la experiencia de las partes. Además, como agrupación, se proponían “desmitificar el proceso creativo”, incorporar los aportes de otras disciplinas como el diseño e integrar su producción a la vida social.

En esos años también Puente estaba interesado en considerar la idea de sistema “como totalidad” y “como sistema generador”, es decir, pensar al sistema como una abstracción, no como un tipo de objetos sino como un conjunto de reglas elegidas para asegurar la interacción entre las partes. En 1968 había escrito: “El sistema generador no necesita ser consciente o explícito en la realidad, el sistema se integra con el objeto resultante. El artista se transforma en un *diseñador de sistemas que hacen objetos* en lugar de *diseñador de objetos*”.⁸⁵

Esta idea guiaba sus propuestas de sistemas modulares, cromáticos o fotográficos, como el que realizó para la convocatoria que le cursó la crítica norteamericana Lucy Lippard en la que todos los artistas invitados debía trabajar sobre grupos de cinco o más personas en el mismo lugar durante una semana. Los resultados se expusieron en una muestra titulada *Groups pre-*

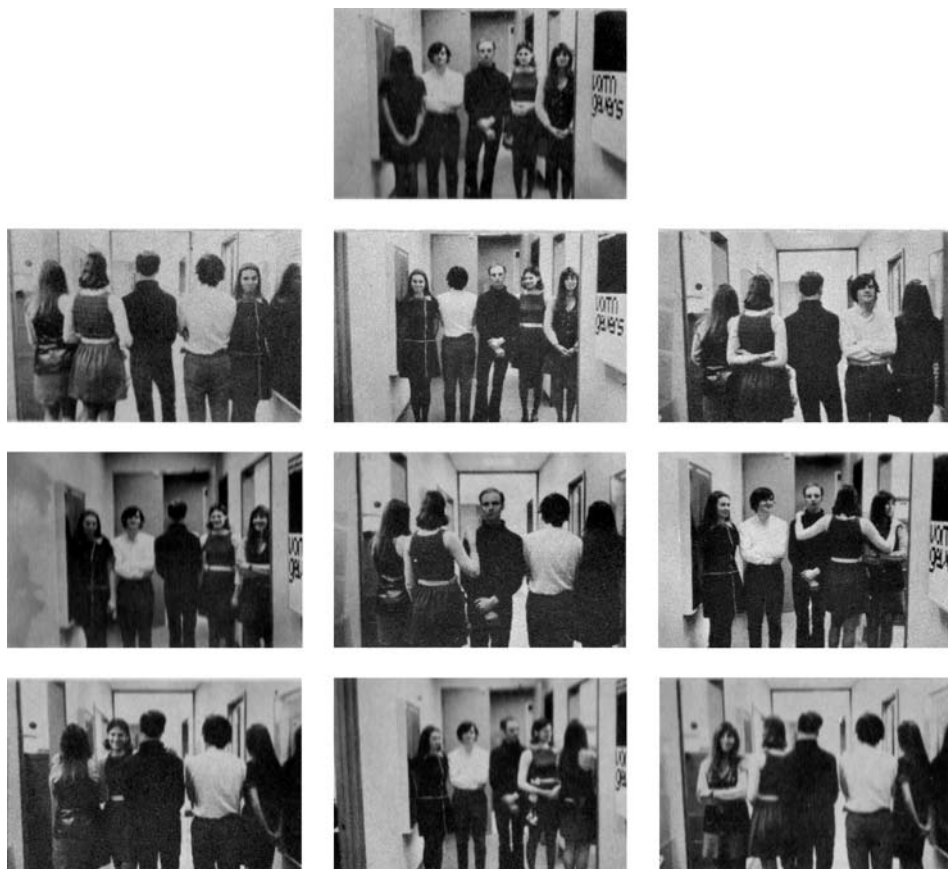
⁸¹ Edgar Bayley, *Obras*, Buenos Aires, Grijalbo-Mondadori, 1999, p. 768-71. El destacado es nuestro.

⁸² Gonzalo Aguilar ha estudiado la poesía concreta en *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2003, véase asimismo Fernando Davis, “Edgardo...” cit. y Ma. de los Ángeles Rueda, “La incorporación de los artistas platenses al conceptualismo latinoamericano”, en www.fba.unlp.edu.ar/visuales3.

⁸³ Nótese que en sintonía con lo que expresaba en la presentación, en octubre 1966 Kemble, junto a Grippio, Bialiari y Renart, realizó la exposición *Investigación sobre el proceso de la creación*, en la Galería Vignes. Agradezco esta referencia a Florencia Battiti.

⁸⁴ En *Sistemas* participaron Mazzoni, J. Pereira, Romero, Casas y Rollié. Se presentó en la Galería Carmen Waugh, Buenos Aires (2 al 16-4-70), en la Galería El Galpón, Santa Fe (26-9 al 8-10-70) y en el Museo de Bellas Artes de Luján, Provincia de Buenos Aires.

⁸⁵ Cf. Rafael Cippolini, “1968 Alejandro Puente. Sistemas”, en *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003, pp. 357-8 y A. Puente, *Sistemas*. New York, 1968. y [Declaración], 1970, en Amigo, Dolinko, Rossi, *Palabra ...*, cit.



9. Alejandro Puente. Registro fotográfico presentado en *Groups*, School of Visual Arts Gallery, Nueva York, 1969

sentada en noviembre de 1969 en la School of Visual Arts Gallery, de Nueva York.⁸⁶ Puente adoptó la premisa impuesta y aplicó su concepto de sistema, logrando retratos de conjunto donde el orden y las posiciones de los retratados respondían a la pauta que previamente había elaborado [Fig. 9].

Por su parte, Paternosto también redoblaría la apuesta al trabajar sólo sobre los bordes, dejando en blanco la pantalla sobre la que transcurrió la historia de la representación pictórica en el arte occidental. Esta estrategia exige un desplazamiento de la atención hacia los laterales y obliga al espectador a modificar el marco de referencia habitual. Por este motivo, Paternosto desarrolló estos trabajos dentro del concepto de “visión oblicua” y, durante su estancia neoyorkina, fueron presentadas en Sachs Gallery hacia 1970.

Luego de la muestra *Fotografía Nueva Imagen – Movimiento de Grupos Fotográficos* que los integrantes del CEV habían presentado en Lirolay, al comenzar la década la revista *Fotografía Universal* convocó a una mesa-debate, invitando tanto a algunas voces autorizadas en dicho campo como a los artistas que integraron esta exhibición y otra titulada *Imagen vs. Imagen*. Las discusiones no sólo transitaron las preocupaciones tradicionales (referidas a los reglamentos de los concursos, la designación de jurados o las tensiones con el Foto Club) sino el aspecto más polémico en ese momento que abría el interrogante acerca de si debía considerarse a la fotografía dentro del dominio de las artes.⁸⁷

En este sentido, la revista *Fotografía Universal* nuevamente dio cabida a la discusión, organizando conjuntamente con el CAyC la Jornada intensiva de discusión “Arte y Fotografía”, en la que bajo la coordinación de Miguel Ángel Otero participaron los artistas Luis Benedit, Ernesto Deira y Juan Carlos Romero, los fotógrafos Oscar Burriel, Alicia d’Amico y Anatole Saderman, el cineasta Jorge Prelorán y los críticos de arte Carlos Claiman, Jorge Glusberg y Bengt Oldenburg.⁸⁸

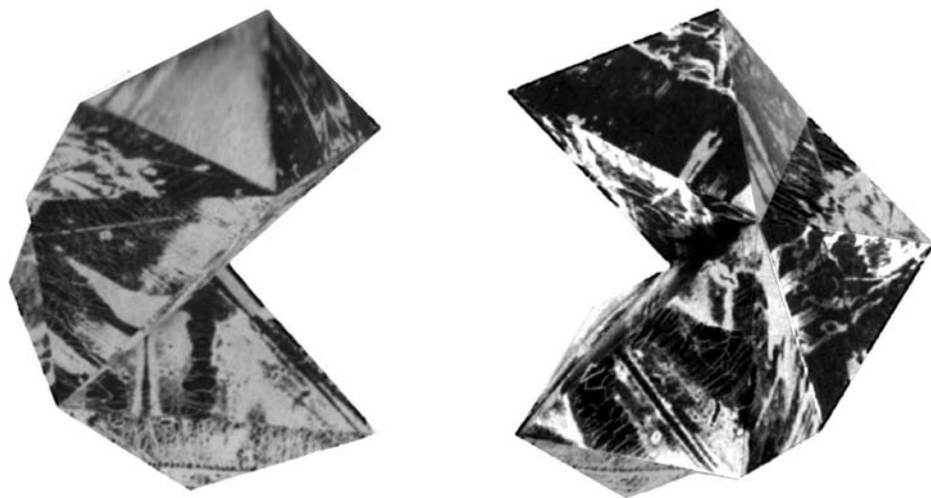
A fines de 1971, haciéndose eco de la experimentación visual que tomaba la técnica fotográfica como herramienta de trabajo, el CAyC impulsó la exposición *Fotografía Tridimensional*, para la que cursó una invitación a investigadores plásticos y fotógrafos que podrían trabajar sobre una veintena de temas sugeridos y acompañar su propuesta con un texto aclaratorio sobre su posición frente a esa obra. Una recorrida por esos temas muestra la variedad de las búsquedas que se proponían: foto volumen, foto sistemas, foto-proyección, foto-relieve, foto-ambientación, foto-tiras, foto-panel, etc.

Apelando al mismo recurso *ditelliano* de reunir las producciones locales junto a las propuestas de los artistas consagrados en los países centrales, el CAyC recurrió a las fotografías de Christo, Alan Kaprow, Michael Kirby, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce

⁸⁶ El trabajo de Puente fue publicado en el número de marzo de 1970 de la revista *Studio Internacional*.

⁸⁷ Cf. “La Nueva Fotografía”, en *Fotografía Universal*, año VIII, n. 70, Buenos Aires, febrero 1970, pp. 20-39. Mientras el grupo continuó trabajando y exhibiendo en *Experiencias visuales con medios fotográficos*, CEV, (15/29-5-71) Galería Odin (11/30-6-71) y *Fotografía... Fotografía?*, en el Museo de la Ciudad de Buenos Aires (16/30-9-71).

⁸⁸ Cf. “Arte y fotografía. Jornadas intensivas de discusión 1971”, en *Fotografía Universal*, Buenos Aires, año IX, n. 85, mayo 1971.



10. Ramón Pereira, *Fotoescultura 3*, 1971, papel fotográfico plegado, 120 x 40 cm

Nauman, Dennis Oppenheim, Robert Rauschenberg y Andy Warhol, de la serie *Artistas y Fotografías* editada por Múltiples de Nueva York. Esta pauta “internacionalista” de difusión y legitimación así como la invitación para que los artistas escribieran sobre su experiencia visual, da cuenta del espacio de debate que se abría, en ese momento, para una línea de trabajo que no sólo incluía el empleo de los medios fotográficos sino que también incorporaba una suma de elementos conceptuales. Entre los platenses participaron: Pazos, Mazzoni, Romero, Grippo, Arana Segura, J. y R. Pereira y Rollié, planteando articulaciones que incluían la presentación de poliedros realizados con fotografías [Fig. 10], obras que expandían el espacio fotográfico a través de espejos o tomas que componían conceptualmente una extensión urbana.

A modo de cierre

En suma, sobre el mapa de algunas exposiciones que en los años sesenta promovieron la abstracción y las propuestas derivadas de ella, se observa una fuerte presencia de los artistas platenses interesados en el desarrollo de ese vocabulario. La complejidad del mapeo local e internacional despliega las posibilidades de intercambio que lograron o pudieron aprovechar al insertarse desde La Plata, tanto en los trabajos plásticos como en los debates y en la difusión a través de la enseñanza. Tarea que fue sumando los hallazgos locales multiplicados en el diálogo con las producciones de otros centros.

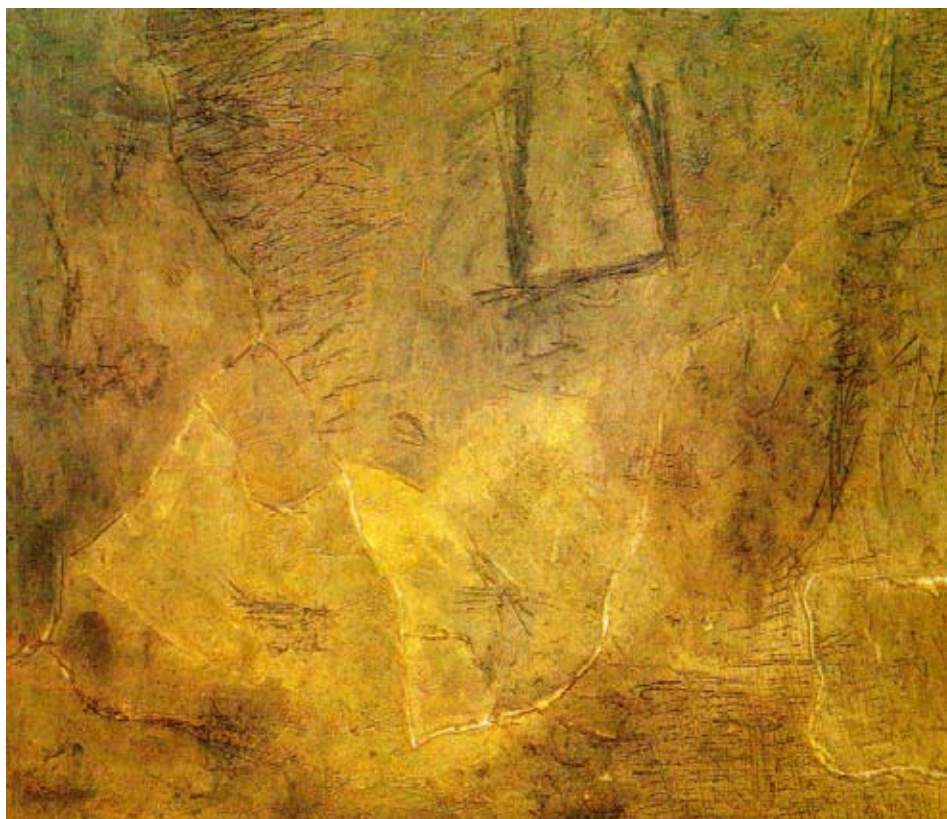
El estudio de estas participaciones permite apreciar los aportes de sus producciones dentro del amplio arco que va desde la experimentación gráfica a la fotográfica, desde la geometría sensible a las estructuras primarias, desde los “sistemas” a las propuestas conceptuales, a las articulaciones espaciales o a la “visión oblicua”, desde las experiencias de visión al cinetismo o al diseño gráfico e industrial. Así parece haberlo captado el Museo local al presentar en julio de 1971 la exposición *Arte Joven Platense* que reflejaba el quiebre del lenguaje plástico señalando: “nuestros días apetece percepciones que prescinden de la representación, el símbolo o la alegoría, entendidos como ilustración”. En ella se daba cabida a una veintena de jóvenes que presentaban un tipo de escultura que priorizaba el espacio en la construcción de la imagen y a una pintura que exploraba las posibilidades de la forma y el color. En el prólogo Amílcar Ganuza se refería a los protagonistas de un momento pendular en el cual se estaba construyendo un nuevo lenguaje, entendido como una posición de cambio pero con el carácter afirmativo de una renovación espiritual.⁸⁹

La reconstrucción de los derroteros individuales, que excede el marco del presente estudio, también permite valorar las transformaciones y matices que se fueron operando en las producciones de cada artista. Ciertamente es que aquellos jóvenes platenses que, desde la preeminencia de razón o de la emoción, habían comenzado experimentando a través de la geometría o del gesto informalista, arribaron a los años setenta con una propuesta personal que, rebelándose contra las tempranas consignas grupales o profundizando los nuevos contactos, buscó dar una respuesta creativa a los nuevos desafíos que estaban surgiendo.

⁸⁹ Se trata de *Arte Joven Platense*, presentada en el MPBALP, entre el 2 y el 15 de julio de 1971, con la participación de Alzugaray, N. Blanco, Ricardo Dalla Lastra, De Marziani, Rubén Elosegui, Emma Gans, Graciela Gutiérrez Marx, López Osornio, Carlos Martínez, Mazzoni, Pacheco, Paternosto, Pereira, Puente, Rollié, Romero, Sirabo, Sitro, Soubielle, Nelly Tomas y Vigo.



11. Dos vistas de “Búsquedas y encuentros. Abstracción desde La Plata en los años 60s”, en la exposición *Arte Nuevo en La Plata 1960-76*, Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, 30 de marzo al 29 de abril de 2007



12. Eduardo Pinceira. *Homenaje a Han Shan o Pintura*, 1960, técnica mixta s/tela, 135 x 150 cm



13. César Lopez Osornio. *Kyoto*, 1961, óleo sobre tela, 120 x 80 cm



14. César Ambrossini. *Pintura*, 1961, óleo s/tela, 100 x 110 cm

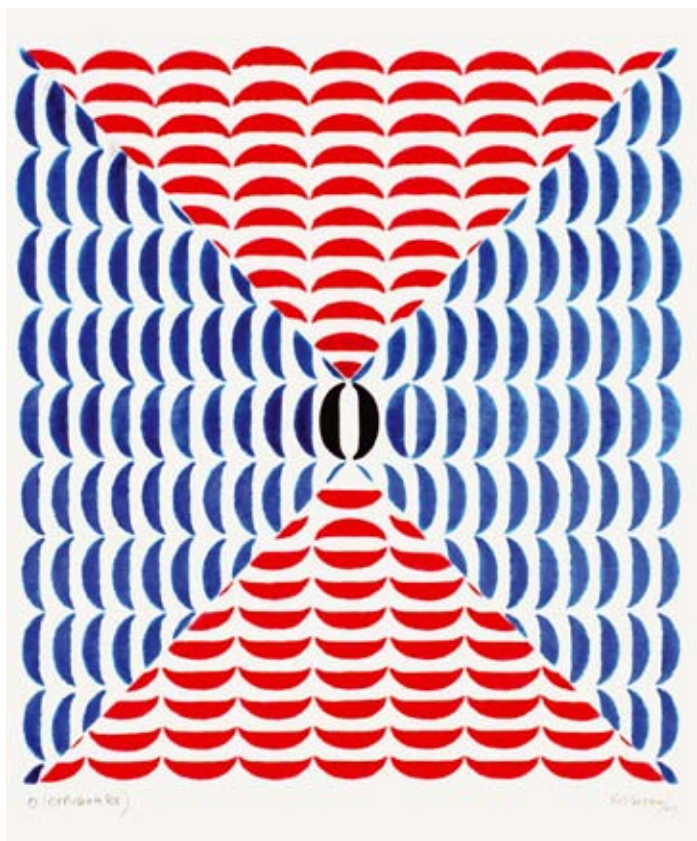


15. Miguel Ángel Alzugaray. *Geofoma*, 1967, óleo s/arpillera, 170 x 150 cm



16. Hugo De Marziani. *Sin título*, 1959,
témpera s/papel, 29 x 29 cm

17. Juan Carlos Romero. *O (Oppugnare)*,
1964, stencil 60 x 50 cm

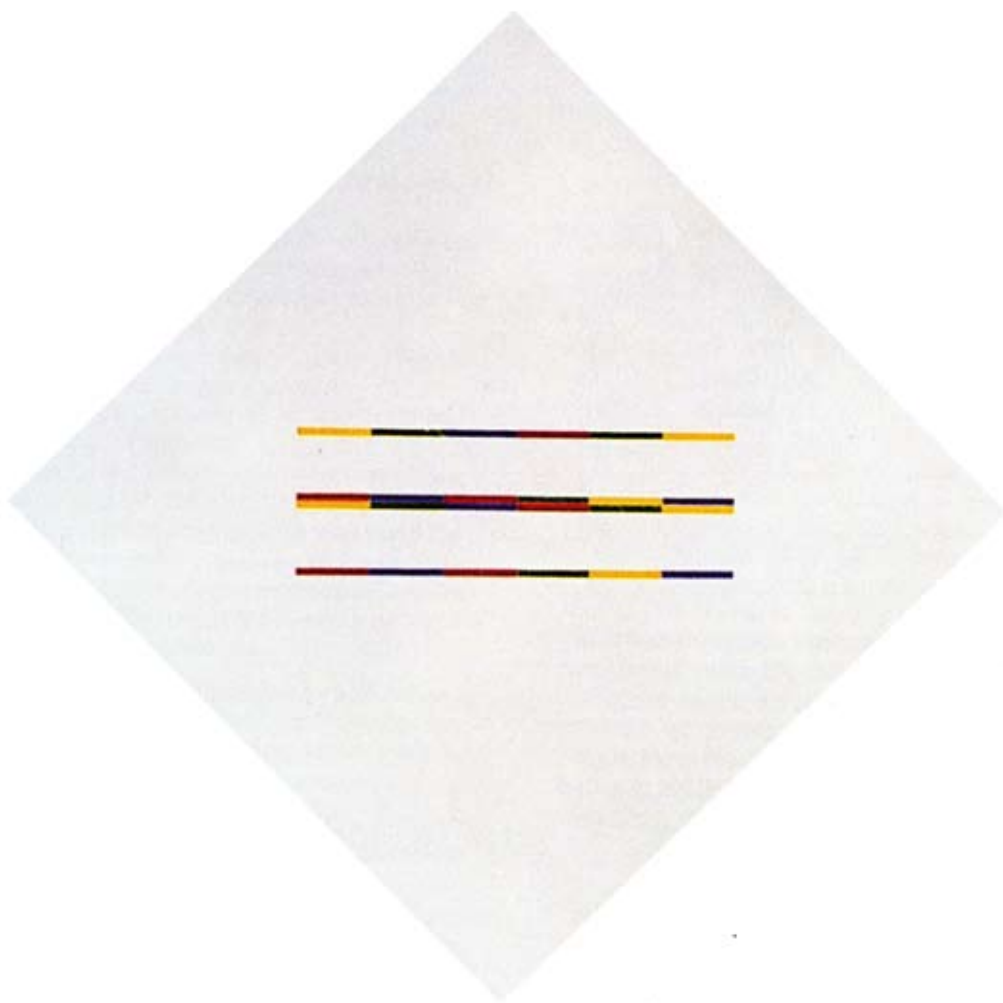




18. César Paternosto. *Duino*, 200 x 210 cm



19. Raúl Mazzoni. *Escultura*, 1961,
hierro patinado, 70 x 30 cm



20. Jorge Pereira. *Pintura concreta*, 1961, óleo sobre tela, 146 x 146 cm



21. Fotografía grupal del *CEV* junto a *Sistema* de Mazzoni: de pié Romero y junto a él de izq a der: Casas, Pereira, Mazzoni y Rollié



22. Vista de un sistema de Rollié en la exposición *Arte Nuevo en La Plata 1960-76*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2007



23. Trotta, Antonio, *El ángulo caído*, 1967, muro y pintura, 600 x 30 cm



24. Vista del ingreso a la exposición *Visión Elemental* (MNBA), con una intervención de Dalmiro Sirabo

BIBLIOGRAFÍA

- Amigo, R., Dolinko, S., Rossi, C.**, *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino 1961-1981*, Buenos Aires, Fundación Espigas y Fondo Nacional de las Artes, 2010.
- Aguilar, Gonzalo**, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2003.
- Burucúa, José Emilio (coord.)**, *Nueva Historia Argentina*. Tomo I y II, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999.
- Cartier, Héctor**, *El arte como experiencia vital*, La Plata, Ed. del Instituto de Estudios Artísticos, 1961.
- Casanegra, Mercedes**, “Kazuya Sakai, un artista excéntrico”, en *Kazuya Sakai*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2005.
- Cirlot, Juan Eduardo**, *El arte otro. Informalismo en la escultura y pintura recientes*, Barcelona, Seix Barral, 1960.
- Crispiani, Alejandro**, *Objetos para transformar el mundo*, Universidad Nacional de Quilmes, Tesis Doctoral inédita, 2009.
- Davis, Fernando**, “Edgardo Antonio Vigo y las poéticas de la “revulsión”, *mimeo*.
—, “Recorridos de la violencia en la obra gráfica de Juan Carlos Romero”, *mimeo* y *Juan Carlos Romero, Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.
- De Valle, Verónica**, *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*, Buenos Aires, Paidós Estudios de Comunicación 29, 2009.
- Dolinko, Silvia**, *Arte para todos: la difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003.
- Fernández, Silvia - Bonsiepe, Gui** (Coord), *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*, Editorial Blücher, São Paulo, 2008.
- García, M. Amalia**, *Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944-1960)*. Universidad de Buenos Aires – Tesis doctoral inédita, 2008.
- García, M. A., Serviddio, F, Rossi, C.**, *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX, sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Telefónica – FIAAR, 2004.
- Giunta Andrea**, “Hacia las ‘nuevas fronteras’: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York”, en: AA.VV, *El arte entre lo público y lo privado*, CAIA, Buenos Aires, 1995, pp 414-425.
—, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Gradowczyk, Mario H**, *Arte abstracto cruzando líneas desde el sur*, Buenos Aires, Eduntref, 2006.

- Gradowczyk, M. y Perazzo, N.**, *Abstract art from Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo 1933/53*, Nueva York, The Americas Society, 2001.
- Iacopetti, Lido**, *Bichos estéticos IV. Notas de un pintor, 1963-2003*, Buenos Aires, Editorial Dunken, 2003.
- Longoni, Ana**, *Germaine Derbecq en la trama modernizadora de los años '60*, Archivo Fondo Nacional de las Artes.
- López Anaya, Jorge**, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997.
- , *La vanguardia informalista. Buenos Aires 1957/1965*, Buenos Aires, Ediciones Alberto Sendrós, 2003.
- Nessi, Ángel O.**, *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*, La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, U.N.L.P., 1982.
- Oliveras de Bértola, Elena**, *El arte cinético. El movimiento y la transformación: análisis perceptivo y funcional*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- Pacheco, Marcelo**, “Kemble. Aportes a una vanguardia ex-céntrica”, en Kenneth Kemble, *Kemble. La gran ruptura. 1956-1963*. Buenos Aires, Ed. Julieta Kemble, 2000, pp 19-24.
- Pacheco, Marcelo (Cur.)**, *Arte Abstracto Argentino*, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, Italia – Buenos Aires, Fundación Proa, Argentina, 2002.
- , *Grippi, Una retrospectiva. Obras 1971-2001*, Museo de Arte Latinoamericano Colección Costantini, Buenos Aires, 2004.
- Paternosto, César**, *Piedra abstracta: la escultura inca, una visión contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- , *Abstracción. El paradigma amerindio*, Bruselas, Palais de Beaux Arts,– IVAM, Valencia, Institut Valencia d'Art Modern, 2001.
- Pellegrini, Aldo**, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
- Perazzo, Nelly**, “Aportes para el estudio del informalismo en la Argentina”, en *El Grupo Informalista Argentino*, Museo E. Sívori, Buenos Aires, julio de 1978.
- , *El arte concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1943.
- , *Afiches Lirolay: 1960/1981*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, Fundación Klemm, 2005.
- Rocca, Cristina**, *Las bienales de Córdoba en los '60. Arte, Modernización y Guerra Fría*, Córdoba, Editorial Universitas, 2005.
- Romero Brest, Jorge**, *Qué es el arte abstracto*, Buenos Aires, Columba, 1953.
- Rollié, R., Branda, C.**, *La enseñanza del diseño en comunicación visual. Conceptos básicos y reflexiones pedagógicas*, Buenos Aires, Nobuko, 2004.
- Rossi, Cristina**, “Grupo Si, el informalismo platense de los '60”, en *Grupo Si, el informalismo platense de los '60*, Museo Municipal de Arte, La Plata y en el Centro Cultural Borges, Buenos Aires, 2001.
- , “En clave de polémica. Discusiones por la abstracción en los tiempos del peronismo”, *Separata*, a. VI, n° 11, Rosario, Universidad de Rosario, noviembre de 2006, pp. 35-54.

- , “Más allá de la geometría. Un puente entre dos épocas”, en Ma. José Herrera, *Exposiciones de Arte Argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, pp. 185-199.
- Rueda, Ma. de los Ángeles**, “La incorporación de los artistas platenses al conceptualismo latinoamericano”, en: www.fba.unlp.edu.ar/visuales3.
- Squirru, Rafael**, *Filosofía del arte abstracto*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Secretaría de Cultura y Acción Social, Buenos Aires, 1961.
- Suárez Guerrini, Florencia**, “Arte argentino de la década del sesenta en la Colección del Museo Provincial de Bellas Artes”, en I Concurso de Investigación en Historia de las Artes Visuales de la Provincia de Buenos Aires”, s-f., 5-33.
- , “A la deriva del arte moderno. Una lectura sobre la irrupción del MAN y sus repercusiones”, en: *Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata, *mimeo* (en prensa).

THOSE WERE THE DAYS, A TRAVÉS DE LA MEMORIA DE LOS ARTISTAS

*Aquellos eran los días, mi amigo
pensábamos que nunca terminarían
cantaríamos y bailaríamos por siempre y un día
viviríamos la vida que elegimos
lucharíamos y nunca perderíamos...*
Gene Raskin, 1968¹

Tal como decía la canción, *aquellos* son recordados como los días en los se bailaba y se luchaba pensando que nunca se perdería. La memoria –suma de recuerdos y de olvidos– selecciona los mejores fragmentos en el momento de reconstruir los tiempos de juventud. Tiempos de proyectos inscriptos en un momento cultural abierto a la experimentación y a la libertad, tiempos que hoy alojamos en la emblemática imagen del Mayo Francés o en la rebelde figura del Che Guevara. Aun teniendo en cuenta la carga nostálgica que supone evocar las vivencias personales de un tiempo inaugural, estos relatos reconstruyen el clima en el que nacieron las propuestas abstractas platenses en los años sesenta. Esta entrevista colectiva es una suma de testimonios matizados por el cristal de cada observador, que le imprimen una pincelada particular al cuadro en el que se gestaron los proyectos, discusiones y utopías de aquellos días².

CR –¿Cómo recuerda el movimiento de la ciudad de La Plata en los sesenta?

Lalo Paineira –La Plata siempre fue una ciudad en ebullición, con la Universidad como centro, pero también con sus teatros independientes (que aparecieron muy temprano), los grupos corales y los cafés, cada uno con su tertulia y sus temas. En los sesenta en el “Bristol” frente a la Universidad –en las calles 7 y 47– se prolongaban las reuniones de la Federación Universitaria de La Plata (FULP) y era un bar “radical”; “La Cosechera” –de 7 y 45– en cuyo sótano funcionaba el teatro La Lechuza durante el día, paradójicamente, se reunían los conservadores; el café social era “La Perla” –de 7 y 48– y “La París” –7 y 49– era una mezcla de intelectuales, estudiantes y profesionales.

CR –¿Dónde se reunía con sus amigos?

Lalo Paineira –En el año 1959 participamos en el Salón Estímulo de la Provincia: Horacio Elena, Nelson Blanco, Omar Gancedo y yo. Se realizó en el Museo Provincial de Bellas Artes ubicado en el subsuelo de calle 7 entre 50 y 51, donde trabajaba Carlos Pacheco. Al finalizar el acto inaugural fuimos a un bar que quedaba en 51 entre 7 y 8 y nos quedamos hasta la ma-

¹ Fragmento de la canción “Aquellos fueron los días”, Gene Raskin, 1968.

² Agradezco el tiempo concedido por todos los artistas para elaborar esta entrevista colectiva, sean las conversaciones mantenidas con Miguel Alzugaray, Gonzalo Chaves, Hugo De Marziani, Lido Iacopetti, César López Osornio, Raúl Mazzoni, Eduardo Paineira, Jorge Pereira, Alejandro Puente, Héctor Puppo, Juan Carlos Romero, Dalmiro Sirabo, Antonio Sitro, como el intercambio por correo con Horacio Elena, César Paternosto y Antonio Trotta.

drugada charlando. La única virtud del “Capitol” era que no cerraba a la noche. Con nuestro desembarco y la posterior creación del *Grupo Si*, este bar comenzó a atraer gente de Filosofía y Letras, escritores, poetas, otros pintores (como Víctor Grippio), actores, bailarines del grupo de Dore Hoyer y músicos de jazz que tocaban en un sótano alledaño, en un cabaret llamado “El Galeón Rojo” cuyo dueño era el Colorado Peter, si la memoria no falla. Aunque Cartier no concurría al Bar Capitol, sus clases se prolongaban en las charlas en el café, trasladando el clima de esas clases que, por ejemplo, penetraban en la simbología del film “*La dolce vita*” de Federico Fellini de un modo inolvidable.

CR – *Carlos Pacheco y César Blanco eran los únicos integrantes del Grupo Si que habían recibido formación académica. Pacheco recordó así el comienzo del grupo*³

Carlos Pacheco –Venía siempre a visitarme para charlar Nelson Blanco, uno de los tipos reconocidos de ese momento. Éramos compañeros, había sido modelo mío en Bellas Artes. Un día me dijo que había unos muchachos que se habían desprendido de arquitectura, que tenían un profesor arquitecto de la ciudad de Buenos Aires y andaban en una onda nueva que era más o menos la estética informalista, y me propuso por qué no nos reuníamos y así armábamos un grupo.

Yo había hecho esa geometría sensible, esa abstracción geométrica, estaba en esta historia que venía de la década del 50, la cosa hubiese sido post-académica ¿no? Fuimos al café Capitol, en la calle 51 entre 7 y 8, y nos encontramos con estos jóvenes que eran algo menores que nosotros: Lalo Painceira, Horacio Elena, Dalmiro Sirabo, Mario Stafforini. Empezamos a conversar y surgió el grupo. ¿Y con qué salimos? Y... salimos con el arte informal... Entonces empecé la discusión sobre el tema, para coincidir tomamos como bandera esa estética. Y a partir de ahí empezamos a elaborar cada uno una actitud personal, digamos como los pop o los impresionistas, pero claramente identificables a pesar de estar en la misma corriente. Nos reunimos en forma permanente. Se juntaban con nosotros los poetas; el grupo de *Los Elefantes* donde estaba Lidia Barragán, Omar Gancedo y Raúl Fortín, que era además pintor. Después aparecieron los músicos que estaban al lado del Capitol, donde había una casa que se llamaba El Galeón, una especie de “cabarute”. Los músicos cuando salían y descansaban venían y se juntaban con nosotros. Estaba Mingo Martino, Cacho Cantarella, El Flaco Bo, que ahora es arquitecto y vive en España. Ahí se hizo toda la gran movida. Después aparecieron algunos de otra generación anterior de los poetas; Horacio Núñez West, García Saraví, el Flaco Speroni. Ellos un poco eran como los maestros. Ya habían hecho su obra y su etapa juvenil. Nosotros estábamos en eso.

–Y...¿cómo siguió todo esto?

A una reunión en la casa de Painceira vino Squirru de Buenos Aires porque se interesó, en ese momento había fundado El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Hizo el prólogo

³ Los testimonios corresponden a la filmación realizada en 1997 para el CD *Gestaciones*, realizada por Del Sur Multimedia.

para la primera muestra, que fue en el Círculo de Periodistas y la presentó Horacio Núñez West; estuvo también en la reunión el escritor y titiritero Javier Villafañe.

—¿Y qué repercusión tuvo?

Hubo una gran conmoción en el público, mucha gente. Nos dijeron de todo, los académicos nos apedrearon y nosotros también le tiramos algunas piedras. ... (se ríe). Hubo como una barricada, cuestionamientos con la gente de la Facultad, aunque el único académico había sido yo. Siempre estuve en la academia, aunque era un tipo bastante rebelde; a pesar de esto traté de investigar y de pintar bien, de tener un buen oficio. Luego vino una invitación de Squirru, para realizar una muestra del *Grupo Si*, a la que fue muchísima gente del ambiente, de la vanguardia, que estaba en ese momento en el Di Tella... Macció, Marta Minujín. Nosotros nos incorporábamos, o ellos nos incorporaban. Siempre la gente de la provincia está ahí más como a un costado. No hay un verdadero federalismo. Ya lo sabemos, los que estamos en el interior sufrimos esa situación de alguna manera. Luego el Ministerio de Relaciones Exteriores, a través de Squirru nos convocó para hacer una muestra en Perú, en Lima. Fueron Alejandro Puente y Lalo Paineira en representación del grupo. Después, hicimos una muestra acá en La Plata, en el subsuelo del Cine San Martín (Dirección de Artes Plásticas), donde ahora hay una galería. Fue una gran conmoción porque todos habíamos crecido y modificado cosas, y fue creo, un record absoluto. Todo el subsuelo estaba copado con la muestra del *Grupo Si*, que ya se llamó Movimiento porque en ese momento se sumaron otros artistas como Patemosto, Soubielle; llegamos a ser como quince expositores. Y esa fue la última muestra, y ahí se terminó el *Grupo Si*.

CR —En el grupo de estudiantes de Arquitectura se contaban Dalmiro Sirabo, Eduardo Paineira, Antonio Trotta y Horacio Elena ¿Ud, cómo recuerda el pasaje de Arquitectura hacia la plástica?

Horacio Elena⁴ —Mientras estudiaba arquitectura en el año 60 formamos el *Grupo Si*. Nuestras primeras exposiciones estaban llenas de ilusión. Nos apoyaban Alfredo Kleinert (profesor de Plástica en Arquitectura) y Rafael Squirru, quien nos abrió las puertas a la “Gran Capital”. Allí conocimos a muchos artistas (algunos eran casi ídolos para mí), como Macció, Minujín, Noé, Greco, entre otros.

En aquellos años, llegar a exponer en Buenos Aires era toda una meta y si el lugar era el Museo de Arte Moderno, pues mucho más. Recuerdo que unas palabras de Squirru en el catálogo no fueron muy bien recibidas por algunos colegas porteños, porque hacía alusión a ciertos aires “viciados y decadentes” en el arte y que nosotros (el *Grupo Si*) traíamos “la frescura y fuerza sana y tonificante”... “el espíritu de los conquistadores”... traído desde La Plata. En aquel momento me pareció un poco fuerte y aún hoy, al releerlo, opino lo mismo.

Luego el *Grupo Si* expuso en Perú y sólo dos personas podían acompañarla, en ese momento todos estuvimos de acuerdo que quienes mejor podían representarnos eran Lalo Paineira y Alejandro Puente, porque eran tiempos de declaraciones, definiciones y teorías y ellos estaban muy bien preparados para hacerlo.

⁴ Horacio Elena envió su testimonio desde Sitges, España.

Así, bajo la influencia de Kazuya Sakai comencé mis primeras manchas sobre papel y con la de Alberto Greco las primeras pinturas informalistas. Luego vino Brasil, donde al convivir más con una realidad que desconocía, fui cambiando mi forma de pintar. Llegué a Brasil informalista y, a los dos años, lo dejé pintando figuración.

CR –¿*Y este viraje hacia la figuración supuso cambios en su carrera artística?*

Horacio Elena – Al regresar de mi estancia en Brasil y Perú me radiqué en Buenos Aires (en el ya desaparecido Hotel Melancólico de Belgrano R) y fue allí donde comencé a ilustrar mis primeros libros infantiles. *Aire Libre* de María Elena Walsh y *Mi amigo Gregorio*, ambos para Editorial Estrada.

En 1967 estaba exponiendo en la Galería Arte Nuevo de Álvaro Castagnino cuando pasó el crítico de arte madrileño Raúl Chávarri, me invitó a exponer en Madrid y a participar en una beca para realizar estudios durante un mes en el Museo del Prado. En 1969 ya estaba allí y a partir de 1970 comencé a ilustrar para revistas y editoriales españolas y, una vez afincado en Cataluña, para editoriales de Barcelona. Puedo decir que la profesión de ilustrador la adquirí y desarrollé en Cataluña. Para estas fechas, ya son más de 250 libros los ilustrados y, en algunos casos, también escritos por mí. Desde entonces no he abandonado la figuración. La serie “Fragmentos”, en la que estoy trabajando desde hace ya casi 2 años, está inspirada básicamente en el cuerpo humano.

CR –¿*Cómo recuerda el trabajo y el intercambio del grupo?*

Horacio Elena –Considero que pocos grupos habrán logrado tal grado de entendimiento, amistad, respeto y cariño entre sus miembros como lo logró el *Grupo Si*.

Si partimos de la base de que llegamos a ser quince miembros (dieciocho a veces) de diferentes estratos sociales y estudios con edades que variaban desde los 18 a los 30 años, creo que fue un ejemplo de lo que se puede llegar a hacer cuando hay comprensión y voluntad creadora. Mi amistad con Lalo y Sirabo, con los que comencé la carrera de arquitectura y la de pintura, se mantiene aún hoy. O con el “abuelo” Nelson, ya ausente, con el que solíamos gastar las baldosas de La Plata en nuestros recorridos...

Además de los diversos talleres donde nos reuníamos estaba el bar Capitol, lugar de encuentro de toda la plana cultural de ese momento. Poetas, pintores, músicos y toda clase parroquianos hacían que ese lugar tuviera un encanto que atraía como un imán. Fue en ese bar donde conocí a la que aún hoy sigue siendo mi compañera.

CR –*Algunos de los integrantes del Grupo Si eran estudiantes que habían llegado a La Plata desde otras ciudades como los hermanos Blanco procedentes de Tres Arroyos o Roberto Rivas, Carlos Sánchez Vacca y Dalmiro Sirabo que venían de San Luis. ¿Cómo fueron sus comienzos en esa década?*

Dalmiro Sirabo –Mis comienzos se iniciaron con la experimentación matérica en mi San Luis natal, junto a Sánchez Vacca, con quien fundamos en medio de la pampa el grupo informalista *Arte de Hoy*, luego en el año 60 en la Facultad de Arquitectura de La Plata coincidí con Lalito Pinceira, quien tuvo la virtud de nuclearnos a todos los que hacíamos

informalismo y fundar el *Grupo Si*. Luego de ser presentados por Rafael Squirru y de exponer en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata y en el de Arte Moderno de Buenos Aires, comienzo a ser sistemáticamente seleccionado para el *Premio Braque* y para el *Ver y Estimar* en cinco oportunidades. Casi simultáneamente fui invitado por el Museo Nacional para integrar tres grandes exposiciones: *La Visión Elemental*, *Nuevo Ensamble* y *Materiales Nuevas Técnicas, Nuevas Expresiones*, en todas ellas desarrollé mis articulaciones espaciales, interviniendo la escena museográfica y transformándola.

CR —¿Cómo eran sus propuestas de esa época?

Dalmiro Sirabo —Proponía la construcción de imágenes en el espacio real a partir del desarrollo y la articulación de una cinta continua, que comenzaba a desarrollarse comprometiendo e integrando el plano del piso y al encontrarse con algún obstáculo arquitectónico reproducía sus formatos, sus movimientos, se elevaba en forma vertical, bajaba conformando espacios recorribles, constituyendo espacios virtuales desmaterializados que rodeaban al espectador y cambiaban la percepción de la obra de arte. Todas las manifestaciones ocurridas durante esa década concurren a esa transformación, ya sea desde el análisis de los procesos como desde el contenido de la obra. En cuanto a la introducción del color de alta energía en la escultura local, el mismo desnaturalizaba el uso de los materiales tradicionales y ampliaba el uso de los más modestos. También dio lugar a la experimentación de los nuevos materiales de origen industrial. En definitiva, se desacralizaron ciertos mitos en ese empuje emancipador característico del proyecto moderno y, como decía el maestro Abraham Haber, se notó la fuerza y el sentido más profundo que circulaba en nuestro arte.

CR —¿Qué pasó con esas obras, se conservan?

Dalmiro Sirabo —La escala de mis articulaciones contrastaba notablemente con la de mis posibilidades económicas, sobrevivía en una ciudad totalmente ajena y por lo tanto sin vinculaciones familiares y sociales; en ese sentido el esfuerzo fue sobrehumano, los museos y coleccionistas no adquirían obras de los artistas emergentes y por su tamaño tampoco podíamos donarlas o pretender que sean adquiridas por alguna institución, por lo tanto, cuando conseguía traerlas de regreso carecía de lugar físico para guardarlas o reciclarlas. Finalmente se esparcían en el espacio y el tiempo... el tiempo apasionado de nuestra emancipación.

En esa década éramos muy jóvenes y estábamos en la intemperie, susceptibles y expuestos a que nuestra mente y nuestra sensibilidad adhiriera a los estímulos exteriores y se quedase uno pegado a las palabras extranjeras de moda. El gran Antonio Berni nos contenía y aconsejaba “adaptar no adoptar”. También Pierre Restany, que visitaba el país asiduamente decía “no queda otra que espiar los síntomas premonitorios de la revancha del espíritu sobre la forma, de los alquimistas sobre los matemáticos, del advenimiento de un humanismo de síntesis que mantenga el doble significado de las cosas. La otra cara del arte será al fin del siglo de un simbolismo siempre más exigente en su idealismo profundo”⁵.

⁵ P. Restany, “El otro rostro del arte”, *Arte Abierta*, revista *Domus* n. 586, septiembre de 1978, firmado en París, 1977, p. 56)

CR –Sitro, ¿cómo fue su formación?

Antonio Sitro –Yo había hecho pintura y estaba haciendo Teatro en Bellas Artes con un equipo interesante, estaban Genet, Camilo Da Passano y María Gallo. También Renata Shottellius, que enseñaba plástica y movimiento, Nocera tenía a su cargo arte dramático y Pissani era maquillador. Pero cuando se cerró la escuela de teatro, Alejandro Puente –que era mi amigo– me invitó a acercarme al Bar Capitol. Allí conocí a Pacheco, que tenía una quinta de un abuelo en Ringuelet, donde íbamos a trabajar. Allí nos visitó Squirru con el grupo de los informalista, un día que hicimos un asado.

CR –¿Cómo eran sus pinturas informalistas?

Antonio Sitro –Mi producción informalista no fue muy abundante porque era un momento experimental. Mis obras eran austeras, me gustaba que se viera el lienzo, en general mostraban una división al medio, según fueran verticales u horizontales pero generalmente manejaba una paleta baja, me gustaban los ocre, negros o azulados.

CR –Ud. es otro de los informalistas que se acercó a la visión elemental realizando grandes estructuras ¿Cómo eran los trabajos de esos años?

Antonio Sitro –Después de trabajar en las obras matéricas del informalismo empecé a realizar estructuras elementales. En general hacía maquetas en madera balsa y después la llevaba a grandes tamaños en metal. En *La Visión Elemental*, *Materiales*, *Nuevas técnicas*, *Nuevas Expresiones*, en los premios *Ver y Estimar* y *Braque* o en el *Festival de las Artes de Tandil* presenté piezas grandes, en algunos casos las pinté de color azul, rojo, verde o amarillo. En *Ver y Estimar* eran de madera pintada. Después comencé a trabajar con chapas de acero.

CR –Ud. ¿pintaba sus esculturas?

Antonio Sitro –Si, fui uno de los primeros que pintó la escultura, porque había visto obra de un escultor europeo que pintaba, empecé a hacer algunas experiencias y me pareció bien. Cuando presenté en *Visión Elemental*, a Sol LeWitt le gustaron muchos mis obras y observó que el color se correspondía con el de la maquinaria agrícola.

CR –Hugo Soubielle se incorporó al Grupo Si en la exposición del Movimiento Si, realizada en el Museo Provincial ¿Cómo recuerda las discusiones de la época y del Grupo Si?

Hugo Soubielle⁶ –Nuestras discusiones rondaban el informalismo y el expresionismo abstracto. Al principio éramos un poco sectarios, especialmente a partir de algunos que eran rígidamente informalistas, que planteaban un rechazo literal a todo lo que fuera composición, geometría, Mondrian era el diablo. Aunque yo no estaba tan de acuerdo con eso. Nuestros héroes sin discusión eran Tàpies, Fautrier o Dubuffet.

También había otro grupo que estaba en las antípodas de nuestra postura. Ellos trabajaban pero no exponían. Tenían un taller en el que estaban De Marziani, Pereira, Chaves y no sé si Mazzoni: estaban en una geometría rabiosa. Díaz Larroque –discípulo de Torres García y de

⁶ Hugo Soubielle falleció el 20 de febrero de 2006, este testimonio corresponde a una entrevista realizada por la autora el 10 de julio de 2000.

Pettoruti— ya había trabajado en la línea constructiva en La Plata pero en ese momento ya no estaba, porque se había radicado en París.

En ese tiempo yo compartía el taller con Ambrossini, aunque también iba a Ringuet. Una vez vino Squirru e hicimos un asado. Ahí fue donde el Grupo cambio el nombre, porque se llamaba “No” por esa cuestión de negar todo y partir de cero, pero Squirru dijo ¿cómo?, esto tiene que ser afirmativo... y se llamó *Grupo Si*.

CR —*Aunque el grupo tuvo una vida corta ¿cómo recuerda aquel momento?*

Hugo Soubielle —Efectivamente, el período del *Grupo Si* fue corto, muy rápido, pero para mí fue como un punto de referencia. Creo que para La Plata fue un sacudón. Después las reuniones en el Capitol se trasladaron al bar Adriático, entre 1963 y 1965 más o menos, nos reuníamos allí y nos veíamos con los actores Héctor Bidonde o Carlitos Moreno, porque venía Augusto Fernández a dar clases, los músicos Alberto Favero y Pocho Lapouble, por ejemplo. En esa época se hicieron algunas muestras pero ya no eran del grupo. También recuerdo que yo estaba exponiendo en la Galería Lirolay en el '65 y Aldo Pellegrini se acercó para invitarme a participar en el *Premio Ver y Estimar*. Después en 1968 gané la primera mención en el *Premio Braque* y, finalmente, me correspondió la beca. Ese año fue de Pintura y de Dibujo para artistas de hasta 35 años y para artistas sin límite de edad. Yo tenía mucho menos de 35, sin embargo gané el de “sin límite de edad”.

CR —*Simultáneamente algunos otros jóvenes se interesaban por la abstracción geométrica ¿Qué recuerdos guarda del primer grupo que trabajó dentro de esta vertiente?*

Héctor Puppo —Cerca de las vías, en la calle 1 y 72 estaba la casa de la mamá de Hugo De Marziani que nos permitía tener un taller. El grupo estaba formado por Jorge Pereira, Raúl Mazzoni, Gonzalo Chaves, Nelson Blanco, Raúl Fortín (que después dejó la pintura y fue ilustrador de la revista *Satiricón*), Hugo y yo. El grupo estaba politizado, porque nosotros tomamos la línea concreta para que después tuviera algo que ver con la vida, con el diseño. Yo no había cursado en Bellas Artes, estuve en el taller de Fernando López Anaya, pero fundamentalmente nosotros íbamos a los cursos de Cartier, incluso un día lo llevamos al taller para que viera los trabajos.

CR —*Usted en 1958 recibió una beca y viajó a Europa. ¿Qué recuerda de los contactos establecidos en ese viaje?*

Héctor Puppo —Cuando estuve en Alemania yo preguntaba por la Escuela de Ulm y nadie sabía responderme. Después, en 1959, estuve con Maldonado en su casa del albergue de la Escuela de Ulm, le pregunté cómo era posible que los alemanes desconocieran la importancia de esa Escuela y él me respondió algo que no voy a olvidar. Me dijo: si en el mundo hubieran sólo tres libros, uno estaría en París, otro en Nueva York y el tercero en Buenos Aires. También le comenté que estábamos trabajando dentro del arte concreto, pero a él no le interesaba mucho, porque en ese momento estaba dedicado al diseño. Se interesó un poco cuando le dije que seguíamos experimentando y analizando la forma, el color e, incluso, que accedíamos a algunos materiales que no circulaban mucho (porque teníamos la ventaja que Zelarayán

—traductor de Eudeba— nos facilitaba algunos libros raros para ese tiempo) pero, la verdad es que me dijo que consideraba que era imposible hacer diseño en la Argentina.

CR —¿Cómo recuerda el movimiento cultural platense del comienzo de los sesenta?

Héctor Puppo —En La Plata los núcleos eran muy chiquitos. Cuando apareció el *Grupo Si*, yo estaba viviendo en Europa, porque estuve desde 1958 hasta 1960. Los chicos de nuestro taller me escribieron una carta porque había gente de nuestro grupo que estaba con ellos. Por ejemplo me decían que Nelson Blanco se había hecho informalista y para nosotros era como si fuera una canallada total, Horacito Ramírez..., que yo lo acompañaba a todos lados porque tocaba un jazz maravilloso, y yo decía: pero cómo, si nunca pintó. Recuerdo la indignación...

CR —Mazzoni, Ud. también compartía el tiempo de trabajo en el taller de la calle 1 y 72 ¿Cómo lo recuerda?

Raúl Mazzoni —Éramos adolescentes con vocación artística que aún no teníamos un perfil que definiera una tendencia. Algunos concurríamos a Bellas Artes, De Marziani asistía al taller de grabado que conducía en aquel entonces López Anaya (padre) y yo al de Aurelio Macchi en escultura. Pero a todos nos empezaron a interesar las clases de Visión que dictaba Héctor Cartier, que significó una nueva concepción en la enseñanza de las Artes Plásticas.

Fue Jorge Pereira quién se conectó en Buenos Aires con Milcíades Peña, publicista e historiador, induciéndolo a adherirse al concretismo, ya que consideraba que era la tendencia pictórica de vanguardia valedera, en contraposición al realismo socialista al que adherían quienes militaban en el PC. Poco a poco fuimos adhiriendo a esta idea, influidos también por las clases de visión de Cartier, la bibliografía que él sugería para los problemas de visión, el conocimiento que empezamos a tener sobre la importancia de la Bauhaus, el movimiento concreto en la Argentina y en Suiza.

Los que concurríamos a ese taller éramos De Marziani (dueño de casa), Pereira, Fortín, Puppo, Chaves, García “Wimpi”, Gancedo y Nelson Blanco en menor medida. Posteriormente Fortín definió su inclinación al humorismo e ilustración, García a la Arquitectura, Gancedo y Nelson Blanco adhirieron al informalismo, formando parte de lo que fue el *Grupo Si*. El nucleamiento en ese taller duró poco, aproximadamente entre 1957 y 1958. Posteriormente De Marziani se traslada a otro lugar y los demás debimos reubicarnos de otra manera. Por un lado, nos reuníamos en un taller construido en parte por nosotros en la casa de Puppo, y yo, casi simultáneamente construí mi propio taller en mi casa. Fue allí donde definí mi adhesión a la escultura concreta (año 1959/1960). Para ese tiempo Roberto Rollié se acercó al grupo, quien había estado adherido anteriormente a la pintura mural con carácter realista, en esos tiempos surge el grupo *Visión Integral (VI IN)* y posteriormente el *Centro de Experimentación Visual (CEV)*.

Ricardo Zelarayán, que era de Buenos Aires y formaba parte del grupo, nos conectó con algunos artistas plásticos de la tendencia, como Álvarez y Villalba, y también con Brizzi y Silva en un intento de reactivar el movimiento concreto que para aquel entonces se había

desarticulado en Buenos Aires. En esas reuniones participaba también Nicolás Jiménez, que era de Mar del Plata.

CR – *Y ¿Uds. fueron a la muestra del Grupo Si?*

Raúl Mazzoni – Si, pero en esa época nosotros éramos racionalistas y ellos expresaban la irracionalidad y el misticismo del budismo Zen. Nosotros tomamos la vía del concretismo de Max Bill, que veía al arte como una totalidad en la que la plástica, el diseño, la arquitectura, respondían a un estilo y a una concepción filosófica diferente. Esta concepción induce a Roberto Rollié a crear la carrera de comunicación visual en la Escuela de Bellas Artes, en la cual me incorporo yo y, posteriormente, Pereira.

CR – *Juan Carlos Romero había nacido en Avellaneda pero al finalizar el servicio militar decidió encarar la formación artística de modo sistemático e ingresó en Bellas Artes de La Plata en 1956; ¿Cómo fueron sus vinculaciones con el ambiente platense?*

J. C. Romero – Me anoté en Grabado, aunque no conocía casi nada de grabado, pero descubrí mi profesión. Fernando López Anaya fue mi orientador, cuando salíamos de clase veníamos juntos en tren a Buenos Aires y él me indicaba las exposiciones que había que ver o, a veces, íbamos a verlas juntos. Por ejemplo me introdujo en la obra de Vasarely. También fue importante la relación con Héctor Cartier, pero cuando estuve con él en La Plata ya lo conocía porque había hecho un curso sobre Composición Plástica, que dictó en el Colegio de Estudios de la Lengua Inglesa de Buenos Aires en 1956. Él me acercó las teorías de Gyorgy Kepes, hablaba de Vantongerloo, era muy poético y además muy profesional, realmente cambió todos los conceptos que se tenían sobre las teorías de la organización formal en artes plásticas. Como el taller de López Anaya era muy experimental me anime a trabajar en la geometría y seguí durante mucho tiempo. Al taller iban Hugo De Marziani y Gonzalo Chaves, ellos venían como alumnos libres y después conocí a Jorge Pereira. Después me hice amigo de ellos, los veía habitualmente y también establecí vínculos que mantengo hasta el día de hoy con los tres. Mis relaciones eran fugaces ya que siempre iba y venía de La Plata, debido a que vivía en Avellaneda y trabajaba en Buenos Aires.

CR – *¿Cuando se relacionó con Jorge Romero Brest?*

J. C. Romero – Romero Brest me convocó para mandar grabados para una Bienal que se realizó en Japón y en 1968 me invitó a participar en el Di Tella en una muestra que se llamó *Obras de París y Buenos Aires para alquilar y vender*, donde presenté unas cajas, que llamé Cajas Dialécticas. También prologó una exposición de grabados del *Grupo Arte Grafico Buenos Aires* que se hizo en *Expo-Show*. Escribió un texto en el que anunciaba que el arte debía cambiar pero que nosotros no estábamos dando en la forma de llevarlo adelante ya que nuestros propósitos eran buenos pero las herramientas eran insuficientes. En esa época Jorge Pereira estaba trabajando con *Caleidoscopios* y lo presenté a Romero Brest. Después Jorge expuso sus caleidoscopios en *Luz, color, reflejo, sonido y Movimiento* en el Di Tella y también iluminó un espectáculo de danza presentado en el San Martín, en el que yo era su ayudante.

CR –*En 1969 Ud. gana el Gran Premio de Honor en el Salón Nacional, después ¿continúa realizando grabado?*

J. C. Romero –A principio de los 70s integré el grupo *Arte Gráfico Grupo Buenos Aires* junto a Marcos Paley, Julio Muñeza, Ricardo Tau, César Fioravanti y Horacio Beccaría, hicimos obra de grabado en la calle y un par de muestras.

También participé en el grupo de *Fotografía Experimental* junto a Pereira. En 1972 presenté *4000000 m2 de la Ciudad de Buenos Aires* en la Sección de Investigaciones Visuales del Salón Nacional. Se trataba de una especie de instalación con fotografías que el crítico de *La Nación* Carlos Claiman consideró la única obra experimental del Salón y, entonces, me convocó Glusberg para participar del *Grupo de los 13*. Con estas obras me fui desvinculando del grabado y me fui acercando definitivamente al conceptualismo.

CR –*Lido, Ud. nació en San Nicolás, pero estudió en La Plata ¿no?*

Lido Iacopetti –Sí, vine a perfeccionarme a la Escuela Superior de Bellas Artes en 1958, ingresando al ciclo medio. Pensaba ir a Buenos Aires, pero el destino quiso que fuera La Plata. En ese entonces aún perduraban las enseñanzas post-cubistas que Pettoruti había impartido a sus discípulos. Pero más adelante, a comienzos de los sesenta, cuando cursé en el ciclo superior, tuve a maestros que poseían otra orientación como Martínez Soliman en pintura, Héctor Cartier en visión, y en talleres como escultura a Aurelio Macchi, en grabado a Fernando López Anaya, y en mural a César López Osornio.

CR –*¿Cuándo comienza a hacer las imigrafías?*

Lido Iacopetti –Después de las innovaciones que hice a mi pintura a partir del '63, comencé a fines de la década del sesenta a realizar series con papeles doblados y/o recortados, inspirados en la papirografía japonesa, en los cuales dibujaba imágenes que se continuaban en series de cincuenta, cien y hasta quinientas. Una de las más copiosas, con 500 ejemplares, fue la que hice en el '72 para la revista *Hexágono* de Edgardo Vigo, distribuida por todo el mundo, incluso en la Biblioteca del Guggenheim Museum donde guardan una colección de esas revistas. También fueron 500 las que ofrecí en la Galería Carmen Waugh en 1975, conjuntamente con 20 pictografías donadas a instituciones públicas, fue la primera exposición efímera que conozco que se haya realizado. En el '69 había hecho la “Primera Presencia Imaginativa Pura”, también en la Capital y en La Plata. En total llegue a hacer unas diez mil imigrafías, pero después del '76 decliné mi entusiasmo por todo lo que paso en el país.

CR –*¿Cuál era en esos tiempos su propuesta?*

Lido Iacopetti –A mediados de la década del sesenta acuñé el término de *nueva imaginación* para señalar a mi pintura (1965). Quería hacer algo original, por eso no me uní en esos tiempos a los informalistas, ni a los geométricos, como tampoco a otras tendencias. Amo profundamente lo que hago y siempre deseé principalmente dos cosas, una: renovar la pintura, ir más allá del surrealismo, otra: difundirla en todos los medios, más allá de las galerías de arte y de los museos, por eso presenté mis obras en innumerables lugares no tradicionales como comercios, escuelas, bibliotecas, plazas, etc. cuando aún esta modalidad no era practicada, lo

hice en La Plata, Buenos Aires, en el interior del país y hasta en el exterior como por ejemplo en la Feria del Libro en Caracas, Venezuela y en las playas de Copacabana en Brasil.

CR. –¿Qué artistas conoció y apoyaron su obra?

Lido Iacopetti –Muchos. Algunos fugazmente como Enio Iommi, Michel Tapié o Romualdo Brughetti, otros permanentemente como Nelson Blanco, Vigo, Pacheco, López Osornio, Lalo Paineira, Ganuzza o Nessi, entre otros importantes realizadores, aunque siempre fui un solitario y soy consciente que mi obra no es de rápida percepción, salvo los que superficialmente ven las formas y los colores, aunque no llegan a captar su esencia.

CR –*Ud. también estuvo vinculado a Edgardo Vigo, ¿cómo recuerda su relación con él?*

Luis Pazos –Si, para dar una idea de cómo era la relación, podría contar que un día yo había escrito un poema y quise consultarlo. Él odiaba la sintaxis y la lógica formal, entonces, cuando se lo di me miró y me dijo: “ah! ¿mire Ud?” y lo cortó en varias partes y, entonces, continuó: “ahora sí es un buen poema”.

CR –*En el '69 Vigo organizó la exposición de “Novísima Poesía” en la que participaron Ud. y Jorge Luján Gutiérrez ¿recuerda qué había presentado?*

Luis Pazos –Si era una torre hecha de telgopor. En realidad yo presenté dos proyectos: uno permitido por Romero Brest y otro prohibido. Yo le propuse a Vigo –como organizador– que me iba a vivir en el Di Tella, sobre un escenario con un placard, una cama, un espejo. Mi propuesta se llamaba *Vivir en el Di Tella* y proponía estar allí en el horario completo para que vinieran mis amigos a visitarme, a tomar un café, todo esto a partir de la tesis “el arte es una manera apasionada de vivir”. Hice un diseño y se lo presenté por escrito. Hice en tridimensión la Torre de Babel con cubos de menor a mayor con letras de colores que dicen pan-pin-pun, con onomatopeyas. En realidad, nosotros queríamos romper con la poesía para pasar al arte de actitud. De todas maneras, sólo hice una *performance* vestido de troglodita con una piel, con el torso desnudo y descalzo, y con una compañera vestida igual. Así fuimos al Di Tella y cuando vinieron de la televisión y nos preguntaron quiénes éramos, les dijimos que vivíamos así.

CR –¿Uds compartían el concepto de Vigo?

Luis Pazos –Esto era en el marco de la *Novísima* pero nosotros de entrada quisimos romper con la poesía, mientras Vigo prefería no alejarse demasiado de la poesía, pero con Luján y Puppo queríamos pasar a la acción, a un arte de actitud. Vigo tenía relación con los brasileños y los franceses: con Haroldo do Campos y con Julián Blaine.

CR –¿Cómo fue la exposición “Novísima Poesía” cuando se presentó en La Plata?

Luis Pazos –Como en el Di Tella se expusieron las revistas y yo puse la Torre, pero ni pensé en proponer *Vivir en el Museo*. Participamos en una charla-debate con un público negativo, porque era muy difícil hacer estas cosas en La Plata. Por ejemplo cuando en la Cámara de la Construcción se organizó un *happening* que se llamó *Arte de Consumo*, en el que los artistas creaban en vivo. Puppo pintó una modelo que bailaba, Grippo hizo “té de Grippo”, Luján Gutiérrez presentó un muñeco para que el espectador pusiera su cara, Sitro hizo un túnel para

entrar (que la gente lo rompió enseguida) e, incluso, había un conjunto de rock que después fue el de Los Redonditos. Bueno, Romero Brest habló acerca del arte y el consumo y al día siguiente salió una nota en *El Día* en la que se preguntaban cuándo intervendría la policía.

CR –*Ud. estudió y trabajó con Cartier, ¿Cómo lo recuerda?*

César López Osornio –Para mí fue un maestro superlativo. En sus clases yo resolví no tomar apuntes, sólo escucharlo. El hablaba en forma poética e incansable, tanto en sus clases como cuando salíamos a tomar un café o a comer en grupo, o en casa. Tenía una fuerza vital y una memoria increíble. Valorizaba el arte como algo espiritual, superior. Fui su ayudante, su adjunto y al jubilarse gané su cátedra por concurso. Su aula se llenaba de muy pocos alumnos regulares y montones de oyentes (poetas, pintores, músicos). Era una memoria viva.

CR –*En 1960 Ud. recibió una beca y se fue a estudiar a Japón, ¿verdad?*

César López Osornio –Bueno, yo a Japón fui a trabajar y a estudiar, especialmente a estudiar la estampa japonesa y el sumi-e (conocida por pintura negra) que se aplicaba en “kakemonos” (para colgar) y “makemonos” (para enrollar). Me interesaban sus técnicas excepcionales y el negro con agua que es lo que conocemos por tinta china. La pintura se hace sobre papeles absorbentes tanto en uno como en otro, sin dibujo previo, elaboradas espiritualmente, espacio asumido y donde el negro y los grises emanan desde un sólo trazo casi siempre en formas acuñadas.

CR –*¿Quiénes fueron sus maestros en Japón?*

César López Osornio –Me enseñaron T. Aoi, el historiador Torumori y el filósofo Itsaku Yanaihara (que era modelo de Giacometti)

CR –*Entonces, ¿Usted también trabajaba?*

César López Osornio –Sí, yo dictaba clase en la Universidad Kogio Daigaku. Hice algunas cosas en televisión y también como modelo. Trabajé en diseño de sedas, donde me pagaban por un diseño pero tenía que presentar quince, de los cuales algunos me los rechazaban por ser demasiado orientales.

CR –*¿Qué hacía mientras tanto?*

César López Osornio –Pintaba informalismo (ya había salido de la Argentina con ese *improntus*). Según ellos lo mío era un informalismo salvaje, sudamericano.

CR –*Ud. se vinculó con el grupo Gutai, ¿cómo era y cómo funcionaba ese grupo?*

César López Osornio –Sí, estuve muy relacionado con ellos, especialmente con su jefe o mentor Jiro Yoshihara. El grupo era coherente en sus actuaciones pero se acercaba más a lo performático. Fue el primer Grupo en Oriente que rompió con la tradición. Fue un grupo respetado pero resistido. Apoyado desde afuera por Michel Tapié, Eduardo Cirlot, Millares y Saura, entre muchos. Desde el primer día que llegué, mi conexión con ellos fue muy profunda y de mucha discusión; con alguno de ellos expuse. Pero el grupo no creó escuela, porque el personalismo era absolutamente cerrado aunque se trabajaba en grupo. Yo le decía a Jiro que los pintores tenían que pintar y que él tenía que dejar una memoria a través de la plástica. Regresé de Japón a principios de 1963 pintando obras informalistas, sin ninguna influencia japonesa. Pero mi estancia en Japón fue enormemente enriquecedora.

CR –*En 1969 Ud. realiza la experiencia interdisciplinaria Figura-Fondo para la cual Enrique Gerardi escribe la música, ¿cómo era la pintura?*

César López Osornio –Fue en 1968. El estreno mundial se hizo en el Teatro Argentino de La Plata y poco después se replicó en Auditorio del Instituto Di Tella. La medida del cuadro era de 3 x 2 metros. Tela blanca, un solo gesto negro que lo abarcaba casi todo, más un toque de verde, rojo y ocre, todos en estado puro. La obra del Teatro Argentino no sé donde quedó y creo que rompieron la del Di Tella. El grupo de músicos estaba conformado por Gerardo Gandini y Enrique Gerardi entre otros.

CR –*Alzugaray Ud. ¿nacido en La Plata?*

Miguel Alzugaray –Yo nací en Gualeguay y me crié en el delta entrerriano, en los arrozales. Después de pasar por la Escuela de Bellas Artes de Paraná, en 1961 me recibí de profesor de Pintura en La Plata. Fui alumno de De Ferrari, con quien trabajábamos con las diagonales, la estructuración, la imagen planimétrica, no? En esa época compartí el taller con César López Osornio, en la calle 4 y 70, en una casa que pertenecía a un corredor de turismo carretera llamado López. Después, César se fue a Japón y yo me fui al sur con Hebe Redano, mi compañera.

CR –*¿Al sur? ¿Cómo fue esa experiencia?*

Miguel Alzugaray –Sí, me contrataron en el Instituto de Arte de Esquel. Fue una experiencia maravillosa, hicimos un trabajo muy interesante vinculado con la llegada de los galeses al sur argentino. Un período que marcó mucho mi pintura porque, en ese momento, la zona era muy agreste. Cuando volví a La Plata a mediados de los sesenta ya cayó Illia y empezó a sentirse mucha presión. Del sur yo había traído mi casilla y continué ejerciendo la docencia en las escuelas y en el taller.

CR –*Pero, después del informalismo, de las texturas y de una abstracción que hace pensar en paisajes Ud. comenzó una producción figurativa ¿no?, ¿cómo surgió ese cambio?*

Miguel Alzugaray –Bueno, es cierto mi pintura de los sesenta tenía una evidente simbología referida al paisaje, donde se perfilaban el cielo y la tierra marcando horizontes. En esa época me había vinculado a Carlos Cañas, Aníbal Carreño, Roberto González y Ezequiel Linares del *Grupo del Sur*, y había un cierto intercambio en las paletas y las texturas. Después fue cobrando fuerza la imagen testimonial y fui rescatando cada vez más la figuración y abandonando la abstracción. Hoy, como artista entrado en años me estoy volcando cada vez más hacia mi niñez, rodeada de aves y peces en un paisaje de pajonales y cuchillas entrerrianas, y en los cuadros aparecen como fantasmas aquellos pájaros abatidos por las mortales gomas infantiles.

CR –*De Marziani frecuentó la abstracción y la figuración en su período temprano, sin embargo las obras más conocidas son figurativas, ¿esto se debe a que su paso por la geometría fue muy breve?*

Hugo De Marziani –Mi período geométrico no fue tan breve, porque trabajé mucho, pero no expuse. Realicé muchos bocetos y dibujos, incluso algunos ilustraron la revista de poe-

sía *Espacios*, que también yo diagramaba y en la que aparecieron ilustraciones de Puente y Francisco Maranca, entre otros. También hice diseños para la Radio de la Universidad de La Plata.

En realidad, cuando yo tenía 16 años, los profesores Miguel Ángel Elgarte y Fernando López Anaya me reconocían talento. Yo había entrado a los 14 a Bellas Artes pero, cuando pusieron el bachillerato del Nacional en Bellas Artes, se le dedicaban sólo dos horas al dibujo por semana, entonces, quise abandonar. Elgarte –adjunto de López Anaya– me dijo que no podía dejar y cuando llegó López Anaya me aconsejó quedarme en Grabado. Así fue que estuve dos años como libre en el Taller de Grabado, donde conocí a Romero. Mazzoni estaba en la misma situación que yo, pero en Escultura. Con Romero nos hicimos amigos. Un día lo visitamos y nos prestó su cámara Leica.

CR –*¿Uds. realizaron experiencias fotográficas?*

Hugo De Marziani –Sí, nos entusiasmaba. Después nos compramos una ampliadora, compramos papel virgen y en la oscuridad poníamos distintos elementos para hacer fotogramas, como hacía Moholy Nagy. Por ejemplo con papirolas para que se colara la luz. Nos interesaban mucho las experiencias de la Bauhaus, no obstante yo tenía mucha habilidad para la figuración y seguía haciendo retratos, por ejemplo.

Pero no buscábamos la originalidad, queríamos aprender, discutíamos, un día nos trenzamos en una larga discusión sobre Picasso, la cuestión era si Picasso era más pintor o más dibujante que Braque. Un tema que no tenía respuesta pero nos servía para afirmarnos en lo que pensábamos. Nos basábamos en la investigación de la forma, el fondo, etc. y por eso teníamos poca producción de cuadros.

CR –*Entre esas discusiones, ¿qué pasaba con el Grupo Si?*

Hugo De Marziani –Nos peleábamos, como en la muestra que se hizo en la calle 48 entre 5 y 6, en el diario *La Prensa*, que se agarraron a trompadas, quisieron romper un cuadro, tampoco sé muy bien por qué...

CR –*Tampoco resulta fácil ubicar obra de esa época de Gonzalo Chaves, ¿cuál es la razón en su caso?*

Gonzalo Chaves –Yo perdí casi todos mis trabajos por mi actividad política, varias veces las fuerzas de seguridad allanaron mis casas y perdí todo. Cuando volví del exilio alguien me acercó un grabado realizado en el taller de Fernando López Anaya en 1958. Es una copia de un trabajo sobre metal al agua fuerte, el color es una monocopia. Es lo único original que me quedó. Ahora estoy tratando de reproducir algunas de las obras que perdí. Es un viaje de ida y de vuelta, para llenar el vacío de cuarenta y pico de años que estuve sin pintar. Lo último que reconstruí, es una pintura del año 1961 que estuvo colgada en mi casa catorce años hasta que la policía se la llevó junto con mi biblioteca. El tamaño original era de 40 x 80 y lo estoy haciendo en una tela de la misma medida. Es un trabajo de neto corte neoplasticista, tintas primarias, donde el color no está tratado solamente por su valor lumínico, sino como energía.

CR –*Ud, ¿Cómo se había vinculado al grupo?*

Gonzalo Chaves –Cuando nos conocimos yo tenía 18 años, De Marziani y Puppo 16, Raúl Fortín como yo 18. Éramos muy jóvenes y nos encontramos en la Escuela Superior de Bellas Artes –que todavía no era Facultad– algunos cursábamos como alumnos regulares y otros no. También coincidíamos en las clases que daba Héctor Cartier los sábados por la mañana. Un día decidimos convivir y construimos un taller en los fondos de la casa de Hugo. Al principio yo tenía como referentes a Braque y a Klee. Después cuando leí el libro *La nueva visión* de Moholy Nagy y *Arte Plástico y Arte Plástico Puro* de Mondrian, quedé impactado con esa nueva concepción del espacio y el uso de las nuevas tecnologías. Raúl Mazzoni había hecho una traducción casera de *Visión in Motion*, el libro de Moholy Nagy que fue editado en Chicago en 1947 y tuvimos acceso a esa gran obra. En realidad el que introdujo las ideas del arte concreto en el grupo fue Jorge Pereira. Como es evidente, llegábamos tarde a la movida, pero conocimos a Virgilio Villalba y Manuel Álvarez, últimos sobrevivientes del arte concreto.

CR –*¿Cómo recuerda a Villalba?*

Gonzalo Chaves –Estuvimos varias veces con Villalba en Buenos Aires, una vez nos visitó en el taller de La Plata, otro día nos invitó a la casa de un amigo y ahí conocimos a Manuel Álvarez. En ese momento ellos estaban en busca de algo más vital, querían salir un poco de tanto racionalismo. El que nos conectó con Villalba fue Milcíades Peña, un intelectual marxista que dirigía la revista *Estrategia* de orientación trotskista, amigo y compañero de Roberto Rollié, que militaba en *Palabra Obrera*. En esos viajes conocimos también a Ricardo Zelarayán, Nicolás Jiménez y Ary Brizzi.

CR –*Y, a Milcíades Peña ¿cómo lo recuerda, compartían su pensamiento?*

Gonzalo Chaves –Era un tipo muy inteligente, locuaz, abierto, tenía algunas reservas con respecto al peronismo, pero su visión del fenómeno nacional desde el marxismo no tenía nada que ver con las concepciones gorilas de la izquierda tradicional. En el campo de la plástica era un tipo muy abierto. Milcíades no adscribía al realismo socialista. En ese campo se notaba la amplitud de su pensamiento y las diferencias con respecto a los militantes del PC, que fueron mucho más cerrados y no les fue bien. Se ve que tenía simpatías con los concretos porque convocó a Villalba para diseñar las tapas de la revista *Estrategia* y después cuando editó la revista *Fichas* le dio la responsabilidad del diseño a Rollié.

En 1961 me acerqué a la Juventud Peronista de La Plata, al otro año viajé a Cuba invitado por John William Cooke. Aproveché la oportunidad para acercarme a algunos pintores. Entre otros, frecuenté a Sandú Darié, un madi cubano nacido en Rumania. Había conocido a Carmelo Arden Quin en París y se incorporó al Grupo. Darié me mostró en su casa obras realizadas antes de la revolución de neto corte Madi, otros trabajos participativos y algunos móviles. Me dijo que, en la situación que estaba el país, no podía encerrarse a pintar porque estaba comprometido con el proceso cubano. Por esos días en La Habana se comentaba como un hecho auspicioso la conmovición que había provocado el envío cubano a la exposición de los países socialista que se realizaba todos los años en Moscú. Muchos de los pintores cubanos que participaron eran abstractos, pintura que no admitida el oficialismo soviético. Me

acuerdo que Fidel Castro terciando en esa polémica dijo que la política cultural del gobierno cubano daba posibilidades a todos para expresarse, pero que el Estado mantenía el derecho de elegir su propio arte.

En el año 1981 volví a visitar a Darié en la Habana, habían pasado veinte años y él estaba firme, trabajando en una estructura de hierro que bautizó con el nombre de “El árbol rojo”. Se puede apreciar esta obra, que tiene el carácter de una intervención urbana, en la entrada del Palacio de los Pioneros “Ernesto Che Guevara”. Cuando Darié falleció en 1999, había cumplido 91 años.

CR –*Entonces, ¿Milcíades fue el vínculo con el diseño?*

Gonzalo Chaves –Bueno, Milcíades nos conectó con los últimos concretos, pero nosotros ya admirábamos la actividad de la Bauhaus, de Walter Gropius y la obra de los docentes que pasaron por ahí. Estábamos informados de los cambios que había introducido Max Bill en Ulm. Nos interesamos por el diseño gráfico y el diseño industrial, leímos algunos textos sobre la obra de Herbert Bayer que vivió en EEUU, donde enseñó muchos años tipografía. Un adelantado en la gráfica, creador de nuevas tipografías. Al principio teníamos la referencia de la historia del arte francés, después nos dimos cuenta que era sólo una versión de la historia, conocimos a los constructivistas rusos, al suprematismo y al movimiento neoplasticista. No sé si en los años sesenta en la Argentina se tenía real dimensión del desastre ocurrido con el proyecto de la Bauhaus, del drama de una Europa a la que se vislumbraba en las vísperas de un gran cambio y terminó aplastada con sangre y fuego por la reacción, porque los libros de plástica no decían que los profesores fueron perseguidos y tuvieron que huir. Moholy-Nagy, por ejemplo, se exilió en 1933 en Inglaterra y de allí pasó a EEUU, también Herbert Bayer en 1938. Marcel Breuer, diseñador y creador de la famosa línea de muebles tubulares en la Bauhaus, se fue a Inglaterra en 1935 y en 1937 a los EEUU. El forzado destierro en el país del norte albergó para esa época también a Gropius, Miës Van der Rohe y Josef Albers entre otros.

Pensándolo desde hoy el nuestro era un grupo raro, porque en 1960 teníamos como referentes algunos artistas que tal vez hoy mismo son poco conocidos. No sólo leíamos sino que también investigábamos, eso nos dio una formación sólida. En un trayecto nos juntábamos todas las semanas con Rollié, en una rutina de tres horas y sobre una superficie blanca movíamos un círculo negro, experimentando las tensiones del plano.

Yo había cursado los tres años del ciclo básico de Bellas Artes y cinco del profesorado de dibujo, no terminé la carrera porque me aburrí: ocho años dibujando yesos, era para expulsar a la gente... Hubo algunos innovadores en la Escuela como Cartier y antes que él el arquitecto Daniel Almeida que se hizo cargo de una materia que se llamaba Morfología y desde allí contrabandeaba conocimientos. Almeida fue uno de los fundadores de la carrera de Diseño en La Plata.

CR –*Ud ¿realizó diseño?*

Gonzalo Chaves –Después formamos Visión Integral (VI IN). Pensábamos que el arte podía manifestarse más cercano a la vida a través del diseño. Yo pintaba, hacía escultura y empecé a meterme en el mundo de la gráfica. No es casualidad que Pereira y Rollié trabajaran muchos

años como diseñadores gráficos. Que Puppo también. En mi caso, diseñé el suplemento dominical del diario *El Día* en los setenta. En mi último exilio en San Pablo estuve diagramando la revista nacional de la CUT y el periódico de *Sindicato de Periodistas de San Pablo*, y vivía de eso. El interés por el diseño industrial nos llevó a proyectar una silla sobre la base del desarrollo de un plano como proponía Max Bill, en sus vueltas y curvaturas. Era cómoda, firme y tenía flexibilidad.

CR –¿Cómo veían al *Di Tella*?

Gonzalo Chaves –Era la moda, una época.

CR –¿Y al *Grupo Si*?

Gonzalo Chaves –Con el *Grupo Si* éramos como Gimnasia y Estudiantes. Con el tiempo uno se da cuenta que lo importante es cómo se posiciona el artista frente a la vida, como pinta resulta secundario.

CR –*Ud. fue el primero de este grupo que se interesó por el arte concreto ¿a qué se debió?*

Jorge Pereira –Bueno, Milcíades Peña me puso en contacto con Villalba, y después conocimos a Manuel Álvarez, a Martín Blaszkowski y a Oswald Stimm, yo quedé entusiasmado con sus obras y sus fundamentos teóricos, su proyección filosófica y política, el devenir del arte como un problema de la liberación. Creo que es un aporte del arte constructivo. A partir de entonces me he dedicado al desarrollo de una praxis constructiva dentro de la experimentación visual. Pienso que estas corrientes se han diferenciado y distanciado de las otras tendencias del siglo XX, que tienden a la repetición de un arte que testimonia las miserias humanas, la violencia, el sufrimiento o la banalidad de lo cotidiano...

Al pensar en los artistas que fundaron estos movimientos, sus obras y sus trabajos teóricos se ve la superación del arte tradicional, la superación de esa figuración cretina, uno siente esa época como heroica e irrepetible...

CR –¿Cómo fue su formación?

Jorge Pereira –Con la intuición de las vanguardias y la certeza del oscurantismo de la enseñanza del arte, nuestro grupo suprimió la Escuela de Bellas Artes, la abandonó para utilizar solamente los talleres y maestros que nos interesaban, hasta que nos prohibieron la entrada: “Hugo De Marziani, Gonzalo Chaves, Raúl Mazzoni, Héctor Puppo y Jorge Pereira, tienen prohibida la entrada en los cursos y talleres”, rezaba el cartel en el transparente del hall, firmado por la Dirección y el Centro de Estudiantes. Formamos nuestro taller y allí trabajábamos experimentalmente y estudiábamos a los teóricos y los maestros del siglo XX. Corrientes y tendencias, manifiestos y ponencias críticas... visitas a los artistas, ver sus obras en muestras y museos, invitaciones semanales al Bar Moderno, reuniones en Galatea y la librería Concentra. Todo era un continuo programa formativo, incluso todas las artes, por ejemplo vimos todo Norman McLaren desde las experiencias con rayas y puntos en *Líneas Horizontales* o *Esferas*, la relación entre imagen y sonido de *Sincronía* hasta obras como *El mirlo* o *Vecinos*, porque en Bellas Artes estaba la filmografía completa.

CR –*Ud. integró varios grupos ¿qué opinión tiene del trabajo en grupo?*

Jorge Pereira –Mi opinión es positiva, por una parte creo que el trabajo en grupo posibilita un avance y permite realizaciones importantes y con mucha fuerza en el desarrollo de las ideas, aunque las agrupaciones compuestas por artistas de personalidad fuerte, generalmente, terminan disgregándose. Mi experiencia grupal ha sido enriquecedora y he tenido la suerte de trabajar teórica y prácticamente con creadores inteligentes, con los cuales he compartido ideas y proyectos, exposiciones y publicaciones, también rechazos y críticas demoledoras... y sobretodo una parte muy importante de la vida.

Después de integrar el taller de la calle 72, hacia 1959/60 formamos el Visión Integral en la calle 42. Este nuevo grupo tenía conceptos más certeros y había adquirido cierta solidez práctica y teórica. La concepción constructiva, fundamentalmente concreta, que sumaba el trabajo de los constructivistas rusos, los neoplasticistas, Mondrian, van Doesburg, Vordemberge-Gildewart y Max Bill, las corrientes del Río de la Plata y el diseño del Bauhaus y de Ulm. Es decir, participábamos de la idea integradora de los objetos en la vida cotidiana, pensábamos que el diseño era una esperanza, una panacea que revolucionaría el mundo de los objetos...

Se incorporó al taller un laboratorio fotográfico que nos permitió acceder a la problemática de la luz y de la creación por medios no tradicionales. La fotografía no representativa generada sin cámara, desarrollada por Man Ray, Laszlo Moholy Nagy y Herbert Bayer, donde el artista descubre, selecciona el espacio y la forma a través del caos y de lo azaroso. Estudiamos las definiciones del espacio y las formas bi y tridimensionales, el color, la tipografía, etc. También realizamos un importante trabajo de equipo dirigido por Rollié sobre la formulación del Campo Pictórico, como espacio visual. Mientras López Blanco escribía los apuntes para su introducción a la estética, Zelarayán traducía textos de Max Bill, Moholy Nagy, Gabo y Pevsner para la circulación interna.

Si bien realizábamos publicaciones de circulación restringida, nuestra actividad teórica y práctica generó la necesidad de contar con un medio de difusión, aunque la falta de recursos impidió la impresión del n° 1 de VI tal como habíamos programado.

CR –*Hacia finales de la década también integró el Centro de Experimentación Visual, cierto?*

Jorge Pereira –Si, a partir de 1969 nos agrupamos varios artistas para la investigación de las artes visuales, particularmente en las áreas de presentación y difusión de la pintura y la fotografía experimental. El grupo estaba formado por Mario Casas, Roberto Rollié, Raúl Mazzoni, Juan Carlos Romero y yo. Nos interesaba mucho la creación de múltiples y la vinculación del arte con la industria. Después de realizar tres muestras de Sistemas y varias de fotografías, en 1974 el CEV realizó una muestra móvil. Se trataba de un camión que recorría ciudades de la Provincia de Buenos Aires. Lamentablemente gran parte del material se extravió y esa fue la última presentación del grupo antes de disolverse.

CR –*Entre mediados y finales de los sesenta muchos de los artistas que comenzaron con la abstracción informal fueron experimentando y realizaron diferentes propuestas vinculadas con las formas geométrica. ¿Cómo fue su caso?*

César Paternosto⁷ –En ese momento yo no hice experiencias tridimensionales, mi paso del informalismo a la abstracción geométrica se fue dando en el papel, en bocetos para pinturas. Yo me fui de la Argentina hacia Nueva York en 1967, donde me tocó vivir la época más chauvinista del medio norteamericano –aunque eso sí, muy excitante en lo artístico, ya que a fines de los sesenta y los setenta se fraguaron todas las cosas que hoy se están explotando a raudales–. Pero quedé aislado principalmente por dos razones: por sudamericano (indeseable en aquellos años) y porque en un momento en que el arte marchaba del minimalismo al conceptualismo, yo volví tozudamente a la pintura, pero desde un ángulo revisionista y radical: la visión oblicua o lateral. El vaciamiento de la pantalla frontal donde se había desarrollado la historia de la pintura (moderna) y la notación pictórica llevada a los laterales.

CR –¿*Ud considera que su propuesta no fue bien recibida y apoyada en el momento?*

César Paternosto –Aun cuando sigue siendo una proposición única, recién ahora –después de casi cuarenta años– mi propuesta de 1969 está recibiendo una suerte de módico reconocimiento: actualmente una obra de esa época figura en una muestra itinerante *High Times, Hard Times, New York Painting 1967-1975* que se presenta en Nueva York que, por otra parte, se centra precisamente en figuras olvidadas, aunque hay algunas muy reconocibles como Blinky Palermo, Richard Tuttle, Yayoi Kusama. En suma: en ese momento no había diálogo. Estaba solo. Después, más tarde cuando empecé a investigar lo de la escultura inca, hubo un acercamiento con Lucy Lippard, en momentos en que ella escribía su *Overlay*, donde reprodujo mi obra y comentarios.

CR –¿*Le parece que se le concede mayor importancia a su propuesta vinculada con el arte precolombino?*

César Paternosto –Aunque estoy orgulloso de lo que hice en relación al arte precolombino a veces se tiende a juzgar mi obra desde esa óptica exclusiva. De hecho, mis trabajos en ese terreno culminaron con mi curaduría de la muestra internacional: *Abstracción: el paradigma amerindio*, presentada en 2001 en el Palais des Beaux-Arts, Bruselas y el IVAM, pero estoy mucho más orgulloso con mi propuesta pictórica, la visión lateral. Por suerte Laura Bucellatto hizo una muestra en el MAM de Buenos Aires, en 2001, al celebrarse los 30 años de mi exposición con Carmen Waugh (1971), ocasión en que mostré en el país mi entonces reciente elaboración de esa obra, que quedó magnífica en una sala totalmente blanca. Los cuadros se dematerializaban...

CR –*Ud., después del primer momento informal, también comenzó a trabajar en la geometría. ¿Recuerda cuáles fueron las primeras invitaciones?*

Alejandro Puente –Después de las exposiciones con el *Grupo Si* –en los años 60 y 61– comencé a pintar signos cerrados, que se fueron convirtiendo en figuras elementales geométricas: círculos, cuadrados, rectángulos, franjas, etc. También se intensificó la luminosidad y el cromatismo, adelgazando la materia y manteniendo las texturas. En 1964 junto a Paternosto expusimos en Lirolay y Aldo Pellegrini, interesado en las nuevas imágenes, nos presentó con

⁷ César Paternosto envió su testimonio desde Segovia, España, donde vive actualmente.

la denominación de Geometría Sensible. Nuestro interés era diferenciarnos del arte concreto, al que considerábamos dominado por la tecnología en un país con desarrollo incipiente, por eso tratábamos de recuperar la manualidad y las emociones. Se abrió una puerta y algunos artistas se enrolaron en esta tendencia. Ese mismo año visitó Buenos Aires el crítico norteamericano Clement Greenberg, invitado como Jurado Internacional por el Instituto Di Tella. En su estadía mostró interés por el arte de los jóvenes y se realizó una convocatoria en el Museo de Arte Moderno donde tuve la alegría de que se interesara por mi obra.

En 1966 participé en otra muestra de geometría en Lambert Gallery, que estaba en un lugar más o menos estratégico porque era cerca del Di Tella, en la que también estaban Espinosa, Heras Velasco, Sabelli, Brizzi, Silva y otros que no recuerdo. Ese mismo año Romero Brest me invitó al Premio Nacional Di Tella, donde presenté tres obras que llamé “Estructuras”. Cuando visitó la muestra el Director del Museo Judío de Nueva York, Sam Hunter, me dijo que dos meses antes había realizado una exposición que llamó *Estructuras Primarias* y que si hubiera conocido mis obras me hubiera invitado. También fue muy gentil de su parte ofrecerme su recomendación en caso de que solicitara la beca Guggenheim. Cuando me postulé para esa beca, también Greenberg informó sobre mi obra. Tuve la suerte de ganarla y a fines de 1967 me instalé en Nueva York. Unos meses antes de mi partida participé en *Visión Elemental*, un proyecto interesante porque gran parte de las obras se realizaron *in situ* y el día de la inauguración alguien me comentó que había un artista norteamericano que deseaba conocerme. Para mi sorpresa se trataba de Sol LeWitt que estaba exponiendo en el Di Tella. Le habían interesado mis trabajos con sistemas modulares porque manejaban el mismo concepto que su obra.

CR –*En Estados Unidos ¿con quiénes se vinculó?*

Alejandro Puente –Cuando llegué a Nueva York me comuniqué con Sol Lewitt y por su intermedio conseguí una vivienda en 46 Grand St., en la zona que después se llamó el SOHO. Una de mis vecinas fue Lucy Lippard, por aquel entonces una de las críticas jóvenes con más prestigio. Entablamos una amistad y Lucy me invitaba a las reuniones con artistas minimalistas y conceptualistas. Participé junto a algunos de ellos en dos muestras grupales en la Galería Paula Cooper, una de las primeras del SOHO.

CR –*En 1970 Ud. participó en Information Show en el MOMA ¿quién lo invitó y cómo era su obra?*

Alejandro Puente –Sí, fui invitado por Kynaston McShine, que fue su Curador. Esta exposición fue la presentación en sociedad de las diferentes tendencias desarrolladas en los setenta y denominadas en forma genérica “arte conceptual”. Estas relaciones me aclararon las diferencias de contenidos conceptuales y sensitivos en mi arte y en el de ellos. En la muestra participaron artistas como Joseph Beuys, Daniel Buren, Hans Haacke, Joseph Kosuth, Robert Morris, Denin Oppenheim, Bruce Nauman, Michelangelo Pistoletto, Helio Oiticica, entre muchos otros, y también la argentina Marta Minujín.

CR –*En Estados Unidos Ud. reelaboró su propuesta ¿cuáles fueron las motivaciones?*

Alejandro Puente –En aquel momento la crítica de arte en Estados Unidos era formalista, directa, chauvinistas. Rápidamente comprendí su sentido, producto de una tradición cultu-

ral sajona, pragmática, capitalista, pero como yo provenía de lo latino comenzó a quebrarse mi idea de arte internacional. Estas y otras causas más fueron incentivando y marcaron las diferencias. Asumí mi condición de sudamericano, descubriendo en mis pinturas y proyectos escultóricos la relación con la greca escalonada y la secuencia de la trama horizontal-vertical, constantes simbólicas en el arte prehispánico. Se abrió un nuevo camino y diversas asociaciones. El arte constructivo geométrico se me reveló como un elemento clave de legitimación del uso de la abstracción. El hecho de que los conceptos de bidimensionalidad y frontalidad existieran ya en el arte precolombino demostraba la presencia de estos en el continente americano cientos de años antes de que fueran desarrollados en Europa, significaba que el artista moderno latinoamericano no estaba copiando modelos extranjeros y tenía la capacidad para personificar, de acuerdo con estos términos, una tradición diferentes y autónoma.

CR –*Trotta, Ud ¿cómo recuerda los sesenta?*

Antonio Trotta⁸ –Los sesenta fueron años de fiesta, todo era una fiesta. Por turno abríamos nuestros talleres y estudios para festejar. Lo mismo ocurría en la Capital, donde pintores y pintoras, críticos, arquitectos y coleccionistas, desde el Barrio Norte a Palermo, desde Belgrano a San Telmo vivíamos al ritmo de los Beatles y los Rolling Stone. En ese tiempo nos preguntábamos cómo hacer, viviendo en un punto tan lejano del hemisferio austral, para poder sentirnos en el centro del mundo. Un día dije basta, desde hoy el centro del mundo será donde yo me encuentre! En la Argentina se vivía a lo grande en los sesenta, existía una democracia llena de planes de desarrollo: parecía una elección de vida. En lo social se poblaban de personajes e individuos, pintores, músicos, poetas, sabihondos, creadores de pensamiento libre de todas las razas o clases sociales, hermanados y solidarios, dentro y fuera del sistema.

CR –*Ud. participó en el Di Tella, en Ver y Estima, en el Premio Braque ¿Cómo recuerda esos encuentros, recuerda alguna experiencia en particular?*

Antonio Trotta –Si, muchas... Recuerdo nuestro viaje de regreso de Córdoba cuando, en el mismo micro color rojo desteñido que nos había llevado tres días antes, volvíamos para Buenos Aires una noche de 1967. Aunque disponíamos de 8 horas, no pudimos dormir por las estridentes carcajadas de Lea Lublin y Cía., una “pandilla” que en el fondo del micro ironizaba acerca de lo sucedido en los tres días de la llamada “Bienal Paralela de Córdoba”. En el centro del último asiento estaba Lea, yo a su lado, Carreira del otro y en los extremos Pablo Suárez y Oscar Bony. Ese año la ciudad había organizado oficialmente la Bienal de Pintura y Glusberg –que no había sido invitado– junto a una familia local Roca organizó otra “paralela”. Invitó a casi todos los artistas que habían participado en el Di Tella (incluyendo teatro, *happening* y danza moderna) y logró poner a disposición un palacio de dos pisos para la exposición y otro de tres pisos para hospedarnos. Era como un viejo hotel señorial, el tercer piso para los varones y el segundo para las mujeres. El tiempo de dejar la valija, tomar posición en la pieza y

⁸ Actualmente Antonio Trotta vive en Pietrasanta, Italia.

cambiarme... cuando me asomé al pasillo para bajar ya había varias puertas con un papel pegado con una calavera diciendo: “entrada prohibida”, y yo me dije: “esto será memorable”.

CR —¿Y cómo estuvo la presentación de la exposición?

Antonio Trotta —En la inauguración de la exposición ocurrió un evento inesperado por su carácter envolvente. Empezó a subir una gran cantidad de gente y por las ventanas veíamos que había una masa impresionante. Calculamos la imposibilidad de contenerlos en ese espacio y, mientras forzaban por entrar, decidimos bajar. De repente algunos comenzaron a gritar frases contra el entonces Presidente de la República y otros, como dirigidos por un comando, aclamaban a un dictador sudamericano. Intuyendo el riesgo, me pregunté qué hacer para desviar la atención antes de que llegara la policía. Espontáneamente empecé a gritar junto a los demás: “vamos, vamos, vengan, vengan por aquí”.

Los que estaban a mi alrededor, extrañamente, empezaron a seguirme como en retirada, los agitadores me creyeron de su parte y ellos comenzaron a moverse también, se formó un verdadero cortejo y cuando la gente me preguntaba adónde íbamos, respondí: “a una Gran Fiesta”. Los agitadores continuaban diciendo que era una manifestación contra el gobierno. En diez minutos nos encontramos en la avenida principal con más de doscientas personas. El agitador “capo” se puso adelante en la vereda de la izquierda y yo enfrente continuaba diciendo “la Gran Fiesta”.

Esa noche cordobesa era estupenda, las casas todas abiertas, con sus patios iluminados, parecía que nos estaban esperando, al pasar nos saludaban y aplaudían. La manifestación llegó a tener unas trescientas personas. Cuando a las dos de la mañana quedamos unos pocos en la esquina, a los últimos que me preguntaron adónde estaba la fiesta, les respondí: “¿la fiesta?, la fiesta somos nosotros...”.

El tiempo me demostró que yo no tenía razón. La razón la tuvo el de la vereda de la izquierda, cuando al poco tiempo sucedió el “Cordobazo” y todo lo que siguió... que no fue una fiesta, aunque yo ya no estaba en la amada Argentina.

CR —*Aquellos sesenta eran tiempos de entusiasmo y de esperanza. Así los recordó Rollié en algunas grabaciones que nos quedaron.*

Roberto Rollié⁹ —En esa época yo terminé mi carrera universitaria en pintura, influido primero por el muralismo mexicano y después, entrados los sesenta, ya empiezo a ver el problema del diseño en función de una integración con la vida social. Y a partir de ahí aparece todo lo que puede llamarse la pintura abstracta, que había sido la base ideológica y técnica de la Bauhaus, y comienzo toda una etapa de experimentación visual en términos de pintura, de fotografía y el proceso de introducción en la problemática del diseño que, después, se desencadena en la creación del Departamento de Diseño en la Facultad. Esa época fue muy fructífera. Creo que una de las personas más importantes que hubo en mi formación fue

⁹ Roberto Rollié falleció el 3 de julio de 2003. Agradezco especialmente a la Flia. Rollié y a Ana Cacopardo los documentos que se reproducen en este caso.

Manuel López Blanco, Manolo para todos nosotros, en un aspecto filosófico y estético, y en los aspectos que tenían que ver con la problemática del diseño y de la pintura moderna y de las vanguardias, el Arquitecto Jannello.

Toda la etapa de experimentación visual en la pintura, en la fotografía, en la geometría fue muy importante para poder llegar a estas problemáticas visuales en el diseño gráfico [...]. Con la etapa experimental del estudio de los sistemas, cuya base es un módulo con determinadas estructuras formales y cromáticas que, en su combinatoria, permiten una cantidad y una renovación permanente de la imagen, creo que terminó mi camino en el arte abstracto. Luego aparece otra problemática y me reencuentro con aquella cuestión social de la pintura figurativa.

A comienzos de los setenta me replanteo ciertas cuestiones de la pintura, también en esa época comienza el proceso la represión y las luchas sociales, no? Se comienza a prever, a sentir el golpe de estado, y en ese momento es cuando comienzo a desarrollar una serie que para mí es, tal vez, una de las series más importantes de pintura que he hecho titulé *Paisajes de la Pampa húmeda*. Recuerdo que al catálogo le puse *Lanscapes of the humid pampa* para darle el contenido extranjerizante que tenía toda la movida política en ese momento. Fue una serie donde la exageración y la metáfora protagonizaron los elementos visuales más importantes de estas pinturas y particularmente un objeto: el alambre de púa que es símbolo de muchas cosas pero, en la Argentina, también es símbolo de la propiedad de la tierra, de la nación agropecuaria, y ya en ese momento se había transformado en un elemento de tortura y de exclusión. Llegando a los ochenta el alambre de tejido aparece como protagonista de otra serie de trabajos que plantean, a través de la metáfora, una sensación de desaliento..., como si anticiparan que íbamos a estar para siempre así [...]. Creo que *Cambalache* es uno de los trabajos que más me representa en esta etapa¹⁰.

—Entonces, ¿la etiqueta de los noventa es el desencanto?

Roberto Rollié¹¹—¿Así como la etiqueta de los sesenta fue lo esperanzado?... Yo no diría que el desencanto es la etiqueta de los noventa. Tienen un marco de desencanto, pero yo no creo que haya que perder ninguna esperanza...

En suma, aquellos días fueron tan luminosos como para mantener el brillo en la memoria de quienes los vivieron; posiblemente porque —tal como dice la canción— aunque con el paso de los años no sean más sabios, en sus corazones mantienen los mismos sueños.

*Oh! mi amigo somos más viejos pero no más sabios
Pues en nuestros corazones los sueños siguen siendo los mismos*¹²

¹⁰ Los testimonios corresponden al video que registra su exposición Retrospectiva 1960-2000 realizada entre el 11 y el 30 de noviembre de 2000 en el Centro Islas Malvinas, La Plata.

¹¹ Entrevista realizada por Ana Cacopardo en el programa emitido el 18 de julio de 1999.

¹² Fragmento de la canción "Aquellos fueron los días", Gene Raskin, 1968.

SÍNTESIS BIOGRÁFICA DE LOS ARTISTAS

César Ambrossini, La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1932.

Artista autodidacta. Compartió su taller con César López Osornio y participó en el *Grupo Si*. Luego del período informalista, realizó estructuras mínimas. Expuso en salas platenses, con la *Asociación Arte Nuevo* y, entre otras, en la galería Lirolay y en el Instituto Torcuato Di Tella del circuito porteño. Fue invitado a participar en el Premio Braque, Ver y Estimar y en el Salón de Arte Contemporáneo de Rosario.

Miguel Alzugaray, Gualaguay, Provincia de Entre Ríos, 1934.

Comenzó sus estudios en dibujo y pintura en Paraná con el maestro Mario Gargatagli. Luego se trasladó a La Plata donde continuó estudiando en la UNLP. Desde 1961 se dedicó a la docencia en el área infantil, adolescente y adultos, en instituciones bonaerenses de Chivilcoy, Berisso y La Plata, en la ciudad de Buenos Aires y en el Instituto de Arte de Esquel, Provincia del Chubut. En las décadas del ochenta y noventa expuso con el *Grupo de Pintores Argentinos*. Las obras de su período maduro retoman la iconografía de su pueblo natal.

César Blanco, Tres Arroyos, Provincia de Buenos Aires, 1929.

Estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes, UNLP. Participó en el *Grupo Si*. Se trasladó a Mar del Plata donde ejerció la docencia en la Escuela de Artes Visuales. Exhibió en Buenos Aires, Mar del Plata, La Plata y, junto a Claudia Julio, en Caracas, Venezuela. Viajó a Europa junto al pintor chileno Báez para realizar investigaciones en el Centre Georges Pompidou, París. Actualmente continúa desarrollando su obra plástica en la ciudad de Mar del Plata.

Nelson Blanco, Tres Arroyos, Provincia de Buenos Aires, 1935 - París, 1999.

Estudió con Héctor Cartier y participó en el *Grupo Si*. En 1965 obtuvo el Premio Braque, a raíz del cual viajó a París, donde formó su familia y trabajó hasta su fallecimiento. Además de sus pinturas y marionetas, la enseñanza en su taller priorizó el desarrollo de la imaginación y el compromiso social. En el año 2001 se realizó una muestra individual de sus obras en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires.

Mario Casas, La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1928.

Estudio en la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata. Fue Profesor de Visión del Departamento de Diseño UNLP, becario del Fondo Nacional de las Artes y de la UNLP para realizar estudios sobre diseño en diversos centros europeos. Se desempeñó como Director de la Escuela Superior de Artes Visuales de Chivilcoy.

Gonzalo Chaves, La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1939.

Entre 1951-58 estudió dibujo y pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP. Luego de integrar el grupo *Visión Integral*, se alejó de la pintura hacia 1962. Desde fines de la

década de los setenta hasta 1989 alternó su estadía en la Argentina con períodos de residencia en el exterior. Vivió en Madrid, La Habana, México DF, San Pablo y Montevideo. En esta última ciudad se integró al Taller de Grabado donde trabajó sobre madera, metal y serigrafía. Recientemente retomó su dedicación a la plástica.

Ernesto Díaz Larroque, La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1918.

En 1946 egresó de la Escuela Superior de Bellas Artes, UNLP. Continuó sus estudios en el taller parisino de André Lhote, en 1955 en el Taller Torres García de Montevideo y, entre 1959 y 1963 asistió al taller que Emilio Pettoruti dirigió en París. En 1984 realizó la decoración de la Chapelle Saint Luc de Uriage-les-Bains, Francia, incluyendo sus vitrales. En el año 2007 realizó una exposición individual en el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano de La Plata (MACLA).

Horacio Elena. La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1940.

Estudió Arquitectura y Cinematografía. Cursó Plástica con Alfredo Kleinert, Visión con Héctor Cartier y Grabado en madera en Bahía, Brasil. Participó en el *Grupo Si*. En 1969 viajó becado a España, donde reside desde 1975 en la ciudad de Sitges. Su producción en las artes visuales se desarrolla tanto en pintura y escultura como en ilustración infantil, publicidad y diseño de portadas de libros.

Omar Gancedo, La Pampa, Provincia de Buenos Aires, 1937.

Estudió Antropología. Cursó Visión con Héctor Cartier. En 1959 participó en el Salón Estímulo de la Provincia de Buenos Aires, integró el *Grupo Si* y alternó en las reuniones del taller platense de la calle 1 y 72, en el grupo de poetas *Los Elefantes* y en el *Movimiento Diagonal Cero*.

Hugo De Marziani, La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1941.

Estudió dibujo y grabado en la Escuela Superior de Bellas Artes UNLP entre 1956-58. En 1974 viajó a Italia y Francia. En 1975/76 obtuvo la Beca *Francesco Romero* y se radicó en Milán y en 1984 recibió la Beca Guggenheim Memorial Foundation, para pintura Latinoamericana, al año siguiente se radicó en New York. En 1990 obtuvo el Gran Premio de Honor de Pintura en el LXXIX Salón Nacional de Artes Plásticas y en 2005 recibió el Primer Premio de la Pintura del L Salón de Artes Plásticas “Manuel Belgrano”.

Lido Iacopetti, San Nicolás de los Arroyos, Provincia de Buenos Aires, 1936.

Estudió en la Facultad de Bellas Artes UNLP, con Héctor Cartier, Martínez Solimán y Ángel Osvaldo Nessi. En 1966 se graduó como Profesor de Historia de las Artes Plásticas, ejerciendo la docencia y la actividad plástica en dicha ciudad. Desde 1965 realizó la “Nueva Imaginación”, “Imagos Pictografías Asistemáticas” e “Imigrafías”. En los ochenta retomó el soporte rectangular en sus series “Pictocosmogónicas”. En 2003 publicó *Bichos estéticos IV. Notas de un pintor, 1963-2003*, por la Editorial Dunker.

Saúl Larralde, La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1932-1998.

Pintor autodidacta. Participó en el *Grupo Si*.

César López Osornio, La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1930.

Egresó en 1959 de la Facultad de Bellas Artes UNLP. Obtuvo la beca de estudios de arte oriental en el Departamento de Arte de la Universidad Tecnológica de Osaka y residió en Japón de 1960 a 1962. Paralelamente a su actividad creativa desarrolló su labor docente como profesor de Visión en la UNLP y, en el exilio, en la Universidad Central de Caracas y en la Universidad de Zaragoza, España. Al regresar fundó el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA), que actualmente dirige. La Academia Nacional de Bellas Artes lo nombró Académico delegado para la Provincia de Buenos Aires.

Raúl Mazzoni, La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1941.

Estudió Visión con el profesor Héctor Cartier. Fue docente de Comunicación Visual y, con el profesor Roberto Rollié, participó en el grupo que impulsó la carrera de Diseño en la UNLP. Dictó cursos y seminarios sobre temas de visión, comunicación visual y técnicas de expresión en la Escuela Superior Ernesto de la Cárcova, de Buenos Aires, y en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UNLP. Desde 1973 realiza pinturas bi-espaciales. En 1995 recibió el Gran Premio de Honor en la Sección Pintura del Salón Nacional de Artes Plásticas.

Carlos Pacheco, La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1932-2009.

Estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes, UNLP, se formó en pintura con Faustino Brughetti y en grabado en París en el Atelier 17 de Williams Hayter y en Londres en el Croidon College. En 1963 obtuvo el Premio Braque de Pintura y residió en París y Milán. En 1968 recibió el Gran Premio de Grabado del Festival de las Artes de Tandil y, en 1982, el Primer Premio en la Sección Grabado del Salón Manuel Belgrano de la Municipalidad de Buenos Aires. Desarrolló su labor docente desde 1957 hasta su muerte en el tradicional atelier “Viejo Molino”.

Eduardo Paineira, La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1939.

Estudio Arquitectura, Plástica con Alfredo Kleinert y Visión con Héctor Cartier. Integró el *Grupo Si* y participó en todas sus exposiciones. Estudió cine y teatro con Augusto Fernández y Carlos Gandolfo, habiéndose desempeñado como asistente de teatro de este último director. Como periodista colaboró en *Primera Plana*, la revista *Juan* —junto a Paco Urondo y Roberto Cossa— y en el diario platense *El Día*. Desde 1984 se dedicó a escribir en el suplemento cultural de este último periódico, desarrollando temas socioculturales y del área de los derechos humanos.

César Paternosto. La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1931.

Pintor, escultor y teórico. Estudió pintura con Jorge Mieri y Visión con Héctor Cartier. Participó en el *Grupo Si*. Recibió las becas Guggenheim, Pollock-Krasner Foundation y Gottlieb

Foundation. Realizó exposiciones individuales en Düsseldorf, Nueva York, París, Tokio, Segovia, San Pablo, Madrid, Gran Canaria, Barcelona, Buenos Aires y Miami. Publicó el libro *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea* (1989). Realizó la curaduría de *Abstracción. El paradigma amerindio* (2001). Entre 1967 y 2004 vivió en Nueva York y actualmente reside en Segovia, España.

Luis Pazos, La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1940.

En 1965 tomó contacto con la poesía visual a través de su amistad con Edgardo A. Vigo y su revista *Diagonal Cero*. Optó por trabajar con las onomatopeyas de los cómics y la iconografía pop. Entre 1969 integró el *Movimiento Diagonal Cero* y participó en la exposición Novísima Poesía, exhibida en Buenos Aires y en La Plata. Desde 1969 integró el *Grupo La Plata* y desde 1988 participa en el *Grupo Escombros*, formado por José Altuna, Claudia Castro, Adriana Fayad y Héctor Puppo.

Jorge Pereira, La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1936.

En 1958 comenzó a experimentar en el terreno de la plástica y el diseño. En 1960 integró el grupo *Visión Integral (VI IN)* interesado en investigar el arte concreto y el diseño. Luego desarrolló experiencias cinéticas y, más tarde, realizó sus obras “multi-espaciales”. Expuso en la Cinquième Biennale de París y en el Instituto Torcuato Di Tella. Integró el *Centro de Experimentación Visual (CEV)*. Fue profesor de Diseño Gráfico del Instituto de Directores de Arte y de Comunicación Visual de la Facultad de Diseño de UNLP.

Ramón Pereira, La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1943.

Estudió artes plásticas y cinematografía en la Facultad de Bellas Artes UNLP. Realizó fotogramas con técnicas no convencionales y foto-esculturas. Integró las exhibiciones de fotografías del *Centro de Experimentación Visual (CEV)*. Expuso en el país y en el extranjero. Ejerció la docencia en la UNLP y en la Universidad de Xochimilco, México. Publicó artículos sobre fotografía, plástica, experiencias gráfico-literarias y sobre los murales de Bonampak. Realizó documentales y videos de arte. Actualmente trabaja con tecnología digital sobre distintos soportes y con técnicas mixtas.

Alejandro Puente, La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1933.

Estudió Visión con Héctor Cartier. Participó en el *Grupo Si*. En 1967 obtuvo la Beca Guggenheim y se estableció en Nueva York hasta 1971. Entre 1985 a 1989 ejerció la docencia en la Escuela Superior Ernesto de la Cárcova. Obtuvo numerosos reconocimientos, entre los que se destacan los premios Meridiano de Plata, Fundación Konex, Telecom Argentina, Premio Arlequín y el Gran Premio de Pintura del Salón Nacional. Es Académico Emérito de la Academia Nacional de Bellas Artes. En el año 2007 el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) adquirió su obra *Todo vale* para incorporar en su colección de arte latinoamericano.

Héctor Puppo, La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1942.

Participó en el grupo de jóvenes que se reunían en el taller de la calle 1 y 72 para realizar investigaciones visuales. En 1958 recibió una beca, con la cual viajó a Europa y visitó la Hochschule für Gestaltung de Ulm, en Alemania. En 1961 formó parte del grupo *Visión Integral* (VI IN). Realizó y expuso fotografía experimental. Desde 1969 integró el *Grupo La Plata* y desde 1988 participa en el *Grupo Escombros*, formado por José Altuna, Claudia Castro, Adriana Fayad y Luis Pazos.

Horacio Ramírez, La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1942.

Artista autodidacta. Participó en el *Grupo Si*.

Roberto Rivas, San Luis, Provincia de San Luis, 1938.

Estudio Arquitectura. Fue co-fundador del grupo *Arte de Hoy* con Dalmiro Sirabo, Amelia Muñoz, Carlos Sánchez Vacca, Víctor Hugo Fernández y Alejandro Vacca. Integró el *Grupo Sí* y participó en sus exposiciones.

Roberto Rollié, La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1935-2003.

Estudió Pintura en la UNLP. Se dedicó a la pintura, la fotografía y el diseño. En 1963 fue co-fundador de la Carrera de Diseño de la UNLP, donde tuvo a su cargo la Cátedra B de Taller de Diseño de Comunicación Visual. Luego de integrar el *Centro de Experimentación Visual*, su obra dio un giro hacia la figuración, tendencia dentro de la cual participó en el *Grupo de Pintores Argentinos*. Fue Director del Fondo Nacional de las Artes y Decano de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

Juan Carlos Romero, Avellaneda, Provincia de Buenos Aires, 1931.

Estudió grabado en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, donde también ejerció la docencia hasta 1975. Fue co-fundador del *Centro de Experimentación Visual* (CEV) y del grupo *Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires*. Participó en la muestra internacional *Arte de sistemas*, organizada por el *Grupo CAYC* e integró el *Grupo de los Trece*. Trabaja en arte correo, poesía visual e intervenciones urbanas. Integró el colectivo editor de las revistas: *Observador Daltónico* (editada en CD Rom), las revistas de poesía visual *Dos de Oro* y *Vortex*. Actualmente codirige *La Tzara* e integra el grupo *Artistas Plásticos Solidarios*.

Carlos Sánchez Vacca, San Luis, Provincia de San Luis, 1933.

Artista autodidacta. Fue co-fundador del grupo *Arte de Hoy* con Dalmiro Sirabo, Amelia Muñoz, Roberto Rivas, Víctor Hugo Fernández y Alejandro Vacca. Residió en Buenos Aires, participando en los salones de arte no figurativo. Integró el *Grupo Sí* y en 1963 volvió a establecerse en su provincia natal. Organizó la primera muestra informalista cuyana, junto a Amelia Muñoz, presentando sus trabajos en Mendoza. Publicó *La pintura y la Escultura en San Luis* y *Guía de Artistas Visuales de San Luis*.

Dalmiro Sirabo. San Luis, Provincia de San Luis, 1939.

Cursó estudios de visión, diseño, arquitectura y realizó cursos de perfeccionamiento en Museos de Arte de la Smithsonian Institution, Washington D.C. y New York. Fue co-fundador del grupo *Arte de Hoy* con Carlos Sánchez Vacca, Amelia Muñoz, Roberto Rivas, Víctor Hugo Fernández y Alejandro Vacca. Participó en el *Grupo Si*. Fue Subdirector del Museo Provincial de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires. Ha participado en el Premio Braque, Ver y Estimar y la 7éme Biennale de París. En 2010 fue seleccionado en la Sección Escultura del LV Salón de Artes Plásticas “Manuel Belgrano”.

Antonio Sitro, La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1933.

Estudió Visión con Héctor Cartier. Integró el *Grupo Si*. Participó en el Premio Braque, Ver y Estimar, en el Instituto Torcuato Di Tella y en el Festival de las Artes de Tandil. En 1975 viajó a Europa y se radicó en España. Exhibió en las ciudades catalanas de Vilafranca del Penedés, Tárrega y Molins de Rei y en la ciudad de Murcia. Se estableció en la Argentina entre 1982 y 1993. Volvió a España y participó en el concurso para las decoraciones de la Línea 3 del Metro de Valencia y para una escultura en la Universidad de La Rioja. En el año 2004 regresó definitivamente a la Argentina.

Hugo Soubielle, Roque Pérez, Provincia de Buenos Aires, 1934. La Plata, Provincia de Buenos Aires, 2006.

Entre 1957 y 1962 estudió Visión con Héctor Cartier. Integró el *Grupo Si* y luego desarrolló una producción plástica figurativa. Obtuvo el Premio Adquisición en el XXII Salón Nacional de Arte de Mar del Plata (1963) y el Primer Premio del Salón de La Plata (1967). Fue Secretario del Museo Provincial de Bellas Artes, durante la gestión de Ángel Nessi y, entre 1966 y 2000, fue realizador escenográfico del Teatro Argentino de La Plata. Colaboró con César López Osornio en la conformación y desarrollo del Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA), siendo cofundador de dicho museo.

Mario Stafforini, Mar del Plata, Provincia de Buenos Aires, 1941.

Estudió Visión con Héctor Cartier y participó en el *Grupo Si*.

Luis Tomasello, La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1915.

Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” y en la Escuela Superior de Pintura “Ernesto de la Carcova” de Buenos Aires. Si bien hasta 1950 pintó dentro de la tendencia figurativa, luego de residir en París comenzó a trabajar dentro de la abstracción geométrica. Desde 1957 se radicó en París, donde realizó sus primeros relieves y los juegos de luz-sombra. Desde ese momento se interesó por investigar los fenómenos de la luz. En el año 2009 realizó una muestra antológica en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires.

Antonio Trotta, Stio, Paestum, Italia, 1937.

Estudió Arquitectura y cursó Visión con Héctor Cartier. Practicó el informalismo en el *Grupo Si* y, luego, sus obras tomaron un giro conceptual mientras realizaba intervenciones espaciales. Participó en la Bienal de Venecia de 1968. Retornó a Italia y se volcó hacia la escultura en mármol de Carrara. Asiduamente exhibe sus obras en Italia, en las ciudades de Pietrasanta, Brescia, Milano, Verona, Ligure, Firenze, Montove, Pescara y, en Buenos Aires, realizó la muestra individual *Aire de Buenos Aires* en 1995.

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

1997-2009

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).**

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.**

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 imagería 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 Rodríguez 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:

Daniel Link, Daniel Molina, Jorge Schwartz.

2º Premio:

Viviana Usubiaga. *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.**

AÑO 2006 X EDICIÓN

ARTES PLÁSTICAS Y MERCADO EN LA ARGENTINA DE LOS SIGLOS XIX Y XX

Jurado:

Ana María Battistozzi, Lic. Marcelo Pacheco, Dr. Fernando Rocchi

1º Premio:

María Graciela Distéfano. *Máscaras y laberintos de un mercado de provincia. El caso del mercado de arte en la Mendoza de los 60.**

AÑO 2007 XI EDICIÓN

EL ROL DEL CRÍTICO DE ARTE EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX

Jurado:

Patricia Artundo, Fabián Lebenglik, Guillermo Whitelow

1º Premio

Natalia Laura Verón - María Gabriela Vicente Irrazábal. *Estética, arte, militancia. Un recorrido a través de los escritos de Cayetano Córdoba Iturburu.**

2º Premio:

Paula Zingoni - Ricardo Ibarlucía. *José León Pagano y los fundamentos filosóficos de la crítica de arte.**

Mención Especial:

María Isabel Baldassarre. *Un nuevo crítico para una nueva generación: Fernán Félix de Amador.*

AÑO 2008 XII EDICIÓN

ARTE, TECNOLOGÍA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX HASTA LA ACTUALIDAD

Jurado:

Lic. María José Herrera, Lic. Rodrigo Alonso y Prof. Eduardo A. Russo
Premio declarado desierto

AÑO 2009 XIII EDICIÓN

LA ABSTRACCIÓN EN LA ARGENTINA SIGLOS XX Y XX

Jurado:

Aracy Amaral, Lic. Mercedes Casanegra, Prof. Nelly Perazzo.

1º Premio:

Isabel Plante. *La multiplicación y rebelión de los objetos. Julio Le Parc y la consagración europea del arte cinético*.*

2º Premio

María Cristina Rossi. *Búsquedas y encuentros. Abstracción desde la Plata en los años sesenta*.*

* Publicados

**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.

TEXTS IN ENGLISH

PRESENTATION

Fundación Espigas and the Fondo para la Investigación del Arte Argentino [Fund for Research into Argentine Art] FIAAR intend to promote the development of studies in history in Argentina, encouraging research and disseminating the resulting outcomes through specialized publications.

Since 1993, the Espigas Foundation Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina [Center for the Documentation of the Visual Arts in Argentina] has been the country's most important document archive and one of the most valuable in Latin America.

In 1997, under the sponsorship of Fundación Telefónica, Espigas established its annual Premio a la Investigación en la Historia de las Artes Plásticas [Prize for Research into the History of the Visual Arts.]

There followed thirteen contests about various periods of Argentine art, ranging from colonial to contemporary times and dealing with subjects such as literature, folklore, the art market, etc.

The call for works has been national, open, and plural, with juries composed of local and foreign prestigious academics. We have the pleasure of presenting here the works selected in the Thirteenth edition (2009), dedicated to *Abstract art in Argentina in the 20th and 21st centuries*.

The essay that carried First Prize is entitled "The Multiplication (and Rebellion) of Objects – Julio Le Parc and the European Triumph of Kinetic Art." Author Isabel Plante's learned, detailed research leads us through the developments of kinetic art in Paris focusing on the Julio Le Parc's career and the GRAV (Group de Recherche d'Art Visuel) movement. She succeeds in contributing a new approach to the well-known path of these artists.

The Second Prize went to Cristina Rossi's "Searches and Encounters: An Abstraction from La Plata in the 1960s." The author explores into the career of several La Plata artists, including some that have not been much discussed before. Rossi's thorough research enriches our knowledge of Abstract art in Argentina with an original, remarkable contribution to our historiography.

In our country art research has grown considerably. There are many more specialized publications, and the presence of researchers in conferences and encounters, with the subsequent publication of their works, speaks of a more promising future than was envisaged when this Prize was established. The encouragement offered by this project has proved fruitful, and the resulting publications already constitute an indispensable corpus of materials for learning about art in our country.

Joint management of this prize by Fundación Telefónica and Fundación Espigas has fully met its original purpose. This project will lead to others that will continue to make valuable contributions to the spreading of culture in the field of the visual arts.

We wish to thank the jury – Aracy Amaral, Nelly Perazzo, and Mercedes Casanegra – for their dedication in selecting the winning works.

We would like to express our thanks to Fundación Telefónica, whose commitment aided the strategic development of this meaningful project.

We are also grateful to all those who, along all these years, submitted their research to the contests and to the people who collaborated with us every step of the way. New openings will offer opportunities for further research in Argentina

FIAAR
Organizing Committee
November 2010

FUNDACIÓN ESPIGAS
Mauro Herlitzka
Chair of Administration Council

PRESENTATION

After thirteen years of nonstop activity, the Premio a la Investigación de la Historia de las Artes Plásticas Fundación Telefónica [Telefónica Foundation Award to Research into the History of Visual Arts in Argentina] has reached its last edition with this year's publication.

Created in 1997, this Award aimed to promote and foster Argentine art research in every discipline of the field.

With the passing of time, we have witnessed the growth of an outstanding, transgenerational group of researchers who have broached various research subjects. All of them have provided innovative approaches and vantagepoints as well as a remarkably high academic level.

Today, many of them are undisputed authorities at home and abroad, and their works have become must-reads in the historiography of Argentine art.

This project, carried out in collaboration with Fundación Espigas, has made a deep mark in our country's academic milieu. We shall therefore continue to work together on other undertakings that may lead to new subject-matter while strengthening and stimulating research.

The generation of knowledge constitutes one of the main axis of Fundación Telefónica's objectives, and it is our firm belief that, along these lines, our contribution will amply benefit Argentine society as a whole.

FUNDACIÓN TELEFÓNICA

Carmen Grillo

Chair

INTRODUCTION

While there is no denying the significance of abstract art throughout the history of other cultures, it constituted a great yet somehow belated innovation in the Western culture of the 20th century. This problematic, multifaceted phenomenon posed a challenge to the representative tradition coming down from the Renaissance. Abstract art, which would soon become a language in its own right, first appeared among us between the late 19th century and the early 20th century.

In Argentina, early forerunners of this school were Emilio Pettoruti, Antonio Sibellino, Juan Del Prete, and Lucio Fontana.

The forcefulness of Constructivist avant-gardes in Buenos Aires in the 1940s multiplied their efficacy through their firm opposition to the underlying tenets ruling the milieu.

The 2009 Fundación Telefónica Award for research into the history of the visual arts addressed *Abstract art in Argentina in the 20th and 21st centuries*. The theme is more than timely, not only because of the current interest in the wide range of trends generated by abstract art but also because abstract art is still very much alive within contemporary art.

The various perspectives submitted to the contest and passionately discussed by Aracy Amaral, Nelly Perazzo, and myself resulted in both a verdict and in an enriching interchange.

The two winning works—Isabel Plante’s “La multiplicación (y rebelión) de los objetos. Julio Le Parc y la consagración europea del arte cinético [The multiplication (and rebellion) of objects. Julio Le Parc and the European triumph of kinetic art]” and Cristina Rossi’s “Búsquedas y encuentros. Abstracción desde La Plata en los años sesenta [Searches and Encounters. Abstract art from La Plata in the 1960s]”—approached different versions of abstract art and specific moments when it settled down in present times. In other words, these works took into account a fugue toward the future and envisaged changes in paradigms. They emphasized the viewer’s active role at a time when material objects began to disappear and became something else. Among other things, these two works point out that the last fifty years have not passed in vain. They have contributed to maturity in manners of looking, perspectives, and reflections when the proximity between times sometimes suggests that we should wait longer.

Mercedes Casanegra

Member of the Jury

FIRST PRIZE

ISABEL PLANTE

THE MULTIPLICATION (AND REBELLION) OF OBJECTS.
JULIO LE PARC AND THE EUROPEAN TRIUMPH OF KINETIC ART

This research was possible thanks to a fellowship granted me by the Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) between 2003 and 2008 to complete my doctoral studies at the School of Philosophy and Letters (Buenos Aires University) and to a second fellowship from the Getty Foundation (U.S.A.) and the Institut National d'Histoire de l'Art to carry out a part of my research in France at the latter institution from 2003 to 2004. I wish to thank all those who, in museums, foundations, and archives gave me access to the documents I needed. I am also grateful to the men and women who kindly agreed to be interviewed by me and allowed me to look into their personal archives. My special thanks to Julio Le Parc and to the people who aided my work.

ISABEL PLANTE

Isabel Plante holds a Ph.D. in Philosophy and Letters from the Facultad de Filosofía y Letras [School of Philosophy and Letters], Universidad de Buenos Aires. She is a researcher at the Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), Universidad Nacional de San Martín, and a member of the Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). Her doctoral thesis, entitled *Consagración de las producciones visuales y crítica institucional entre París y Buenos Aires (1964-1973)* [Networks of visual productions and institutional critique between Paris and Buenos Aires (1964-1973)], was funded by doctoral fellowships granted by CONICET, the Getty Foundation (USA) and the Institut National d'Histoire de l'Art. Partial outcomes of her research have been discussed in national and international conferences such as the 32nd *Congress of the International Committee of the History of Art. Crossing cultures- Migration-Convergence*, held at Melbourne University, Australia, in January 2008, the *Latin American Art and the UK, 1960s to the present* symposium organized by the University of Essex, England, in April that same year, and *Arte Latinoamericano Transnacional*, an international research forum for emerging researchers organized by the Permanent Seminar in Latin American Art in collaboration with the University of Essex and the University of London in November 2009 (venue: University of Texas.) Her article "*Les Sud-américains de Paris. Latin American Artists and Cultural Resistance in Robbo Magazine*" was published in the July 2010 issue of the English journal *Third Text*. She currently teaches Curatorial Narratives II at the Visual Arts Curatorship Master's Course at Universidad Nacional de Tres de Febrero. She also teaches History of Art II (14th to 19th centuries) at the Licenciatura en Humanidades [Humanities Degree], Escuela de Humanidades [School of Humanities, (INTECH)], Universidad Nacional de General San Martín.

In 1966, Julio Le Parc represented Argentina at the 33rd Venice Biennale with more than forty kinetic works and manipulable objects. According to reviews from the international press, the Argentine artist's show, along with Japanese artist Ay-O's *Tactile Chamber*, was the most widely visited. It should be noted that the exhibition housed works by 220 artists from 37 countries. Against all predictions pointing to Roy Lichtenstein as the favorite, Le Parc obtained the Grand International Painting Prize, just as had Robert Rauschenberg in the previous edition. This had triggered a wave of anti-Americanism among European critics in general and the French in particular.

One of the many journalistic articles published about this event in the local media was entitled "Le Parc: un arte sin fronteras [Le Parc: art without frontiers]". To the author, Le Parc's works had to be thought beyond national boundaries and even beyond the Fine Arts themselves. Among other reasons, he mentioned "light, color, movement, and images depleted of meaning"¹ in so far as they encouraged participation from a large audience and blurred the differences between creator and spectator. All this on the grounds that the artist had been working in Paris for eight years, was included into an international movement, and was therefore an exponent of a universal language. However, as Osiris Chiérico remarked in *Confirmado*, the unexpected prize rode the international map of the visual arts, outlined by the tension existing between Paris and New York. Political divisions (imaginary yet intense lines)" pervaded the triumph of Le Parc's "art without frontiers".

This article examines Le Parc's role at the heyday of kinetic art in Europe, when the manufacture of multiples raged in Paris. It is my tenet that, on the one hand, the 1966 Venice Biennale Grand Prize brought maximum tension to interpretations of kinetic art in terms of national art v. universal art and that, on the other hand, individual recognition of the artist confronted his artistic triumph with his belonging in the collective group of kinetic artists, the *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV), and the group of South American artists in Paris.

While the French capital's loss of cultural supremacy to New York had been a matter of argument (and lamentation) since the early postwar period, the Biennale had been a European stronghold enjoying great international visibility. There the *École de Paris* kept its preeminence. From 1948 to 1962, the successive editions had awarded painting prizes to the non-Italian artists Braque, Matisse, Dufy, Ernst, Villon, Tobey, Fautrier, Hartung, and Menesier. Hence the 1964 Venice Biennale Grand Prize awarded to Rauschenberg marked the peak of international recognition for United States art and rendered visible the resistance that this kindled in the Old Continent.² In such a context, that "an Argentine in Paris" earned the prize in the following edition resulted in a number of reconsiderations.

¹ "Julio Le Parc: un arte sin fronteras", unknown medium, 7/3/1966. MNBA Archive.

² See Laurie J. Monahan, "Cultural cartography: American designs at the 1964 Venice Biennale", in Serge Guilbaut, *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, Montreal 1945-1964*. Cambridge, MIT Press, 1992, pp. 369-416.

To some French critics, it meant regaining international visibility (and honor.) The United States critique found it almost insulting: an unknown Argentine artist had robbed Lichtenstein, Leo Castelli's gallery star artist, of his prize. Local cultural actors felt it as the crowning point of the efforts tending to the internationalization of Argentine art that, more often than not, was being produced abroad. Alicia Penalba's Grand Sculpture Prize at the 1961 Sao Paulo Biennial, Antonio Berni's Printmaking and Drawing Prize at the 1962 Venice Biennale, and now the 1966 Grand Painting Prize seemed to indicate that the stakes on Argentine art were on the rise. Just as Berni held an anthological exhibition at the Instituto Torcuato Di Tella [Torcuato Di Tella Institute](ITDT) in 1965, Le Parc had his – the most widely visited in the history of the Center for the Visual Arts – in 1967.

The works sent by Le Parc to the Biennale condensed his visual research and studies into viewers' participation. Pierre Restany thought that the fact that the Grand Painting Prize was granted to an artist who did not paint was consistent with the open-mindedness evidenced by the Biennale's previous edition, in which the prize had gone to Rauschenberg, a young, innovative painter. As Francesca Franco points out, the episode triggered discussions about the prize system, and eventually the prizes were abolished. In this sense, Franco feels that 1966 was a key year in which the Biennale authorities began to reexamine the traditional categories that still ruled the contest.³

At the same time, the Venetian prize was problematic for Le Parc. Individual recognition drove aside his collective work with GRAV and the institutional critique that, in terms of "demystifying art", intended to legitimize participative art of unstable characteristics and not always identifiable authors. Established in 1960, the group had thrown themselves into encouraging viewers' participation through interactive works made of simple devices. This initiative reached its highest expression with an experience entitled *Une journée dans la rue* and carried out in the streets of Paris in April 1966.⁴

The multiples were crucial to the kinetic project and to the institutional criticism that it sought to build. In turn, Le Parc's prize contributed to engineer the serial production of art

³ Francesca Franco, "Art and Democracy at the Venice Biennale 1966-2001", *Association of Art Historians Annual Conference*, Tate Britain and Tate Modern, London, 2008, mimeo.

⁴ In 1960 the GRAV had been established by eleven artists under the name of *Centre de Recherche d'Art Visuel*. The The foundational document announced objectives such as the comparison of visual research done individually and produce collective works "to overcome the traditional behavior of the outstanding unique painter that created immortal works." An earlier theoretical writing from late 1960 declared that they explored vision through methodical experimentation with visual elements such as surface, relief, volume, color, and movement. They also experimented with materials such as plastic, Plexiglas, metals, electric matter, projections, reflections, black light, etc.; and implemented methods related to the control of visual phenomena and to probability and chance applications. From April 1961 the group was composed by six members: Argentine García-Rossi, Le Parc, and Sobrino and French François Morellet, Joël Stein, and Jean-PierreYvaral. They broached recreational research from 1963, when they put up their first walkable maze at the Paris Biennial. CRAV, "Acte de fondation", "Chronologie raisonnée des activités du GRAV", in *GRAV 1960-1968*, Grenoble, Centre d'Art Contemporain de Grenoble, 1998, p. 58.

objects that reached its height in Paris around 1966, the same year in which French sociologist Pierre Bourdieu defined the notion of the art field. It is for these reasons that this article examines the figure of the kinetic multiple together with the Venetian award and the counterpoint between *Une Journée dans la rue* and the massive attendance at Le Parc's exhibition as staged at the ITDT in Buenos Aires.

The works and the audience

The Biennale opened on June 18 and could be visited until October 16. Julio Payró, Hugo Parpagnoli and Samuel Paz decided that Le Parc should be the only Argentine representative in the 33rd Venice Biennale. What was sent and how was the montage organized? The Argentine room was inside the *Giardini*'s Italian Pavilion, which also housed Giorgio Morandi's and Umberto Boccioni's retrospective exhibitions, together with Italian award winner Lucio Fontana's submission for that year. Octagonal in shape, the room opened onto the gardens, which aided the possibility of a unidirectional tour from the inside to the outside of the Pavilion [Fig. 1]. Many of Le Parc's most recent works, of a recreational nature, made it look like the *Sala de juegos* that the GRAV had presented at the 1965 Paris Biennial. In fact, a large number of Italian, French, and American critics scornfully pointed out that the resulting path resembled a funfair.⁵

The Argentine State Department published a catalog designed by Rogelio Polesello [Fig. 2]. It did not include a list of the works on exhibition, probably because it had been printed before there was a definition about the space available, so there was no knowing which and how many works would be exhibited. Anyway, one may surmise what was sent from other sources. Denise René printed another catalog that records 42 works⁶ and Le Parc keeps a handwritten list of 41 works and a layout of the room.⁷ The set comprised an anthology of the research done since the beginning of the decade. On the walls he had placed pieces composing the series of the series based on an array that yielded rich visual outcomes: light projected onto polished stainless steel. There were *Continuos-móviles* composed of vertical, small steel plate stripes hanging from fishing lines so that they proved sensitive to the air movements and gave out ever-changing reflections onto the background surface. There were also *Continuos-luz* and *Contorsiones*, in which small hidden motors moved side lights or metal bands that projected glitters and sparkles, while the *Tramas* and *Desplazamientos* combined

⁵ See Pascale Budillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla Guerra alla Crisi 1948-1968*, Palomar Eupalinos, Bari, 1995, p. 150. Pierre Mazars, "La peinture se meurt, la peinture est morte", *Le Figaro Littéraire* 6/23/1966, p. 13. André Fermigier, "Règlement de comptes à Venise", *Le Nouvel Observateur* 6/7/1966, pp. 36-37. "The talk of the Venice Biennale", *Times* 6/24/1966, pp. 38-39. Milton Gendel, "Venice: Miniskirts or Miniart?", *ArtNews* vol 65 n. 5, September 1966, p. 54.

⁶ *XXXIIIe Biennale de Venise 1966. Le Parc représente la République Argentine*, Paris, Galerie Denise René, 1966. 12 pp.

⁷ "Biennale de Venise", n/s, two handwritten pages. Le Parc Archive.

the same kind of metal bands with black and white striped backgrounds whose reflections were perceived as changing wefts.⁸

Le Parc also presented a selection of recreational and participative works. For example, there was a series in which viewers could press buttons that set in motion Ping-Pong balls or metal sheets of different sizes. *Pasajes*, a series of walkable installations, proposed viewers to step along among steel sheets hanging from the ceiling that returned a distorted body image, or on an unsteady surface composed of little square platforms mounted on springs. The set was completed by *Especjos* and *Anteojos para una visión otra*, in which the artist had used the mirror-like surface of polished steel and intervened it in several fashions so as to alter visual perception.

The layout of the room seems to have been conceived of to attract visitors who felt overwhelmed by the 3,000 works included in the international exhibition. The first works the audience encountered resembled the funfair atmosphere. Looking in from the corridors of the Italian Pavilion, one could see, next to the door opening on the room, the twelve pairs of *Anteojos* [Eyeglasses] and the six *Especjos* [Mirrors]. Further on, near the center of the room, there lay two pairs of *Zapatos para un andar otro* [Shoes to walk differently] and *Asiento sobre resorte* [Seat on a spring], all of them manipulable objects. This was one of the most popular rooms in the Biennale.⁹ The number of visitors suggests that both the works and the layout proved effective to the extent that, through overuse, many of the mechanisms broke down before the exhibition closed.¹⁰

The news about the prize probably resulted in more people visiting the room, but that was not the only time when Le Parc had a large attendance. Kinetic art became more and more appealing in Paris as well as in Buenos Aires. GRAV's 1964 exhibition in Buenos Aires had attracted 50,000 visitors,¹¹ amply exceeding the celebrated 30,000 visiting *La Menesunda* at the ITDT the following year.¹² Two 1967 exhibitions, one held in Paris and the other in Buenos Aires, attracted an unprecedented number of visitors. Some critics welcomed this with enthusiasm, while others felt mistrustful. The said exhibitions were *Lumière et Mouvement* at the *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*,¹³ and Le Parc's retrospective exhibition at the ITDT. The latter was visited by more than 150,000 people in twenty days; i.e. about 8,000 people per day.¹⁴ Bearing in mind that the total number of visitors to the 1966 Venice Biennale was

⁸ See videos available at www.julioleparc.org

⁹ Pierre Mazars, "La peinture se meurt, la peinture est morte", *Le Figaro Littéraire*, 6/23/1966, p. 13.

¹⁰ Letter from Alberto de Angelis to Le Parc dated "Viernes 8 de 1966". Le Parc Archive.

¹¹ 50,868 visitors. Untitled document dated "19 de julio de 1964". MNBA Archive.

¹² *La Menesunda* was visited by 33,694 people. *Memoria y balance 1965/66*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1966.

¹³ MAMVP archives have no attendance records; however, the press wrote about the unprecedented number of visitors.

¹⁴ 159,287 visitors. *Memoria y Balance 1967*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1968.

about 180,000 people,¹⁵ the figures are indeed significant. Thanks to the visibility offered by the Venetian Grand Prize (and to the fact that he was living in Paris), Le Parc seemed close to reach one of his most ambitious goals, one that he had inherited from the Constructivist avant-garde:¹⁶ to make the kind of abstract art that would not address the elites, to blend art and life giving up the conventions of a bourgeois manner of art that belonged in the past.

Hal Foster has pointed out that the Neo-avant-gardes took up the avant-garde project in terms of putting cultural institutions to question. In the sixties, Daniel Buren, Hans Haacke, and Marcel Broodthaers carried out a systematic analysis of the art institution, “its perceptual, cognitive, structural, and discursive parameters”.¹⁷ Kinetic art, particularly groups like GRAV could be regarded as a Neo-avant-garde, for they shaped up an institutional critique in terms of *demystification*, focusing on multiple, collective production and on exploration of places outside the institutional circuit, such as the streets of Paris in *Une journée dans la rue*. In this sense, it should be noted that Haacke himself acknowledges the GRAV and its way of calling into question the categories “art”/ “artist” as a crucial influence during his sojourn in Paris.¹⁸ Moreover, life had changed since the late fifties. The modernization of France had brought about a quick, deep modification of everyday life, described by intellectuals and peasants alike as a radical alteration of their lifestyles.¹⁹ Saúl Yurkievich interpreted the phenomenon of Kineticism as follows:

The ordinary viewer feels spontaneously attracted to exhibitions that, whether in a museum or in an art gallery, prolong the nightlife of a big city. They have an air of a funfair, of a magician's cabinet, of a fantastic laboratory, of interplanetary travel, of science fiction. They send off stimuli that we grasp immediately, as happens with those coming from the urban atmosphere, the difference being that in the former case there is selection and intensification.²⁰

Their cognitive notion of perception enabled kinetic artists to maintain that optical and kinetic resources were no mere illusion tricks. Altering visual and synesthetic perception entailed the literal and symbolic alteration of the ways in which each participant perceived herself and the world. While this art contributed to develop the sensorial capacity of modern viewers under the new social and technological circumstances (as Umberto Eco and Victor

¹⁵ Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968. From salon to Goldfish bowl*, New York Graphic Society LTD, 1968, p. 13.

¹⁶ On the history of kinetic art, see: Frank Popper, *Naissance de l'art cinétique*, Paris, Gauthier-Villards, 1967; Guy Brett, *Kinetic art. The language of movement*. London, Studio Vista, 1968; and Elena Bértola [Oliveras], *El arte cinético*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

¹⁷ Hal Foster, “¿Quién le teme a la neo-vanguardia?”, in *El retorno de lo real* (1996), Madrid, Akal, 2001, p. 22.

¹⁸ Walter Grasskamp, “Real time: The work of Hans Haacke”, in *Hans Haacke*, London, Phaidon, 2004, pp. 28-81.

¹⁹ Kristin Ross, *Fast cars, clean bodies: decolonization and reordering of French culture*, MIT Press, 1995.

²⁰ Saúl Yurkievich, “Julio Le Parc, impulsor de un arte tecnológico”, unidentified medium. Le Parc Archive.

Vasarely had pointed out),²¹ the resources implemented by Le Parc also intended to call into question not only the system of the fine arts but also a society that he thought had become automated. Unlike central vision, which privileges the recognition of objects, peripheral vision takes in the surroundings and facilitates spatial orientation. Using it under extreme conditions of perceptual instability means attacking the viewer's sensation of his position in space. For example, this is how Le Parc's eyeglasses worked: they altered vision through fragmentation, kaleidoscopic effects, and inversions of image.²² Perhaps the most suggestive photograph in this series of works is the one depicting a priest in a cassock, experiencing the *Anteojos*. [Fig. 3, 4] The fact that many of these works were multiples and could be endlessly reproduced made it possible to believe that such destabilizing effects could well extend to a large number of people, including unaccustomed cases such as Catholic priests.

Multiple Projects

Artists took a twofold approach to a wider projection of kineticism. On the one hand, their art kept encouraging viewers' participation, defined by Eco in terms of open works, "works *in movement*", characterized by "an invitation to *make the work* with the author".²³ The viewer's tactile intervention, explored since the mid-40s,²⁴ became a central concern for the GRAV. Its members researched into it through the mazes and paths in which viewers wandered, handled objects and were exposed to all sorts of optical and tactile stimuli. On the other hand, they intended to *demystify* the notion of the "unique" work, dissolving its aura by means of serial pieces that they imagined could be endlessly reproduced [Fig. 5, 6]. Le Parc took advantage of the interviews made to him on occasion of the Venetian prize to make known GRAV's tenets about the goodness of kinetic productions that were collective, multiple, and external to the art field.

We should tend to the "collective multiple", the playroom, the public demonstration, in which every group of spectators will be simultaneously involved and each of them become actor and object of the show at the same time. These mazes, these playrooms, have to be set up in military barracks, and H.L.Ms.²⁵ It is necessary to overcome the

²¹ Arnauld Pierre, "Accélération optiques. Le régime visuomoteur de l'art optique et cinétique", in AA.VV, *L'œil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975*, Strasbourg, Musée d'Art Contemporain de Strasbourg, 2005, p. 34.

²² Pierre Arnauld, "De l'instabilité. Perception visuelle / corporelle de l'espace dans l'environnement cinétique", *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* n. 78, hiver 2001-2002, pp.41-69.

²³ Umberto Eco, *Obra abierta* (1962), Buenos Aires, Planeta, 1992, p. 98. Italics in the original.

²⁴ Carmelo Arden Quin and Gyula Kosice had made manipulable sculptures in Buenos Aires in the mid-40s. Towards 1953 Yaacov Agam produced transformable paintings. The following year Cruz-Diez conceived his *Proyecto para un mural exterior manipulable*. See Nelly Perazzo, *El Arte Concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Gaglainone, 1983; and Anna Deleuze, "Cinétisme du corps et participation du spectateur", in AA.VV, *L'œil moteur... cit. cat.*, pp. 84-93.

²⁵ Rent-controlled dwellings built by the French government.

solitude of the crowds and, in a way, rediscover the conditions of participation typical of primitive societies.²⁶

While modern society plunged the individual into routine and blended him into the crowd, reducing him to a cog in the big Capitalist machine so that the individual longed for “primeval times”, it also offered her tools to fight the kind of inertia that was not related to stillness but to automated, thoughtless speed. Kineticists trusted that the right combination of art and technology would change modernized life.

Such as it was conceived by kinetic artists in the mid-60s, the multiple converged with the graphic tradition in that both involved artistic production of multiple pieces. In fact, when Le Parc visited Vasarely’s 1958 exhibition in Buenos Aires, which drove him to relocate in Paris, he was exploring the serial possibilities of printmaking along the lines of what the Hungarian artist was doing. This happened before Le Parc himself attempted to produce tridimensional multiples. Silvia Dolinko remarked that printmaking involves multiple, identical, and reproducible copies, but is not produced at an industrial scale nor does it strictly constitute “mass art.” This is one of the paradoxes of graphic production that lead Dolinko to maintain the notion of the print’s hybrid condition.²⁷ Likewise, kinetic multiples were pervaded by the tensions between their industrial vocation and their effective insertion in the exclusivistic logic of the art market.

It is important, however, to point to the differences between a multiple and a print in terms of materials and circulation. In regard to the print, potential wider circulation fostered by multiplicity was checked by some of its material characteristics. Dolinko declares that the fragility of paper support, its small size, or the technical attention to detail in its manufacture caused printmaking to be repeatedly dubbed as *chamber art*. Conversely, the formal and material qualities of kinetic multiples favored wide public visibility. Volume, the possibility of transformation, and the lure of novel, bright surface materials such as Plexiglas and stainless steel attracted large numbers of people to kinetic art exhibitions. In that sense, multiples shared some characteristics with industrial design products. Their common features were not so much about Ulm School’s modern design and its concern in regard to the perfect match between form and function,²⁸ but about *styling*. They were, in truth, serial, appealing, visual gadgets with no useful purpose.

²⁶ Le Parc in Christiane Duparc, “Julio Le Parc: voulez-vous jouer avec lui?”, *Le Nouvel Adam*, décembre 1966. Le Parc Archive. My translation from French into Spanish, like all citations of French newspapers.

²⁷ Silvia Dolinko, “Capítulo 1: El lugar problemático del grabado en el relato del arte moderno”, *El auge de la obra gráfica y su inscripción en el campo artístico argentino (1955-1973)*, Doctoral dissertation, School of Philosophy and Letters, University of Buenos Aires, 2006, mimeo.

²⁸ On the issue of modern design, see Alejandro Crispiani, “Un mundo continuo”, *Arg*, n. 49, Santiago de Chile, December 2001, pp. 57-59.

There were precedents of multiples before GRAV made them. Both Vasarely and Daniel Spoerri had explored the serial production of artistic objects.²⁹ In fact, in 1959 Spoerri had, to no avail, acquainted Denise René with his *MAT* (Multiplication d'Art Transformable). For these editions he had called on artists connected to her gallery: Agam, Bury, Soto, Tinguely, and Vasarely, as well as German kineticists Mack and Roth. But René's logic was based on the artist's proved recognition before his multiples were placed in the market. Thus, it was only around the mid-60s that the conditions to launch this form of art seemed more suitable. On the one hand, the success reached by Op art, spread on gowns and napkins, opened the market for the multiple. On the other hand, Le Parc's triumph in Venice provided backing to install multiples in an art market crammed with art pieces and reproductions.

As from 1966, Denise René not only multiplied Le Parc's exhibitions³⁰ but also, on July 10, immediately after the Venetian prize, she opened a second gallery in the Rive Gauche. The first exhibition was *L'oeuvre multipliable de Victor Vasarely*, and the place was exclusively established to exhibit and sell multiples. The next exhibition, entitled *Multiples recherches*, featured Le Parc, opened in October, and occupied the gallery's two Parisian branches. While the critiques of Le Parc's work exhibited at the Venice Biennale had been mostly unfavorable, this exhibition received a good number of positive reviews.³¹ "French critics can no longer ignore the significance of this Argentine artist," wrote Yurkievich. "They must pay attention to someone who is so different and so distant from oil painters".³² In the view of the Argentine writer, also living in Paris, the traditional Parisian art milieu became refreshed thanks to Le Parc's innovative, brisk production.

Norberto Gómez, who helped Le Parc put together the pieces sent to Venice, recalls that at that moment the pieces had been made by hand, but that after obtaining the prize, Le Parc and his assistants standardized the process and increased their production considerably. "After the Biennial came the sales. They set up a large studio".³³ Having settled down in Paris, Argentine artists Gabriel Messil and Armando Durante began to work hard at making Le Parc's multiples commissioned by Denise René. Antonio Seguí tells that "Fatty" Durante and Messil also earned handsome sums of money.³⁴

²⁹ In his Yellow Manifesto (1955), Vasarely had developed the notion of transformable works. In turn, Spoerri had launched his first edition of multiples in 1959. Marion Hohlfeldt, "Le multiple entre subversion et instauration. Quelques réflexions sur la spécificité d'un genre", *Denise René l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait 1944-1978, Paris, Centre Pompidou*, pp. 143-150.

³⁰ In April 1968 René maintained that, starting in 1966, she had held twenty exhibitions of Le Parc's works. Jean Clay, "An interview with Denise René", *Studio International*, vol 175 n. 899, April 1968, pp. 192-195.

³¹ *Le Monde* dedicated him a long article in its central pages. "Julio Le Parc: cinetizar a las masas", *Confirmado*, 12/1/1966, p. 74. See also Egidio Álvaro, "Júlio Le Parc. Grande prêmio da Bienal de Veneza", *Artes e Letras* a XII n. 622, 2/2/1967. Le Parc Archive.

³² Saúl Yurkievich, "El signo de Le Parc", *El Día*, 2/5/1967. Le Parc Archive.

³³ Interview with Gómez by the author, 1/14/2008

³⁴ Interview with Seguí by the author, 5/8/2008.

From 1965 an increasing number of galleries and artists produced and sold multiples in a restricted market that saturated quickly.³⁵ This is why René registered the term “multiple”³⁶ in the hope of enjoying exclusive use of it and thus assert her long tradition as an abstract art gallerist and her close relationship with Vasarely, a pioneer in the serial production of geometric art. In late 1967, Otto Hahn presented a panorama of the commercial success achieved by the multiples:

In Paris, multiples multiply themselves. In less than a year, this trend developed and grew to the extent that the word “multiple” now sounds like “open sesame.” Even lithographs wear the sweet name of “Multiples” [...]

Some want to do away with the structures of art distribution; others would socialize art. In times of euphoria, confusion is inevitable.³⁷

Prices and options varied. The Galerie Givaudan, opened one year before and gradually specializing in multiples, followed the model of the publishing houses: large-scale editions and same price for famous artists and newcomers to the profession.³⁸ Thus Givaudan aspired to bring the gallery system to a standstill and moralize an art market that grew at the pace of France’s Neo-capitalist modernization without modifying its elitist logic.³⁹ René opted for having the making of the works supervised by their respective creators. Unlike Le Parc and GRAV members, she disagreed with unlimited editions. In her view, after a hundred copies had been made, the others would be produced unsupervised by the artist, a fact that detracted from their quality. She was also against the “demystification of art”, so much discussed by GRAV members, for she thought that it meant equating an art piece to a mere consumer object. She maintained that “art must keep its aura and continue to be a high quality product that bears witness to a way of thinking the world”.⁴⁰ Charging more accessible prices, René intended to divulge modern art among social sectors whose purchasing power prevented them from buying unique works. It was about democratizing access to ownership of art objects... and increasing sales.

As Hahn pointed out, opinions about the multiple varied. Blurring the work’s aura and the boundaries of the traditional art market by producing serial art pieces that did not meet the requirements of “uniqueness” or manual “touch” did not necessarily coincide with the

³⁵ René Block, Berlín; Edizioni Danese, Milán; Fluxus Editions, New York; Multiples Inc., New York; VICE-Ver-sand, Remscheid; Xart Collection, Zurich, etc. Artists also sent multiples by post (Gestner, Staeck), made direct sales (Filliou, Bretch) or sold them through their magazines (Fluxusshops). Marion Hohlfeldt, “Le multiple entre subversion et instauration. ...”, *art. cit.*

³⁶ Jean Clay, “An interview with Denise René”, *art. cit.* Gallery copyright number was N343383.

³⁷ Otto Hahn, “Les multiples à Paris”, *Art International* v. 12 n. 1, 1/20/1968, p. 47-49.

³⁸ He worked with Takis, Kowalski, and Etienne Martin among other artists.

³⁹ On the art market, see Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967.

⁴⁰ Otto Hahn, “Les multiples à Paris”, *art. cit.*

notion of turning the word “multiple” into a trademark. Amid the confusion, a manifesto signed by Le Parc declared that multiples were developments related to geometric abstraction, and knowledgeably specified their characteristics in terms of authorship and possibilities of reproduction.

As the usual swarm of followers tries to appropriate, for their own profit, a concept in whose development they have had no part, at the same time endeavoring to pass off old Tachist or Neo-dadaist products as modern conceptions, we want to make it clear what we understand by Multiple.

Multiples have come into being thanks to the quests undertaken by geometric, optical, and kinetic art, that have never ceased to emphasize that the intervention of the hand, the gesture, and the touch are definitely of secondary importance in an art proposal [...]

1 – A Multiple is an art proposal conceived to be multiplied ad infinitum thanks to the industrial resources available. Every copy of a Multiple is identical and interchangeable with others. Each of them fully conveys the artist’s original proposal.

2 – Conclusion: any work conceived as a Multiple eliminates the material notion of an original (scale model, etc...), which blends with the rest of the copies.

3 – The notion of an internal transformation for each of the copies accompanies that of multiplication. Each Multiple involves a limited diversity principle (through permutation) or an unlimited one (an “open” kinetic work.) Though strictly identical from a material point of view, time, movement, light, etc. endow Multiples with an ever-changing appearance, which makes them look different to different viewers.

4 – To begin with, a Multiple may have a limited run. It can be gradually multiplied depending on the possibilities of the art market. However, it will be regarded as a Multiple as long as it is initially conceived as unlimited.

5 – As part of its lack of limitations, the Multiple, which underscores the triumph of the artist’s thought above the dated, fetishist conception of the art piece, excludes the author’s signature [...]

The Multiple is located at the junction of artistic creation and industrial production. It protects the whole of the former as it offers the possibilities of the latter. This is one of the meeting points between art and the technology of our days.⁴¹

⁴¹ Julio Le Parc. “Manifeste du Multiple”, in Roberto Amigo, Silvia Dolinko and Cristina Rossi (editors), *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino 1961-1981*, Buenos Aires, Fundación Espigas and Fondo Nacional de las Artes (forthcoming.) My thanks to Cristina Rossi and Silvia Dolinko for this material. The text may have been written before the one included by the artist in his catalog of the *Multiples recherches* exhibition, held at Denise René’s in October 1966. My translation from French into Spanish.

Denise René had made reproductions, screenprinting, and tapestries, but the manufacture of multiples brought along new problems related to the distribution system and to the status of the artwork. From Le Parc's point of view (and judging from the complicated relation between them), his own gallerist was among the many who had distorted the profound, critical meaning of the multiple. At times, René was the enemy or, quite simply, the boss. This is her version:

These artists got together against Capitalism and against galleries as well. The manifestos signed by Equipo 57 express precisely this, and so did the GRAV, whose writings I helped to publish, until I confirmed that their writings were pamphlets against the galleries and myself. [...] I found such attacks grotesque, because I regarded my gallery as a trench and I myself was not the kind of art dealer willing to amass a fortune at the artists' expense.⁴²

The bond between artists and gallerists became eroded not only because of basic disagreements but also because of commercial issues. From 1962, thanks to an exclusive contract the gallery owned a great deal of Le Parc's production in exchange for a monthly payment. On the handwritten list that he keeps of the pieces sent to the Biennale, most luminal art works are recorded as "propriété D.R."⁴³ Paradoxically, Le Parc, who most resisted being called an "artist", and several other kineticists were, to a certain extent, René's salaried employees while, in turn, the gallerist stood up for kinetic productions as an "art form".⁴⁴

Regardless of rifts, after living for one and a half years on a modest 300 franc grant from the French government,⁴⁵ obtaining a new FNA scholarship, and signing his first contract with Denise René for the same monthly sum,⁴⁶ Le Parc found it easier to support his family through his gallerist, who sold the multiplied editions of his multiples between eighty and two hundred dollars each.⁴⁷ This does not mean that the commercialization of multiples went smoothly. According to René, in France kineticism was more appealing to the public at large than to collectors. Hence, selling Arp, Albers, and Vasarely to Italian, German, and Ameri-

⁴² Catherine Millet, *Conversations avec Denise René*. Paris, Adam Biro, 2001, p. 87.

⁴³ Twelve of the most saleable works.

⁴⁴ In regard to the works produced by Denise René's exclusive artists, the terms of ownership are unknown. Each artist probably made his/her own agreements. Le Parc hints that the gallerist somehow took advantage of the situation. Interview with the author, already cited.

⁴⁵ Le Parc arrived in Paris in 1958 on a French government eight-month fellowship that was extended for another eight months. In Juan Carlos Kreimer's "Julio Le Parc: cinetizar a las masas", *art. cit.*, p. 74, he remarked, "As I neither smoke nor drink, I managed to make ends meet." In his chronology, Le Parc explains that he entered a competition and obtained a fellowship from the French Cultural Services. "Nota biográfica", in *Julio Le Parc. Experiencias 30 años. 1958-1988*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación-Ministerio de Relaciones exteriores y culto, 1988, p. 191.

⁴⁶ Ana Borón, Mario del Carril and Albino Gómez, *Porqué se fueron*, Buenos Aires, Emecé, 1995, p. 162.

⁴⁷ S.G., "Julio Le Parc, argentino. Triunfador en Venecia: 'Aquí se vive por reflejos'", *Gente*, 8/1/1967.

can collectors enabled her to “help the younger artists”.⁴⁸ Marion Hohfeldt highlights that, in a number of cases, the pieces proved too costly for the non-specialized public and lacked exclusivity in the collectors’ view.⁴⁹ Moreover, even when the prices were accessible, the works would not sell unless they were signed and numbered. The paradox about the multiple lay in the fact that it had abandoned the original as a way of unfetishing the art piece as a luxury consumer object, but it refused to abandon its artistic status and its proprietary nature.

A European prize, Argentine and universal art.

Otto Hahn remarks that when Le Parc learnt that he had obtained the Grand Prize, he fainted.⁵⁰ Witnesses to the Venetian celebration say that it was euphoric, given the surprise.

Like all other critics, I believed that the Grand Prize would go to American Roy Lichtenstein. In the best of cases, I hoped for the David E. Bright Foundation 500,000 lire prize.⁵¹

Instead, the Painting Grand Prize destined to a non-Italian artist consisted of two million lire, about 3,200 dollars or 300 multiples sold at the prices mentioned above. In fact, European and American critics echoed the gossip: only Lichtenstein could win the Prize. Four magazines in different languages printed reproductions of his paintings on their front covers.⁵² Leo Castelli, his gallerist, had staged an exhibition by Lichtenstein and Warhol at the same time as the Biennale was held.⁵³ However, during the days when the jury deliberated, the predictions began to waver.

Ever since the mid-50s, the Venice Biennale fostered the cultural unity of Occidental, democratic Europe. In parallel to European efforts for the sake of economic, political, and

⁴⁸ Catherine Millet, *Conversations avec Denise René*, op. cit., p. 97.

⁴⁹ Marion Hohfeldt, “Le multiple entre subversion et instauration. Quelques réflexions sur la spécificité d’un genre”, op. cit. According to Hahn, René’s prices ranged from 800 and 4,500 francs, while Givaudan charged between 30 and 300 francs for works in “unlimited” runs, although he also sold multiples of which there were no more than 12 copies at higher prices. Otto Hahn, “Les multiples à Paris”, art. cit.

⁵⁰ Otto Hahn, “Les marchands de Venise”, *L’Express*, 27 juin - 3 juillet 1966. Le Parc Archive.

⁵¹ Osiris Chiérico, “El arte argentino triunfa en Venecia. Un informe exclusivo desde Italia”, *Confirmado*, 7/7/1966, pp. 36-37. The Los Angeles David E Bright Foundation offered three 500,000 lire prizes to a sculptor regardless of his age and to a painter and sculptor under 45 regardless of their nationality. That year the winners were Gunter Haese (Germany), Martial Raysse (France), and Anthony Caro (England.) The prizes offered by the Autonomous Body went to the following artists: Robert Jacobsen (Denmark), sculptore ex aequo with Etienne Martin (France) sculptore, Lucio Fontana (Italy), pittore; Alberto Viani (Italy), sultore; Masuo Ikeda (Japan), incisore; Ezio Gribaudo (Italy), incisore. *33 Biennale de Venezia*, 18 giugno - 16 ottobre 1966.

⁵² “Merchants of Venice”, *Newsweek* 6/27/1966, p. 38.

⁵³ Pierre Restany, “Venezia 33a Biennale. L’Homo ludens contre l’Homo faber”, *Domus* n. 441 August 1966. Le Parc Archive. The exhibition was held at the L’Elefante gallery. “In view”, *Art and Artists* June 1966, p. 9.

military unity since the late 40s,⁵⁴ Italy had also promoted cultural activities that contributed to consolidate the “the idea of Europe” and its “spiritual leadership.” In that context, Le Parc offered a number of advantages. Regardless of kineticists’ aims, his art was “merry”, “democratic”, and popular. Hence it represented the optimism of Europe already recovered from the vicissitudes of World War II.

Kinetic artists living in Paris were mostly foreigners, and many of them came from Argentina or other Latin American countries. They made up an active, visible group. In this sense, their presence confirmed that the French capital was still the cosmopolitan city of past years and that it could contribute much to contemporary art. French critic Jean Clay was crystal clear about it:

Exhibitions by Calder and Takis in Paris, by Tinguely, Schöffer, Bury, Soto, Agam, Le Parc in New York, ‘The Machine’ in Berkeley, ‘Lumière et Mouvement’ in Berne, Brussels, and Düsseldorf: kineticism is “all the rage”. It became absorbed in the vain melee of fashion but deserves better than that. First, there is the Paris revenge. It has so often been said that France kept detached from the great movements in modern art that one is surprised at the fact that most of kinetic art emerged right here, that it developed here, and that it is within our walls that some fifty artists from all over the world (Latin America, Switzerland, Belgium, Israel) have rebuilt a new “School of Paris”, some kind of secret society whose sole aim is to include time into the spatial arts, to which most museums and collectors remain indifferent.⁵⁵

Along the lines of Pierre Francastel, Clay’s interpretation updated the parallelism between art and society: “In a stable society, static art; in a moving society, kinetic art”.⁵⁶ In mid-1966, Clay felt optimistic about projecting kineticism by means of multiples. He envisaged a near future in which gallerists would make way for “industrial scale organizations” which would disseminate “the art product” along the same lines as discs and books.⁵⁷

After receiving the Grand Prize, Le Parc was not ignored by the French authorities. In 1967 he received from Minister of Culture André Malraux the decoration of Chevalier des Ordres et des Lettres.⁵⁸ Such decoration was in keeping with the youth Biennial, conceived by Malraux within his project for Paris to become the door to modern art once again.⁵⁹ Kineticism reasserted the *École de Paris*’ survival and transformation and, in his capacity as a foreign artist, Le Parc was an exponent of how far French universalism reached out.

⁵⁴ With the creation of Pan-European organizations such as the Western European Union and the Council of Europe.

⁵⁵ Jean Clay, “L’art du mouvement”, *Réalités*, juin 1966, p. 88.

⁵⁶ *Ibid*, p. 90.

⁵⁷ *ibid*, p. 93.

⁵⁸ Other Argentine artists living in France received the same award: Seguí in 1983 and Alfredo Arias in 2002.

⁵⁹ Herman Lebovics, *op. cit.*

While Argentine art, not without incidents, visibly circulated in the international circuits and was praised by the local press,⁶⁰ Latin American and Argentine critics did not follow suit. Reviews appearing in publications with international circulation, such as the *Mundo Nuevo* magazine (published in Paris) or the *Humboldt* German magazine were published in Spanish not in “international” languages such as French or English.⁶¹ Apart from a vindication by Squirru, published in *ArtNews* as a letter to the Editor, Argentine and Latin American efforts to support Le Parc never reached the French and the American press. Argentineans could well handle the universal language of Constructivism, but the last word stayed with those who mastered the central languages and media.

Squirru’s letter was an outraged response to an article published by Milton Gendel in the American *ArtNews* issue of September 1966.⁶² In the face of Gendel’s sarcastic assertion that Argentina lacked a tradition in art, the Head of the OAS Department of Cultural Affairs pointed out the American journalist’s ignorance of Constructivist history in the Río de la Plata. He contended that three GRAV members were Argentine, that Torres-García had been a member of the *Cercle et Carré* group during his stay in Paris, and that Le Parc’s prize had been awarded him after Berni’s in 1962 and Penalba’s in 1960.⁶³

As far as Bayón was concerned, he also tried to enhance the value of Le Parc’s work in order to shed light on the controversy aroused by the Venetian prize. As a matter of fact, Bayón generally agreed with the international critique that objects falling near “the pure realm of play and superficial amusement” did not prove interesting, but he did not give much importance to such experiences. The beauty of the Argentine artist’s optical work sufficed to credit it with merit. That “fancy glass beads” deceived audiences and jurors was another cup of tea altogether.

In part, here lies the misunderstanding. Some of the ill-tempered critics who wrote in European newspapers mentioned a Luna Park atmosphere (the whole Biennial reeked of it, by the way) but, in my view, they should not have been shocked at Le Parc. By doing so, most of these Catos showed their ignorance of his conscientious research and their lack of sensitivity at the fascinating series of optical devices, those actual magic lanterns that mesmerize us and help us better understand and accept the true essence of being and behaving like a “modern” man.⁶⁴

⁶⁰ See “Nuestro arte a nivel internacional”, *Análisis* n. 310, 1/20/1967, pp. 38-44.

⁶¹ In this sense, Romero Brest’s articles published in *Art International* are the exception.

⁶² Milton Gendel, “Venice: Miniskirts or Miniart?”, *ArtNews* vol 65 n. 5, September 1966, p.54.

⁶³ Rafael Squirru, “Editors letters”, *ArtNews* [October] 1966. Le Parc Archive.

⁶⁴ Damián Bayón, “La imaginación de Le Parc, Gran Premio de la Bienal de Venecia”, *Mundo Nuevo* n. 4, October 1966, p. 61.

To Bayón, Le Parc's triumph was that of modern art pursuing luminal inquiries after these had been broached by the Impressionists nearly a century before.⁶⁵ Le Parc and the kineticists were writing a new chapter in the cultural history of Europe: "In the face of the waves of invaders in the last few years, one may well say that this is the European Biennial. While it is true that Le Parc comes from South America, he has lived and worked in Paris for years, as have Etienne Martin and Jacobsen".⁶⁶

In sundry articles, Argentine critics tried to highlight Le Parc's innovative features, interpreting the Venetian prize in terms of a deserved reward that went both to the artist and to Argentine art in general. Jorge Romero Brest summarized this view in the complimentary letter that he sent Le Parc: "This triumph belongs to you, to Argentine art, and to all of us who work for it".⁶⁷ As Andrea Giunta has stated, the outlook tended to be optimistic, and Argentine art was *finally* seen as integrating into international circuits ruled by "universal values."⁶⁸ As for Le Parc, his production had no nationality: "My art is not "Argentine"; it is just art, period. I have depleted it of all subjectivity. It is art for everyone".⁶⁹

In actual fact, kineticism was an international trend composed of formations of artists that communicated with one another, like the GRAV group in France, groups T and N in Italy, Zero in Germany, Dwizjenije in Moscow, or USCO in New York. In 1964, the *Nouvelle Tendence* exhibition held at Paris *Musée d'Arts Décoratif* had gathered about fifty artists from eleven countries.⁷⁰ In Pascal Rousseau's words, kinetic art was viewed "as a kind of Esperanto through which each individual would communicate with the world in the ecstatic intoxication of optical vibration".⁷¹ Tinged by the information technology model of cybernetics, kineticism nourished the avant-garde utopia of the radical transformation of behavior through interaction with the new technologies. Rousseau argues that it was a universal language that anticipated a future marked by the disappearance of cultural and linguistic barriers no less than by the evolution of cognitive patterns in a human race transformed by virtue of contact with communication technologies.

⁶⁵ This is how Bayón recorded the GRAV's works within the modern tradition in the text he wrote for the group's 1964 exhibition catalog at the MNBA.

⁶⁶ Damián Bayón, "Una sorprendente Bienal de Venecia", *Suplemento literario de Corrientes*, 9/10/1966. Le Parc Archive.

⁶⁷ Letter from Jorge Romero Brest to Le Parc 6/22/1966. Le Parc Archive.

⁶⁸ Cfr. Andrea Giunta, *Arte, vanguardia y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001. See "Nuestro arte a nivel internacional", *Andlisis* n. 310, 1/20/1967, p. 38.

⁶⁹ "Julio Le Parc: cinetizar a las masas", *art. cit.*

⁷⁰ The first encounter of the so-called *Nouvelle Tendence* was held at the GRAV's studio in Paris in November 1962. It was attended by Grupo Zero, Grupo T, Grupo N (the latter two supported by Gillo Dorfles) and some critics such as Matko Mestrovic. *Nouvelle Tendence's* first exhibition ((*Nove Tendencije*, 1961) had been organized in Zagreb by Mestrovic. Frank Popper, *Naissance de l'art cinétique...*, *op. cit.*, p. 96.

⁷¹ Pascal Rousseau, "'Folklore planétaire'. Le sujet cybernétique dans l'art optique des années 1960", in AA.VV, *L'œil moteur... cit. cat.* p. 142.

In an era marked by an exponential multiplication of images mediated by new communication technologies (which Guy Debord critically understood as the sign of the times in the “Society of the Spectacle”),⁷² the visual seemed better suited than linguistic discourse to blur existing borders. Martin Jay points out that one of modernity’s perceptual characteristics lies in the preeminence of vision, historically organized by various scopic systems in competition with one another.⁷³ One of them – “baroque vision” – has been described by Christine Buci-Gluksmann as a celebration of the image’s ecstatic plus, of that which glitters and leads to confusion.⁷⁴ Jay maintains that while it would be wise to confine the Baroque to the 17th century and connect it to the Counterreformation or to the manipulation of popular art by a new absolute State on the rise, one could also view it as a visual possibility, frequently repressed throughout the modern era.⁷⁵ In truth, visual acceleration and the perceptual effects of kineticism may be thought to be rooted in the scopic system that, by way of visual multiplicity, had rarefied Cartesian equilibrium and the spatial unity of the Renaissance perspective. Historians such as José Antonio Maravall have equated baroque rhetoric to the aesthetics of the cultural industry.⁷⁶ In both cases, these historians see the dangers of manipulation experienced by the victims. Likewise, towards 1968, criticism of the kinetic project noticed that multiples and “ludic pieces” involved the same risks as had posed the cultural industry.

While Le Parc’s and the GRAV’s most “playful” proposals do not seem to be a part of the cybernetic paradigm, for their mechanic and visual devices are relatively simple, the truth is that two aspects of kineticism not only shared exhibitions but also theoretical developments. Rousseau goes back on the “cybernetic week” organized in October 1965 by the Bordeaux SIGMA Festival that, among others, presented interventions by Vasarely, a playroom by the GRAV, and a lecture by Abraham Moles. The French engineer and philosopher proposed two somehow contradictory developments for the new art. He spoke of a cold binary language within the pattern of transparent communication based on alternating signals, like Schöffer’s *Cyap* (articulated sculptures capable of self-regulated movements ruled by information taken from their immediate context by means of sound and visual receptors.) The “warm” counterpoint to this was a sensitive approach that plunged the viewer into the vertigo of unprocessed sensations, the optical vortex (*moiré* effects, spirals, and stroboscopes), and destabilization games. Either development started from Europe and led to the ecstatic

⁷² “Considéré selon ses propres termes, le spectacle est l’affirmation de l’apparence et l’affirmation de toute vie humaine, c’est-à-dire sociale, comme simple apparence. Mais la critique qui atteint la vérité du spectacle le découvre comme la *négarion* visible de la vie; comme une négation de la vie qui *est devenue visible*”. Guy Debord, *La société du spectacle* (1967), Paris, Folio, 1992, p. 19.

⁷³ Martin Jay, “Scopic regimes of modernity”, in Hal Foster (ed.), *Vision and visuality. Discussions in contemporary culture* n. 2, Bay Press, Seattle, 1988, pp. 3-23.

⁷⁴ *Ibid*, pp. 16-17.

⁷⁵ Jay connects the Baroque “madness of vision” described by Buci-Gluksmann with the visual impulse of surrealist photography as explored by Rosalind Krauss in “The photographic conditions of surrealism” (1985.).

⁷⁶ José Antonio Maravall, *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

communication of a “planetary people.” In such a context, Le Parc was an appropriate representative of the theory.

Modern universalism was closely linked to the Universal Declaration of Human Rights (meaning men’s rights not women’s or colonized people.) The republican ideal had reached its climax in the 19th century, the Golden Age of French colonialism. During the second post-war period, with the United States rising as a cultural rival and a new Europe under construction, French multiculturalism continued to be the bone of contention between republicans and advocates of French multiculturalism. Besides, while in those years the French official style was a post-Cubist way of painting known as *École de Paris*, some French artists and critics like Bernard Dorival, André Lhote, and Pierre Francastel perceived geometric abstraction as a German tradition alien to French roots. Ultimately, the Constructivist tradition was related to the Bauhaus or to Russian Constructivism.⁷⁷ However, towards the mid-1960s, the French authorities had begun to perceive the geometric tradition – its updated kinetic version, that is – differently.

During the second post-war period, Jean-Paul Sartre and Simone de Beauvoir had condemned, from *Les Lettres Françaises*, Universalism as a bourgeois enlightened ideology that proved useless to those not included in the Universal Declaration of Human Rights. To Beauvoir, women’s access to such values implied a conquest. Some years later, Frantz Fanon equated the notion of universality with the white race.⁷⁸ Naomi Schör declares that even if France has been ten times more permeable to foreign immigration than has Germany, foreigners were for the most part assimilated, meaning that they resigned cultural differences in the name of French singularity offered by Universalism.⁷⁹ The French Revolution constituted the foundational myth from which France aspired to universality and justified the right to universalize her national culture. In this sense, many years later Pierre Bourdieu defined French Universalism as a cultural imperialism that had lost strength during the post-war period but remained a living tradition in France:

Since France believes that her national culture is universal, the French (at least until World War II) have felt they had the right to exercise a form of cultural imperialism that looks like a legitimate proselytism of the universal. One wonders how such a degree of universality could be felt, to the extent that it can be said that, by virtue of a universal definition, Paris is the capital of the cultural world. France is, then, some sort

⁷⁷ Jacques Beaufret, “La reconnaissance des abstractions historiques”, in AA.VV., *L’art en Europe. Les années décisives 1945-1953*, Genève, Skira, 1987, pp. 134-135.

⁷⁸ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1961.

⁷⁹ Schör maintains this is still a problem. The *affaire du foulard*, with the debate focusing on whether Muslim girls should be allowed to wear headscarves to French republican schools, illustrates how French identity is affected by immigration. Naomi Schör, “The crisis of French Universalism”, *Yale French Studies* n. 100. *France / USA. The cultural wars*, Connecticut, Yale University Press, 2001, pp. 43-64.

of ideology come true. Being French is feeling one is entitled to universalize one's particular interest, the national interest, one whose peculiarity is being universal.⁸⁰

On his part, Alain Badiou understands Universalism as an enunciation tending to put an end to the opposition between universality and identity rather than declare the death of universality in the name of multiculturalism.

Universality is not common property; it is not a certainty that can be asserted about everyone, but something that *addresses everyone*. [...] The universal statement is not addressed to those who are this way or that way; it does not assume a condition of identity [...]

The universal proposition *asserts* equality even when it ascertains inequality. And when it ascertains inequality, it does so as a pathology, an inversion of normality. For someone working from a universal proposition, equality is the law of the world. This is also the artist's conception. An artist does not address her work to only three people. Even though this is exactly how things turn out, it cannot possibly constitute a condition of creation. The condition is her absolute belief that the proposal she is working on is addressed to everybody, a proposal that assumes equal sensibility on the part of the public regardless of individual identity.⁸¹

To Badiou, Dodecaphonism, Einstein's Relativity Law, and May '68 in France are universal statements, made in specific contexts but addressed to everyone. In the same way, kineticists, regardless of their origin, conceived their art as a universal statement.

Paris, nominated the epicenter of the universal, was one of the places in which movement art reached farther. Thus one may think that the notion of French culture advocated by French Ministries of Culture and Foreign Affairs had points in common with the universal as conceived by kinetic artists. Attraction exercised on the visiting public and legitimization in international contests like the Venice Biennale resulted in support from the French authorities, although they did not always share the artists' sense of the universal. In Charles De Gaulle's and George Pompidou's administrations, marked by modernization and aggressive foreign policies, kineticism was able to offer a universal, rejuvenated image of France. In fact, Malraux decorated Le Parc in 1967, and in 1970 President Pompidou commissioned

⁸⁰ Pierre Bourdieu, "Dos imperialismos de lo universal" (1992), in *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 2006, pp. 153-158.

⁸¹ Alain Badiou, "La potencia de lo abierto: universalismo, diferencia e igualdad", *Revista Archipiélago*, Centro de cultura contemporánea Arteleku and Universidad Internacional de Andalucía, 2006, p. 4.
www.arteleku.net/4.1/artistas/alainbadiou/Lapotenciadeloabierto.pdf

Yaacov Adam with the fitting-out of the private halls in the *Palais de l'Élysée*, the Presidential residence.⁸²

For a white Argentine male bearing a French last name and practicing “universal” art, his foreign status proved complex. As a member of the South American community in Paris and of the GRAV (in turn composed of equal numbers of Argentine and French artists), Le Parc’s position, to a higher degree than other artists’, swung between individual and collective identity/identities.

Tensions between personal triumph and group membership

Now we come to learn that a commendable Argentine artist has won First Prize in the Venice Biennale for working on the same trend I have unflinchingly been fighting for. What to say about he who harvests the fruits of long years of sowing? I feel happy and hurt at once, because I could have been that Argentine. Judging from the outcome, the Argentine jury chose wisely. However, to me, and exclusively to me, it has been a blow below the belt, an injustice, a kick in the balls, particularly since the said artist had participated in the previous Biennial.

In our country, ignoring merit is a bad habit turning into a ritual. Should one move following the pendulum of supporters and detractors? Should one emigrate?⁸³

Once Le Parc’s Venetian prize made the news, Gyula Kosice sent him the accustomed greetings: “Congratulations on the Biennale Prize”.⁸⁴ He also wrote Romero Brest a longer letter, from which the paragraph cited above was extracted. In the face of Le Parc’s international recognition, Kosice went over his own achievements over 22 years of work in the Río de la Plata constructivist avant-garde. He must have been doubly disappointed because, in truth, the question about emigration was merely rhetorical.

Kosice had already tried his luck in Paris, where he had lived seven years as from early 1957. The following year, even before Le Parc’s arrival in France,⁸⁵ Kosice had presented his first hydrosculpture at the *Salon des Réalités Nouvelles* and had participated in the Madi Art exhibition held at Denise René’s, when he allegedly met Michel Ragon and Pierre Restany.⁸⁶

⁸² The press had access to the halls in November 1972. Agam not only decorated this hall with optical iconographic murals, transparent colored doors, and a kinetic ceiling but also participated in the decoration of La Défense terrace, another of Pompidou’s controversial projects. See “Éléments de chronologie” in AA.VV., *Georges Pompidou et la modernité*, Paris, Galerie Nationale Jeu de Paume - Centre Georges Pompidou, 1999, pp. 194-195.

⁸³ Letter from Gyula Kosice to Jorge Romero Brest, 6/21/1966. Jorge Romero Brest Archive, Facultad de Filosofía, Universidad de Buenos Aires (as of now, JRB-FFyL, UBA.)

⁸⁴ Letter from Kosice to Le Parc, n/d. Le Parc Archive.

⁸⁵ Le Parc arrived on November 4, 1958.

⁸⁶ Gyula Kosice, “Itinerario de Michel Ragon” (1982) and “Pierre Restany: la crítica de arte en los umbrales del nuevo humanismo integral” (1984), both interviews in *Entrevisiones*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985.

In 1960, when Le Parc had not yet exhibited his works in René's gallery, Kosice had already had an individual exhibition. Two years later, the *Musée d'Art Moderne de la ville de Paris* acquired one of his Plexiglas hydrosculptures,⁸⁷ an achievement that Le Parc only accomplished in 1964.⁸⁸ For that year's Venice Biennale, Le Parc joined the eclectic Argentine submission of works,⁸⁹ while Iris Clert, another Parisian gallerist, incorporated one of Kosice's Plexiglas spheres into her Venice *Biennale Flottante*, which opened on a yacht one week before the official event.⁹⁰ In Guy Habasque's book about Kosice (1965), this critic stated that the artist, who had settled down in Paris several years before, had joined the "only valid avant-garde trend, that of *kineticists*".⁹¹ However, in spite of these achievements, by the end of 1965 Kosice was back in Buenos Aires.⁹²

While a pioneer since the mid-40s in experiments about viewers' intervention and works in movement, Kosice had not been the only Argentine artist to develop this trend or try his luck in Paris. Besides two other Argentine GRAV members – Horacio García-Rossi and Francisco Sobrino –, Luis Tomasello, Gregorio Vardánega, Marta Boto, Hugo Demarco, Antonio Asís, and Armando Durante had moved to the French capital between the late 50s and the mid-60s. Tomasello had been the first to arrive (1957), and Vardánega, who was older than the others, had already experimented with plastic materials by the mid-40s from the Asociación Arte Concreto Invención. In 1948, he had held an exhibition at Denise René's together with Georges Vantongerloo, Max Bill, and Bruno Munari. Since 1956, Vardánega had explored kineticism with mobile celluloid bands and gadgets for the viewer to modify the works.⁹³

Argentine and Latin American presence within kineticism was indeed significant. Miguel Alfredo D'Elia remarked that in the crowded opening of Denise René's new branch, one could hear Spanish and French blending all over the place.

It is very hard to come out alone in the terrible marathon of Parisian art. Everyone knows that the crowd is thick, the race exhausting and the prospects uncertain. Scholarships do not last forever and, if one has no other choices, one has to become a house painter, as Tomasello tells us. And one does...

⁸⁷ The museum paid \$1000 for it. "La bolsa de las artes plásticas", *Del arte* n. 7, January 1962, p. 2.

⁸⁸ *Continuel mobile, lumière (A)* (c. 1963). AMS 521 Inventory, MAMVP.

⁸⁹ Julio Le Parc, Antonio Seguí, Ennio Iommi, Noemí Gerstein, Vicente Forte, Victor Chab. *Argentina - XXXII Bienal de Venecia 1964*, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1964.

⁹⁰ The floating exhibition opened on June 14, 1964. Other participants were Marcel Van Thienen, René Brô, Harold Stevenson, Lucio Fontana, Robert Geissler, Gaston Chaissac, Yolande Fièvre, Pol Bury, Dallegret, Ad Reinhardt, Leon Golub, and Gérard Deschamps. *Iris-Time, l'artventure*, Paris, éditions Denoël, 1975.

⁹¹ Guy Habasque, *Kosice*. Collection Prisme, Paris, 1965, p. VII.

⁹² In a note addressed to Pierre Restany in late July 1965, Kosice let him know that he was traveling to Buenos Aires and intended to return to Paris in November. He probably did not go back to France. Letter from Kosice to Pierre Restany, 7/31/1965. Fonds Restany, Archives de la Critique d'Art.

⁹³ Frank Popper, *Naissance de l'art cinétique*, op. cit., pp. 144 y 161.

Suddenly, one succeeds and everyone's prospects improve. Sales begin; some modern art museums purchase works and the pittance paid by galleries increases substantially. Now Zagreb, New York, London, or Buenos Aires buys Le Parc's mobiles, or the Municipal Museum of Paris acquires Marta Boto's; Mrs. Pompidou or Mrs. Rockefeller choose works by Tomasello, or various institutions embellish their premises with Vardánegas's resonant towers or Sobrino's giant sets.⁹⁴

Le Parc's Venetian prize stretched to the limit the tension between collective production, group membership, and individual legitimacy that pervaded the manufacture and commercialization of multiples and of the Argentine art community in Paris. GRAV members also produced works and held individual exhibitions, but the Painting Grand Prize radically altered the symmetry among them. In the eyes of the French press (with exceptions like Jean Clay), Le Parc emerged from the "obscurity" of group production and took on a place of his own in the foreground. Conversely, the prize gave visibility to the whole of kineticism.

The individual exhibition staged by Denise René for the winner in her two Parisian branches before the closing of the Biennale was prologued by Frank Popper. His text, entitled "Le Parc et le problème du groupe",⁹⁵ set the Argentine artist's work in the framework of the GRAV and of the *Nouvelle Tendance*. The local press took up Popper's ideas and insisted that, in fact, it was a collective triumph.

Rather than an artist's individual success, perhaps Julio Le Parc's triumph is that of an idea: viewers having fun with the new forms and colors and with the weird machines. Perhaps that is why French critic Popper asserted, in the presentation catalog, that Le Parc automatically ceases to be the creator once the exhibition has opened. The artist is the viewer using the gadgets and pressing buttons to change the structure of the works. Popper summarizes this in a sentence: "Le Parc is dead! Long live Le Parc!"⁹⁶

The catalog published by Denise René in 1966 for Le Parc's presentation at the Venice Biennale included a text by the GRAV that explained the group's ruling principles and the fact that Le Parc's production had belonged in their collective experiences since 1960. Besides the issue of viewers' participation, the text called into question the figure of the genius-artist, and pointed to the close connection they found between the suspension of artistic subjectivity and the possibility of reviving the bonds with large audiences. According to this collective

⁹⁴ Miguel Alfredo D'Elia, "El mendocino que triunfó en Venecia", *La Nación*, 7/10/1966. Le Parc Archive.

⁹⁵ Frank Popper, "Le Parc et le problème du groupe", *Le Parc*, Paris, Denise René, 1966.

⁹⁶ "Julio Le Parc: cinetizar a las masas", *art. cit.*

text, in this sense the group's latest attempt had been *Une journée dans la rue*, carried out in the streets of Paris on April 19, 1966.⁹⁷

As we shall see in the next section, after the *Journée* experience (and the Venetian prize), Le Parc projected GRAV activity in other venues outside the art milieu. However, the group never worked again outside cultural institutions. Apart from its members' participation in several exhibitions,⁹⁸ the following important intervention by the GRAV was their montage for the 1967 *Lumière et mouvement* exhibition at the *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, *Parcours à volumes variables*.⁹⁹ In February 1968 they staged a retrospective exhibition at the *Dortmund Museum am Ostwall* (Germany), and in May that same year they participated in *Cinétisme, spectacle, environnement*, at the *Théâtre mobile de la Maison de la Culture de Grenoble*, together with Italian and German kinetic artists. In November 1968, the GRAV drafted a dissolution agreement. For Le Parc, the May 1968 events proved decisive. Nevertheless, Denise René states that the Venetian Prize had the twofold effect of legitimizing kineticism and of marking the beginning of the end for the GRAV's collective project.¹⁰⁰

Aliens in Paris: inside and outside the art field

Two months before the opening of the 1966 Venice Biennale, while Le Parc was preparing his submission, the GRAV had selected a number of strategic places in downtown Paris. On Tuesday, April 19 they organized various participative activities in these places under the name of *Une journée dans la rue* [Fig. 7, 8, 9]. The circuit began at 8 am at the entrance of the Chatélet subway station, one of the busiest in the city, as it connects seven subway lines, including three suburban ones. There members of the group handed out "little surprise gifts" to the passers-by who, given the time of day, must have been heading for their workplaces.

At 10 am, at the corner of the elegant Champs Élysées Avenue and the rue La Boétie, half way between Place de la Concorde and Arc de Triomphe, they proposed that people assembled and disassembled a "permutational structure" with square transparent 40 cm by 40 cm plexiglas sheets designed by Sobrino. Grooves in the corners of the sheets facilitated the operation.¹⁰¹

⁹⁷ GRAV, n/t, *XXXIII^e Biennale de Venise 1966. Le Parc représente la République Argentine*, Paris, Galerie Denise René, 1966. Dated "Paris, mai 1966".

⁹⁸ Namely, *Sigma II – Art visuel – Urbanisme-Architecture* (Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, 1966), *Dix ans d'art vivant/ 1955-1965* (Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, 1967), *Kinetica* (Museum des 20. Jahrhunderts, Vienna, 1968), *Art et Mouvement* (Musée d'Art Contemporain, Montréal, 1968). "Chronologie raisonnée des activités du GRAV", *GRAV 1960-1968. op. cit.*

⁹⁹ In this proposal, works by every member composed a path whose volumetric alterations on the floor or ceiling hampered viewers' walk.

¹⁰⁰ "Tous les autres artistes du GRAV se sont considérés lauréats ou bien on estimé que le prix créait un écart injustifié entre Le Parc et eux; ce qui était un peu vrai. C'est cela qui a commencé à détruire l'unité du groupe". Catherine Millet, *Conversations avec Denise René, op. cit.*, p. 102.

¹⁰¹ In regard to authorship of the various pieces used on the occasion, I have followed "Chronologie raisonnée des activités du GRAV", *art. cit.*

At twelve noon, at the entrance of the Opéra subway station across from the imposing Garnier's theater, pedestrians came across Yvaral's *Structures cinétiques pénétrables*, a series of two-meter high structures with a central leg to which a ring a little more than one meter in diameter had been welded, like in a parasol. From this ring a series of solid rubber tubes hung to the ground, with a small separation between them. It was the same device that Soto began experimenting with as from 1967 in his *Penetrables*. Yvaral's outcome was a series of hollow cylinders that admitted one or two people at a time and composed of that sort of flexible, transparent curtain from which the daily cityscape looked different. By way of invitation, a woman in a striped garment went into the cylinders.

At 2 pm the venue was at the Jardin des Tuileries, not far from the Louvre Museum, where they had set up a giant kaleidoscope created by Sobrino and large opaque balloons floating in one of the park's fountains. A triangle made of stainless steel, the optical device had an orifice at either end, so that the image that multiplied and became fragmented was that of the viewer who looked through the smaller orifice. According to Restany, it was raining in the Tuileries, but as soon as it let up the kaleidoscope attracted children and a bevy of nuns.

Two hours later, at the Odéon station on Boulevard Saint-Germain-des-Près, the group laid out a series of Le Parc's manipulable, recreational objects, many of which were then displayed at the Biennale: the shoes, the chair, the Ping-Pong balls on springs, the walkable mirror passages, etc. There were also small kaleidoscopes and a manipulable coil by Stein, and also *Colonnes à marcher* (a collective invention consisting of walking "human pillars.") The next intervention of the day took place at 6 pm across from *La Coupole* bar in Montparnasse. There they mounted a floor composed by Le Parc's small unstable platforms, which also went to the Venetian exhibition. According to Restany, a bunch of students took no notice of the rain and played at keeping their balance on the moving surface. At eight in the evening, across from Saint-Germain-des-Près church, the group distributed inflated balloons to women and pins to men. Two hours later, in the Latin Quarter, filled with small movie theaters, they handed out whistles to spectators of "art" films. Lastly, towards 11 pm they walked along Boulevard Saint Michel from the Seine to the Luxembourg Gardens. As they marched on, they shot electronic flashes, which surprised late strollers.

Throughout the day and evening, they distributed a fold-out leaflet indicating the times, places, and activities on a very succinct map of Paris and a number of small, pleasant drawings by Le Parc that anticipated what could be expected at every "stop".¹⁰² A dotted line separated this from a list of seven questions. The group was interested in the answers provided by passers-by insofar as they viewed them as part of the "mass public." The questions resembled the type of survey that sociologist Pierre Bourdieu was implementing in those years, only theirs was carried out outside the museums. As we shall see, some of these artists' concerns

¹⁰² Le Parc keeps the foldout sketches, and one might well think that he made the drawings. In those small humorous figures one can identify the same strokes as were used for *Voltée los mitos* (1969), *Identifique sus enemigos* (1970), or the printed matter on the inflatable devices of *Frappe les grades* (1970).

matched the problems posited by Bourdieu in his research. The GRAV survey asked respondents to choose between yes/no answers, cross out what was irrelevant, cut the foldout along the dotted line, and put the answers inside an envelope carried by García-Rossi.

The first three questions were about modern art. They asked whether “such as it is found in art galleries and salons” the respondent found it interesting, indifferent, necessary, incomprehensible, intelligent, and/or gratuitous. Whether the respondent believed it “addressed the public at large” or “specialists”, whether he preferred an “avant-garde exhibition” in a gallery or the street initiative and, lastly, whether they believed both situations were related. The next four questions were specifically about the *Journée dans la rue*. The choices for respondents to express their opinion about the intervention were: useful, gratuitous, silly, clever, justified, timely, amusing, pretentious. To define the nature of the experience, the possible answers were: a publicity stunt, cultural, experimental, artistic, sociological, political, none of the above. Question #6 asked whether that initiative could be prolonged and developed “in Paris in the year 2000, for example.”

On the front cover of the foldout they had printed a text signed by the group. They argued that the “material city” was pervaded by a network of daily practices whose repetition might lead either to downright inertia or to the need to react against them. The various interventions of the *Journée* sought to sprinkle the city with perplexing situations in need of an answer from its dwellers, immersed in the daily bustle. From 10 am, Restany observed most of the experience. At the Champs Elysées he noted few people in spite of the sunny weather: clerks, domestic helps, and “yé-yé” young girls. Though isolated, their reaction was positive, of the “they’re-right in-getting-out-of-the-galleries” type.¹⁰³ Restany found Opéra rather disappointing, for few people responded to the cylinders from where one could “see the world tremble”.¹⁰⁴ No one seemed willing to miss the subway, except for a few tourists who stopped to take photos. The four o’ clock Odéon stop was the most euphoric. More people enthusiastically played with the manipulable objects strewn about the park. Restany declared that it was the best moment of the day, even if it had been cut short “because of the timetable” instead of allowing its natural development.¹⁰⁵ Generally speaking, the experience proved positive, but it confirmed the detachment between art and life. The *Journée* was long and tight: sixteen hours (twice as many as those of a working day) divided into two-hour periods. A series of strictly organized recreational intervals which, along with the tone of the questionnaire, is redolent of the methodic work done in a laboratory or a sociological survey. The systematic approach was rhetorical rather than operational (in the end, no scientific outcomes could be drawn from the data) and, in a way, the whole thing worked contrary to the idea of altering Parisians’ daily routines.

¹⁰³ Pierre Restany, “Quand l’art descend dans la rue”, *Arts et loisirs* n. 31, 27 avril 1966, pp. 16-17.

¹⁰⁴ Pierre Descargues, “Un groupe de manifestants d’un nouveau genre est descendu lundi dans les rues”, *Tribune de Lausanne* 4/24/1966. Le Parc Archive.

¹⁰⁵ Pierre Restany, “Quand l’art descend dans la rue”, *art. cit.*

Kineticism and Pop somehow coincided in terms of the immediacy of their apprehension. As heirs to geometric abstraction, kineticists did not resort to the iconography of the mass media that favored the reproduction of Lichtenstein's paintings on magazine covers (such iconography returned to its point of origin.) But Constructive artists of the 60s did appropriate the dynamics of entertainment, the notion of serial industrial production, and the binary logic coming from the cybernetic paradigm. Still, the kineticists themselves and the critics interested in their production highlighted their differences from Pop Art.

Pop Art takes its subject matter from the street and installs it in the conventional milieu of the very collections and museums that it intends to ridicule. Le Parc and his group do exactly the opposite. They work in their lab, and then go out into the street. [...Le Parc proposed:] "We will go to the fairs, or else follow into the footsteps of a famous singer, handing out flyers to explain our purpose, to demonstrate the divorce between painting and the public, to highlight the anti-popular narrow-mindedness of current art. That we will be taken for aliens? So what? The important thing is to escape the repetitive circuit in which *Art* – exquisite, precious – is slowly dying of narcissism."¹⁰⁶

What was Le Parc talking about when he said he was not afraid of being taken for an alien? Did his collective experiences, carried out outside the art institutions turn him into an alien in the art field? In some way, did the Venetian prize not grant him a "residence permit" that allowed him to tour the outskirts? To what extent could this cultural migrant emerging as an individual from the crowd of kinetic/South American artists suffer for being called an alien? In the mid-60s, could one think of possible intersections between being an alien to art and being a foreigner in Paris?

In 1966, Pierre Bourdieu and Alain Darbel published *L'amour de l'art*, a research about the people who visited European museums, based on a series of surveys conducted by his team of assistants.¹⁰⁷ As has been pointed out by Néstor García Canclini, Bourdieu's first research works rigorously recorded what was common knowledge: museum attendance increased when economic and educational status was high. García Canclini says that the obvious conclusion was that access to culture constituted a privilege of the educated classes.¹⁰⁸ Philippe Poirrier points out that the paradigm of cultural democratization on which the Ministry of Culture under Malraux had based its policies was contradicted by the first inquiries into French cultural practices (like Bourdieu's) or by the survey on leisure time activities conducted by the

¹⁰⁶ Christiane Duparc, "Julio Le Parc: voulez-vous jouer avec lui?", *art. cit*

¹⁰⁷ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art*, Paris, Minuit, 1966. First published in Spanish as *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

¹⁰⁸ Bourdieu theoretical contributions and methodology proved innovative to sociological research into culture. They posited new questions in an attempt to explain the way in which culture is crucial to the comprehension of social relationships and differences. Néstor García Canclini, "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990.

Institut National de la Statistique et des Etudes Economiques in 1967.¹⁰⁹ These studies indicated that most people attending museums and Cultural Centers created by Malraux belonged to a well-off middle class composed of employees working for a growing private sector. According to *L'amour de l'art*, farmers made up one percent of museum visitors, and blue-collar workers only four percent. The authors explained that, since entrance tickets to these museums were accessible, the reasons for such low figures lay in self-imposed constraints. The people interviewed from the sectors mentioned remarked that they did not feel at home in museums. For those lacking "the magic spectacles that come with cultural capital",¹¹⁰ museums either were intimidating or aroused a sense of duty or respect. They seldom gave pleasure.

In 1966 Bourdieu also published *Intellectual Field and Creative Project*,¹¹¹ in which he affirmed that, in order to define a new object for the sociology of culture, the artist and her work had to be located in the relational system constituted by social agents in direct connection with the work's creation and communication. According to Bourdieu, the system of relations between artists, publishers, art dealers, critics, and public determined the products specific conditions of production and circulation. García Canclini explains that a field exists insofar as one cannot comprehend a work (whether it is a book on Economics or a sculpture) without knowing the history of the field in which the work was produced.¹¹²

Perhaps one condition of possibility for Bourdieu to conceptualize an art field lay in the fact that, at that very same time, a number of artists and groups were exploring the boundaries of a field of forces that they perceived as too narrow for their activities' utopian objectives. Rather than expanding the liberating effects of the GRAV's works, such experiences as *Une journée dans la rue*, with their relatively insignificant impact on passers-by, accounted for the thickness of the tissue that constituted the specificity of art circulation and legitimization. The people that walked the streets were unable to see the works because they either lacked a clue to interpret them or because the context to connect with the works proved unsuitable. Paradoxically, while in the exhibition halls Le Parc's recreational works might seem alien, they also seemed alien outside the intellectual field, among the general public. As Restany remarked, the experience showed that art and life were still wide apart.

Just as the outcomes of Bourdieu's research contradicted Malraux's triumphalism in terms of the democratization of the French culture, *Une journée* was an attempt to approach the mass public that stayed away from museums and art galleries. Jean-Claude Passeron recalls that, in those years, his research in collaboration with Bourdieu opposed "the mass-media sociology" fostered by Edgar Morin, who maintained the existence of a cultural mutation in

¹⁰⁹ Philippe Poirrier, "Les politiques culturelles municipales des années soixante à nos jours. Essai de périodisation", *BBF* 1994 - Paris, t. 39, n. 5. *Dossier Bibliothèques, musées, archives: histoires croisées*.

¹¹⁰ Herman Lebovics, *La misión Malraux. op. cit.*, p. 185.

¹¹¹ [T.N.] Translated into English under this title. Translated into Spanish as Pierre Bourdieu, "Campo artístico y proyecto creador", in Jean Paulhan et al, *Problemas del estructuralismo*, Mexico, Siglo XXI, 1967, pp. 135-182.

¹¹² Néstor García Canclini, "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", *art. cit.*

which social barriers collapsed thanks to the homogenizing effects of the cultural industry.¹¹³ While cybernetic productions shared technology-oriented optimism, experiences such as *Une journée* intended to reach the mass public without mass media intervention. The street was a possible place to achieve their goal. However, kineticism was more successful in art galleries than in the public space.

Aliens in Buenos Aires, outside and inside the art field

By mid last week someone representing the Buenos Aires Instituto Di Tella official requested the Town Hall's authorization to exhibit a poster announcing an exhibition by painter Julio Le Parc, Grand Prize at the latest Venice Biennale. The following dialogue ensued:

Town Hall official: This poster cannot be authorized because the typesetting is unusual and it is written in a foreign language.

Why, you're wrong! The typesetting has to do with the painter's style of work!

Town Hall official: All right. Anyway, I cannot authorize it. It's written in French. It reads *Le Parc*, and everyone knows that's French for "the park."

But that's the painter's last name!

Town Hall official: Oh, I see. Now we're talking.

The poster was authorized.¹¹⁴

Le Parc's retrospective exhibition opened at the Buenos Aires CAV's hall on August 1, 1967, after overcoming the linguistic misunderstanding with the de facto government in regard to the poster announcing the exhibition [Fig. 10]. Arrangements had begun in January 1967. Following a suggestion by the organizers of the Sao Paulo Biennial, the State Department proposed sending a special Le Parc set of works that would not participate in the competition. In a telegram to Le Parc, Romero Brest told him that his works in Sao Paulo would facilitate funding for the Buenos Aires exhibition.¹¹⁵ Thus, about half the works exhibited at the CAV were part of the Argentine presentation in Brazil that same year.¹¹⁶

The ITDT exhibition occupied three large halls. One of them had its walls painted black and dimly lit, with a total of 58 works many of which had been exhibited at the Venice Bien-

¹¹³ Joël Roman, "'Quel regard sur le populaire ?' Entretiens avec Jean-Claude Passeron", *Esprit* n. 283, 2002, pp. 145-161.

¹¹⁴ "En español", *Confirmado*, 8/10/1967.

¹¹⁵ Telegram from Romero Brest to Le Parc n/d, typed out to be sent. CAV-ITDT Archive.

¹¹⁶ Le Parc's catalog list for the works to be sent to Sao Paulo included 7 multiples y 19 unique works. *Le Parc - Argentina - IX Bienal de San Pablo*, Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores, 1967.

nale the previous year¹¹⁷ [Fig. 11, 12]. As has already been said, the attendance was unprecedented. During the twenty days it was open to the public, the exhibition attracted 159,287 visitors, almost seven times as many as any other ITDT exhibition that year.¹¹⁸ Germaine Derbecq equated the number of visitors to that of the crowds that swarmed the cattle and agriculture fair of La Rural on a sunny Sunday.¹¹⁹

In the short shot by the ITDT, Le Parc anticipated how the Buenos Aires public would receive his work and pointed to some differences with Parisian exhibition habitués:

Since the Buenos Aires public is less attached to artistic and cultural tradition, I think that they can receive this type of experience in a much freer and more spontaneous manner, and thus take direct contact with the objects on exhibition.¹²⁰

After an interview with Le Parc in the presence of his wife and children, the video showed images of the crowds in the halls, edited to the jazz rhythm of the sound track. Then came a series of takes of the audience seen through the works: the ways in which they reacted when confronted with the artifacts, their bodies and faces reflected on the polished stainless steel surfaces. Then there were close-ups of the works' visual effects in a dim light, with the accompanying musical setting. Next, with no sound but that of the works themselves, a series of takes of the more recreational section. Lastly, at the end of the nearly fifteen-minute long film, viewers were shown in the baffling stroboscopic lights given off by works like *Movimientos sorpresa* (1967.) The accelerated sequence of these images in combination with the pop music sound track reminds one of a night in a *boite* rather than of a visual arts exhibition.

Judging from this audiovisual material and from the press footage, Buenos Aires viewers responded in accordance with Le Parc's expectations: spontaneously and enthusiastically. While it cannot be said that kinetic art attracted the masses, the truth is that its exhibitions were the best attended in the decade and that they attracted a wider audience than the other existing forms of the contemporary visual arts. The strategy consisted in implementing a type

¹¹⁷ *Le Parc*. Buenos Aires, ITDT, 1967. "Entre la estética y el parque de diversiones", *Así* 8/24/1967. CAV-ITDT Archive. "Luz - color - sonido", *El Día* 9/17/1967, p. 6. The artist requested that the walls of one of the halls be covered with black cloth and sent Romero Brest a sample of the material used for *Lumière et Mouvement*. He insisted that it was not too costly and that it was easy to install and remove. He reckoned that about 500 square meters would do. Letter from Le Parc to Romero Brest 6/15/1967. CAV-ITDT Archive.

¹¹⁸ 22,818 in *Más allá de la geometría*, 27,500 in *Experiencias Di Tella*, 18,040 in Rómulo Macció, 26,299 at the ITDT International Prize, 17,918 in Jorge de la Vega and 7,915 at Motherwell and Gorki's exhibition. *Memoria y Balance 1967*. Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1968.

¹¹⁹ Germaine Derbecq, "Le Parc à l'Institut Di Tella", *Le Quotidien*, 9/22/1967.

¹²⁰ Interview with Le Parc at *Exposición realizada en el Instituto Torcuato Di Tella con el auspicio de la Asociación Ver y Estimar y el Fondo Nacional de las Artes*. ITDT, 1967. Short-length film directed and produced by Jorge Alberto de León. My thanks to Mariana Marchesi for such valuable audiovisual material.

of art that, not requiring much specific knowledge on the part of the viewers,¹²¹ could reach a public that did not frequent exhibitions and, at the same time, get rid of the pompous name of “art.” Neither the “religious silence” nor the “magnificent solemnity” that Bourdieu placed in the “aesthetizing ideology” of museums appeared in Le Parc’s and GRAV’s exhibitions, whose motto had been “You must touch” since 1963. About this particular exhibition, Romero Brest recalled that

Everyone talked about his art, establishing connections with technology and sociology, with few disagreements. It seemed that a new lifestyle was being announced, because of Le Parc’s insistent declarations that the public’s participation was crucial to his experiences.¹²²

In his 1966 definition of “art field,” Bourdieu explained that while in other economic systems the practice of art was intermingled with social life in general, the bourgeoisie had created specific selection and consecration loci (art galleries, critique, museums, and prizes) in which artists no longer competed for religious approval or courtiers’ commissions but for “cultural legitimacy.” The French sociologist remarked that the intellectual field took shape depending on a specific historical context, so it could not be defined in universal terms.¹²³ At any rate, Bourdieu worked with what was familiar to him. To a large extent, his intellectual field matched the boundaries of Paris. He thus agreed with the vantagepoint of many peripheral cultural actors: in some way, the City of Light was equivalent to the art field. It was the geographic point where the criss-cross of forces enjoyed the longest tradition. As the capital of modern culture, Paris was an exceptional case. In fact, one criticism leveled at Bourdieu’s notions on this matter is, precisely, that he universalized the French case or, in other words, that he idealized the cultural field.¹²⁴

Almost ten years earlier, Le Parc had moved to France, attracted by the possibilities offered by *the* art field. On his glorious return, the fact that Buenos Aires’ artistic tradition had not reached the Parisian levels implied an advantage for Le Parc’s creative project. His descriptions of French institutions and critique showed a conservative attitude that would not welcome new art easily. Instead, Buenos Aires, a dynamic and less “civilized” city, offered promising possibilities. A little closer to the “primitive” previous to autonomy in the cultural

¹²¹ Concepts developed in Pierre Bourdieu’s “Disposition esthétique et compétence artistique”, *Les Temps Modernes* n. 295, février 1971, p. 1352.

¹²² Jorge Romero Brest, *Arte visual en el Di Tella*, Buenos Aires, Emecé, 1992, p. 120.

¹²³ Pierre Bourdieu, “Campo artístico y proyecto creador”, *art. cit.*

¹²⁴ On the weight carried by Bourdieu’s French-centered perspective, see María Teresa Gramuglio, “La summa de Bourdieu”, *Punto de vista* n. 47, December 1993, pp. 38–42. Juan Pecourt clearly points out the problems posed by the notion of a “cultural field” insofar as it does not take into account institutions, actors, or practices that do not agree to the autonomy of a paradigmatic field. Juan Pecourt, “El intelectual y el campo cultural. Una variación sobre Bourdieu”, *Revista Internacional de Sociología (RIS)* vol. LXV n. 47, May–August 2007, p. 34.

sphere, the “South American Paris” (or the Southern New York, as Restany named it) could be the place where the kinetic utopia came to life, with art and life coming together in the ITDT crammed halls.

Still, the institution that staged Le Parc’s retrospective exhibition in Buenos Aires was the heart of the local avant-garde and had a public of its own, a public used to novel forms of art such as *happenings*.¹²⁵ It was a private, solvent, modernizing, and appealing institution funded by the Siam-Di Tella car and laborsaving device factories. Besides implementing a sophisticated exhibition program at the CAV, it had created and funded the Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales and the Centro de Experimentación Audiovisual.¹²⁶

Moreover, CAV’s director was one of the Argentine art managers who worked the hardest at creating bonds with foreign countries. He did so by traveling, inviting European and American critics to be jurors at locally held competitions, and organizing exhibitions by foreign artists.¹²⁷ This explains why the ITDT and Romero Brest were the main butt of the criticism leveled at institutions by the authors of *Tucumán Arde* in 1968.¹²⁸ A few years later, a work by Le Parc illustrated Roberto Jacoby’s article on the CAV published in the *Los Libros* magazine. [Fig. 13]

The Institute located at 936 Florida St. was supposed to be the showcase that would project Argentina’s new image to the world, showing a modern, dynamic, civilized country at a level with the world’s great centers of culture, ready to receive investment and guarantee their security. It was supposed to be a meeting point for artists, intellectuals, businessmen and businessmen’s wives, advertising executives, and journalists. [...]

While those who were to plan our national economy, ministers, and advisers teamed up in the back room, the visual arts and the “avant-garde” theater endowed bourgeois aspirations with a visible body. [...]

It is practically tautological to say that the Instituto Di Tella fosters a dependent culture. However, one should distinguish between two forms of dependence on foreign models. One is based on copy and transliteration; the other involves creation within problems that originated abroad and are assumed as our own. What is out of focus is

¹²⁵ A sociological study of ITDT artists and audiences carried out between 1966 and 1967 concludes that “the core audience is made up of young, educated people with artistic inclinations.” The said study did not include visitors to Le Parc’s exhibition. Germán Kratochwil, “Arte pop en Buenos Aires”, *Mundo Nuevo* n. 26-27, August-September 1968, pp. 106-112.

¹²⁶ Directed by Alberto Ginastera and Roberto Villanueva respectively.

¹²⁷ See Andrea Giunta, “Capítulo 6. Estrategias de internacionalización”, in *Arte, vanguardia y política. ... op. cit.*, pp. 237-303.

¹²⁸ I am referring to the various moments of what Ana Longoni and Mariano Metsman call the “1968 itinerary.” See their *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

the labor area, the problem area, even when within the set boundaries the technical work done may be compared to the most elaborate worldwide. Both kinds coexisted at the Instituto Di Tella. [...]

“Avant-garde” visual artists who remained inside the institutional circuit could choose between two ways: to continue with self-enclosed developments, amid increasing specialization and sophistication that completely detached them from the real public, forcing them to plunge into the narrow international market through emigration, or else enter the circuit of consumer design, parasitic and sumptuary, inside the limited market of the “acrylic ghetto”.¹²⁹

In between these paragraphs that addressed the ITDT from a dependence discourse, there was a photograph of one of Le Parc’s pieces, made of stainless steel bands on a striped background. Its industrial appearance turned kineticism into an illustration of an aesthetic option that satisfied “bourgeois aspirations.” By 1970, when the article was published, kineticism had been much criticized in France as a cultural production representative of the consumer society. Although such criticisms did not share the anti-imperialist stand of *Los Libros*, they had points in common with Jacoby’s remarks.

In regard to the public, it is worth noting that, in direct opposition to the isolation described by Jacoby, Le Parc’s exhibition had a much wider attendance than did *Tucumán Arde*, the paradigmatic experience of the meeting between the aesthetic and political avant-gardes in which Jacoby participated. This socioaesthetic experience, held at the CGT de los Argentinos in late 1968, intended to call upon “the real public.” However, the exhibition was soon closed down. Its effects were delayed and, to a large extent, mediated by Lucy Lippard and Jean Clay, who divulged it abroad. According to Luis Camnitzer, the projects of Latin American living abroad “may have been less bold, but they also escaped post-activity depression like “the silence of *Tucumán Arde*”.¹³⁰

Among kinetic artists, Le Parc was one of the most sensitive to the political and aesthetic changes that occurred in the late sixties. Not only did he begin to use caricature in his recreational work, ever more critical of cultural institutions and of the political context¹³¹ but also, starting in 1970, he organized a number of exhibitions aimed at showing Paris “unofficial” images of Latin America. His four-month long 1967 trip on occasion of the ITDT exhibi-

¹²⁹ Roberto Jacoby, “Una vidriera de la burguesía industrial”, *Los Libros* 2 n. 12, October 1970, pp. 24-25.

¹³⁰ Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin, University of Texas Press, 2007, p. 226.

¹³¹ I am referring to *Voltée los mitos* (1969), *Identifique sus enemigos* (1970) or the printed matter on inflatable devices of *Frappe les grades* (1970).

tion, in combination with his participation in the November Simposio de Intelectuales y Artistas de América held in Puerto Azul, Venezuela¹³² proved crucial to this purpose.¹³³

Back in Paris, in a letter dated December 1967 and addressed to Italian artist Dino Gavina, Le Parc told him about his trip to South America: "It was a great success; for example, 11,000 people per day in Buenos Aires. Many multiples sold, etc. I'm setting up my new home and studio here".¹³⁴ Towards the end of 1967, Le Parc wrote an article entitled "Guerrilla cultural", published in the *Robho*¹³⁵ French magazine the following year. His trip to South America, the Venezuela encounter, and his triumph in Buenos Aires were crucial experiences preceding May '68. All of them strengthened his concern about the social role of intellectuals and made him sensitive to the "Latin American cause".¹³⁶ The trip also contributed to his economic well-being, since on returning to Paris he was able to move out of the studio that he shared with Antonio Berni and where he lived with his wife and three children and settle down in a bigger place that allowed him to work more comfortably.

Some Latin American voices included kinetic art in the regional Constructivist tradition. To Juan Acha, kineticists had contributed to solve visual language problems that worried artists in many parts of the world. In the view of the Peruvian art critic, geometric art was emblematic of the epoch and had meant a "healthy way of correcting" the individualistic tradition of art and culture. Argentine concrete artists of the 40s were, in this sense, a starting point. Around the mid-60s, geometric abstract art had built a tradition in the Río de la Plata and Brazil in particular and in South America in general. However, even today, the continental differences that Arnauld Pierre finds in regard to the use of central or peripheral vision in optical and kinetic art remind us of the long-standing rivalry between the United States and France.

The focal instance, the target, the point that attracts the gaze, still valid for Jasper Johns or Kenneth Noland, has been lost to European Modernists. Deeply affected by speed (theirs and that of viewers), the gaze appears diffracted along lines of rupture and interrupted by the stroboscopic effects of alternating black and white, like in Julio Le Parc's *Cercles fractionnés* (1965.) [...] Along the same lines, it would be easy to prove that Agam's multivisuality, impeded by his counterpoint reliefs, or the reliefs on Cruz-Diez's prints mark the development of a paradoxical excess of vision. This puts in check the synoptic quality of the American version of Modernism, replacing the very notion of

¹³² Le Parc declares that he visited Buenos Aires Mendoza, Montevideo, Sao Paulo, Valencia, and Caracas. *Julio Le Parc. Experiencias 30 años...*, *op. cit.*, p. 142.

¹³³ Le Parc declares that he visited Buenos Aires Mendoza, Montevideo, Sao Paulo, Valencia, and Caracas. *Julio Le Parc. Experiencias 30 años...*, *op. cit.*, p. 142.

¹³⁴ Letter from Le Parc to Dino Gavina 12/11/1967, rough copy. Le Parc Archive.

¹³⁵ Julio Le Parc, "¿Guerrilla cultural?", *Robho* n. 3 printemps 1968, p. 7.

¹³⁶ Interview with Le Parc by Mathieu Alain and Jean-Paul Giubergia, [c. 1973], mimeo, p. 4. Le Parc Archive.

point(s) of view for a visual and mobile continuum whose effects, in practice, add up to more than the addition of the parts.¹³⁷

A large number of the “European Modernists” to whom Pierre referred were South Americans who migrated to Paris carrying their own artistic baggage and aesthetic interests. Production in the French capital held a twofold dialog with a local and a European tradition. Paris was attractive as the possible universal capital of culture, but it also appealed to them in terms of the international circulation it could offer to the type of work with which they had been experimenting in their places of origin. If Hungarian Vasarely succeeded in Paris, why would an Argentine fare differently?

In regard to the problem posed by the cultural production of Argentine artists residing abroad, Carlos Basualdo declares that “Argentine art, whether produced by artists living at home or abroad, will continue to be Argentine insofar as it keeps questioning art produced in the Center from a marginal stance, but also as long as this exchange is locally acknowledged”.¹³⁸ It is an interesting hypothesis to think of the more contemporary art. Still, in the 60s, because such productions acquired visibility in the quintessential art field, its local repercussions increased. In the case of kineticism, the legitimacy earned in Paris entailed an increase, not free from contradictions, of the critical issues accompanying such visual productions. In this sense, “critical interculturalism,” defined by Basualdo as “taking a critical position in the Center while keeping a marginal perspective, so that the work proves critically meaningful in both contexts at once,” was only feasible once the modern art circuit became decentered. In the 60s, Argentine kineticists (aliens in Paris) played by and with the rules of the art field that Bourdieu was clearing up at the time. While Paris was practically equivalent to “art field”, the key point lay in the conquest of Europe.

The crisis of kineticism

In May 1967 the *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* opened the *Lumière et mouvement* exhibition, organized by Frank Popper. Many Latin American artists participated in it¹³⁹ and the impressive number of visitors prompted the Museum authorities to extend the exhibition until October, a couple of months more than it was originally intended. Since so many

¹³⁷ Arnauld Pierre, “Accélérations optiques. Le régime visuomoteur de l’art optique et cinétique”, *art. cit.* p. 35.

¹³⁸ Carlos Basualdo, “Arte argentino fuera de Argentina: viajes argentinos”, *Lápiz* n. 158-159, Madrid, December 1999, p. 161.

¹³⁹ Antonio Asís, Martha Boto, Sergio Camargo, Carlos Cruz-Diez, Narciso Debouge, Hugo Demarco, Armando Durante, Horacio García-Rossi, Ana María Gatti, Gyula Kosice, Julio Le Parc, Jesús Rafael Soto, Luis Tomasello, and Gregorio Vardánega: 14 Latin Americans among 39 participants. According to Popper, budgetary restrictions caused *Lumière et mouvement* to include only foreigners residing in France, for the purpose was to count on artists’ active participation rather than just their works. For a year, conservators, architects, and Popper worked together. Popper says that the exhibition should be regarded as “a collective work made in situ.” “Réponses à un questionnaire rédigé par Véronique Wiesinger. Frank Popper”, in *Denise René l'intrépide...*, *op. cit.*, pp. 160-163.

kineticists had submitted works that attracted vast audiences, the *Robho* magazine attempted an evaluation of *Lumière et mouvement*:

Jean Clay, one of the French critics who had staunchly supported kineticism, wondered whether it might have turned into just another form of Academicism. Amid what he called “the fashion of little motors and light bulbs,” he tried to make a difference between true “creators” and mere “dressers” who, so far, had styled shop windows but were now plunging headlong into museums. Soto, Agam, Takis, Cruz-Diez, Le Parc, Morellet, and Haacke seemed to pass unnoticed among those who – in Clay’s view – had the ability to apply their techniques to borrowed creations. “Generally speaking, these hybrids last one season. Unfortunately, the artists’ diplomacy and the viewers’ ignorance put together contribute to their success”.¹⁴⁰ Clay found it regrettable that an exhibition brimming with plagiarists who only reproduced “the external appearance, the mechanic devices, or the ‘amusing physics’ of the works” had enjoyed such repercussion. The subtleties of Haacke’s works, based on the condensation of water, were overshadowed by Brigitte Bardot’s presence at the exhibition.¹⁴¹ The big misunderstanding that equated kineticism to leisure distorted and neutralized the civilizing (and subversive) force that Clay sensed in kinetic works.

In 1966, the prize awarded to Le Parc at the Venice Biennale marked the heyday of kineticism in Europe. Still, *Lumière et mouvement* was the last great kinetic art exhibition. In 1968, collectives following this trend began to disappear.¹⁴² When GRAV took this path, its members drafted a dissolution agreement and Le Parc made some statements:

In May 1968 the group was practically non-existing. It could not be counted on, and it was not needed. Each one of us took his own stand and reacted to what was going on as he saw fit. This showed that the group’s capacity for action and the demands posed by reality had fallen wide apart.¹⁴³

Joel Stein thought differently. In a defense declaration published in the *Leonardo* magazine, he stated that GRAV members differed about an issue that was central to the group’s proposals: viewers’ participation. He added that the group had experienced a feeling of isolation similar to that of an individual artist’s, so that collective activity ceased to make sense. Finally, a paragraph entitled “Le Parc’s group” made it clear that the Argentine artist had somehow become the leader of or spokesman for a group that claimed horizontality.¹⁴⁴

¹⁴⁰ *Idem*.

¹⁴¹ The press records in the MAMVP archive include over 30 journalistic pieces. By the end of August, *Paris-Match* announced that “Les pionniers de l’art cinétique ont découvert un supporter: Brigitte Bardot” (8/31/1967).

¹⁴² GRAV in France, *N* in Italy, and *Zero* in Germany.

¹⁴³ Julio Le Parc, “A propósito de la disolución del grupo” (December 1968), transcribed in *Julio Le Parc. Experiencias 30 años..*, *op. cit.*, p. 134.

¹⁴⁴ Joel Stein, “Dissolution du GRAV”, *Leonardo* vol. 2 n. 3, Oxford, Pergamon Press, July 1969, pp. 295-296.

To the demands of reality in 1968, Le Parc responded by joining another collective, the *Atelier Populaire*.¹⁴⁵ May '68 acted as a catalyst between agreements and disagreements related to possible connections between art and politics. Various sectors of the French art field were subjected to controversy. Those who supported a more traditional type of political commitment in art attacked kineticism in the belief that political content still was "the only subversive *action* that this society is bent on quarantining or suppressing".¹⁴⁶ To Michel Ragon, the multiple stood for "reformism against the revolution".¹⁴⁷

Raymonde Moulin, who in 1967 had published a book about the French art market, criticized kinetic objects. In her view, neither the multiples nor the print market had broken with the practices that guaranteed the prosperity of the art market. The "principle of monopolistic competition" remained the ruling principle, and the artists themselves passed ironic remarks about the fact. By way of example, Moulin cited from an interview to Le Parc:

We are not to blame for being victims of some sort of aberration. How could we abandon the art milieu? Where would we go? To join the architects? The physicians? The scientists? We would not be welcome. To the *Foire du Trône*? But they also have their demands. The place where we best call into question what is happening around us is an art biennial. There we offer our best counterarguments.¹⁴⁸

Analyzing ownership of the means of production, Moulin argued that industrial production of multiples caused the artist to lose the autonomy granted by manual work and made him dependent on technical means. In fact, this did not aptly describe the conditions of production of kinetic multiples. In general, these would-be industrial objects, actually hand-crafted, were produced in strictly limited series in the artist's studio. But Moulin pointed to further risks.

If, in order to save time and play the consumer society's game, education, information, and publicity are summarily associated, the risk of turning reduction into the expected consumer object is avoided. Thus, the car or the refrigerator enter the realm of "gradual resignation", of "psychological estrangement", perfectly adapted to the commercial strategy of "expenditure", following Vance Packard's terminology. [...] The

¹⁴⁵ Other Argentine artists such as Antonio Seguí and Rómulo Macció also made posters.

¹⁴⁶ Michel Troche, "Antonio Berni. Artista pintor", in Michel Troche and G  rald Gassiot-Talabot, *Berni*, Paris, BibliOPUS-Editions George Fall, 1971, p. 19-41.

¹⁴⁷ Michel Ragon, "L'artiste et la société. Refus ou intégration", in *Art et contestation*, Bruxelles, La connaissance, 1968, p. 25.

¹⁴⁸ Cited in Raymonde Moulin, "Art et société industrielle capitaliste. L'un et le multiple", *Revue Française de Sociologie* vol X numéro spécial, 1969, pp. 699-700. La *Foire du Tr  ne* is an annual fair dating back to the beginning of our era. It gained importance and was regularly held as of the mid-19th century, and reopened as a commercial event in 1964.

now widely spread notion that art should be reintroduced into every aspect of life is not free from nostalgia for pre-industrial societies or from great hopes for the arrival of a post-industrial society.¹⁴⁹

Moulin took up the arguments posited by Clay at a round table on multiples and kinetic art that had been held at the Arràs *Cercle Culturel Noroit* in March 1969.¹⁵⁰ Speaking about an initiative to sell multiples at FNAC, a store that originally sold photographic and phonographic materials but was expanding its market by including other cultural items,¹⁵¹ Clay had changed his mind, and now declared that it would be a mistake to offer multiples together with all sorts of other devices. So that they retained their meaningfulness, they should be exhibited in such a way that people would understand that they were art proposals rather than gadgets.¹⁵² The Mexican equivalent for this word is ‘chisme,’ but has no translation in the Río de la Plata Spanish variety. Thus the English term pervaded the discussions about culture, standardization, and consumption held in France.

In 1968, Jean Baudrillard published *The System of Objects*,¹⁵³ in which he offered a critical analysis of the multiplication phenomenon that was “a true revolution in daily life: [...] objects are no longer surrounded by theatrical gestures whose purpose was their functions. Nowadays they are actors in a global process in which man is no more than a character or a spectator”.¹⁵⁴ According to Baudrillard’s definition, every object had two functions: being used and being possessed, and either could be dominant. If at one end there was a machine – the strictly useful object – at the other end the “pure object” was the one that, lacking a function or removed from use, became a collectible.¹⁵⁵ In turn, in the balance between structural and ornamental components, a “functional aberration” resulted in a gadget, a novel utensil of doubtful use; one of those new domestic accessories inventoried (and invented) by Boris Vian in songs like *Complainte du progrès* (the “fried food cutter”, the “dust eraser” or the “always-made bed”).¹⁵⁶ It is interesting that Baudrillard resorted to baroque visualization to think a

¹⁴⁹ Raymonde Moulin, *art. cit.*, p. 700.

¹⁵⁰ “La fin de l’objet et du lieu culturel. Débat organisé par la revue Robho avec Jean Clay, les artistes présents et le public”, program brochure by the Noroit Cultural Center, Arràs, March 8 to 24, 1969. Le Parc Archive.

¹⁵¹ The FNAC (Fédération nationale d’achats) was established in France in 1954 by André Essel et Max Théret, two old Trotskyist militants. At the beginning, the store sold photography and cinema materials. In 1969 a second store opened in Paris. Nowadays, with 69 branches in France and 41 in other countries of Europe, the company defines itself as « a leader in the distribution of cultural and leisure goods. » The stores currently sell sound technology, discs, books (as of 1974) and, more recently, CDs, DVDs, information technology, and telephones. “Décès de Max Théret, fondateur de la Fnac”. *La Tribune.fr*, 02/25/2009.

¹⁵² [T.N.] In English in the original

¹⁵³ [T.N.] Translated into English under this title

¹⁵⁴ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (1968), Mexico, Siglo XXI, 1969, p. 62.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 98.

¹⁵⁶ The 1956 song mocks the new role of laborsaving devices in modern love relationships. In French: *le coupe-friture, l’efface-poussière, lit qui est toujours fait*.

modernized daily environment that dealt with technology and cybernetics and that Jacques Tati had imported into comedy in his film *Mon Oncle* (1958).¹⁵⁷

[...] we are living in a totally neo-technical environment, considerably rhetorical and allegorical. Moreover, the Baroque, with its predilection for allegory, its new individualistic discourse, its redundant shapes, forgery of matter, and demiurgic formalism, is the true creator of modern times, summarizing in advance, within the realm of art, all the themes and myths of a technological era, including the formal paroxysm of detail and movement.¹⁵⁸

In the context of an unprecedented abundance of small ingenious objects, eye-catching multiples ran the risk of being mistaken for yet another gadget. Paradoxically, while kinetists' main purpose in producing their works was to force viewers' out of their passivity, those very works exhibited in a shop window could be mistaken for artifacts that – as Baudrillard pointed out – reduced the user to a mere spectator of the technical imaginary deployed by an undetermined set of consumer objects. The recreational nature of kinetic multiples revolved around this misinterpretation, for gadgets also were defined at the juncture of technology, recreation, and automation.

Anna Deleuze¹⁵⁹ remarks that the contradictions underlying the notion of participation became apparent on the walls of Paris even in May 1968. On May 24, De Gaulle announced a referendum about workers' and students' participation in company and university management. In response to this, a poster by *Atelier populaire* satirized the President's decision: "I participate, you participate, he participates, we participate, you participate, they profit".¹⁶⁰ Le Parc, an activist in *Atelier Populaire*, saw that the idea of participation that he had sustained in both his individual and collective work was being called into question. In the hands of De Gaulle's regime, rather than a tool to arouse creative action with social projections in the mass public, participation appeared as an accomplice of the ruling political and economic system.

¹⁵⁷ Kristin Ross analyzes this and other films together with the period's French advertising and literature in *Fast cars, clean bodies...*, *op. cit.*

¹⁵⁸ Jean Baudrillard, *op. cit.*, pp. 126-127.

¹⁵⁹ Anna Deleuze, "Cinétisme du corps' et participation du spectateur", in *Denise René l'intrépide...* *op. cit.*, pp. 84-93.

¹⁶⁰ Reproduced in Michel Wlassikoff, *Mai 68. L'affiche en héritage*, Paris, Editions Anteratives, 2008, p. 67. In the evening of May 24 there was another confrontation at the Quartier Latin between opponents to the referendum and the CRS. *Le Nouvel Observateur* has digitalized the issues published during the May and June 1968 conflict. http://tempsreel.nouvelobs.com/speciales/le_quotidien_de_1968/

BIBLIOGRAPHY

- AAVV**, *Art et contestation*, Bruxelles, La Connaissance, 1968.
- , *Denise René l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait 1944-1978*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2001.
- , *Georges Pompidou et la modernité*, Paris, Galerie Nationale Jeu de Paume - Centre Georges Pompidou, 1999.
- , *GRAV 1960-1968*, Grenoble, Centre d'Art Contemporain de Grenoble, 1998.
- , *Julio Le Parc. Experiencias 30 años. 1958-1988*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación-Ministerio de Relaciones exteriores y culto, 1988.
- , *Le Parc Lumière: Obras Cinéticas de Julio Le Parc*, Zurich, Hatje Cantz Publishers, 2005.
- , *L'oeil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975*, Strasbourg, Musée d'Art Contemporain de Strasbourg, 2005.
- , *Soto*, Paris, Galerie Nationale Jeu de Paume / Réunion des Musées Nationaux, 1997.
- Alloway, Lawrence**, *The Venice Biennale 1895-1968, from salon to goldfish bowl*, Greenwich, Connecticut, New York Graphic Society Ltd., 1968.
- Badiou, Alain**, "La potencia de lo abierto: universalismo, diferencia e igualdad", *Revista Archipiélago*, Centro de cultura contemporánea Arteleku and Universidad Internacional de Andalucía, 2006, p. 4.
www.arteleku.net/4.1/artistas/alainbadiou/Lapotenciadeloabierto.pdf
- Basualdo, Carlos**, "Arte argentino fuera de Argentina: viajes argentinos", *Lápiz*, n. 158-159, Madrid, December 1999, pp. 156-167.
- Baudrillard, Jean**, *El sistema de los objetos* (1968), Mexico, Siglo XXI, 1969.
- Bayón, Damián**, *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Bértola, Elena**, *El arte cinético*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- , *Le Parc. Pintores Argentinos del siglo XX*, Buenos Aires, CEAL, 1981.
- Borón, Ana, Mario del Carril and Albino Gómez**, *Porqué se fueron*, Buenos Aires, Emecé, 1995.
- Bourdieu, Pierre et Alain Darbel**, *L'amour de l'art*, Paris, Minuit, 1966.
- Bourdieu Pierre**, "Campo artístico y proyecto creador", in Jean Paulhan et al, *Problemas del estructuralismo*, Mexico, Siglo XXI, 1967, pp. 135-182.
- , "Disposition esthétique et compétence artistique", *Les Temps Modernes* n. 295, février 1971, p. 1352.
- , "Dos imperialismos de lo universal" (1992), in *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 2006, pp. 153-158.
- Brett, Guy**, *Kinetic art. The language of movement*, London, Studio Vista, 1968.

- Brodsky, Estrellita**, *Latin American Artists in Postwar Paris: Jesús Rafael Soto and Julio Le Parc, 1950 – 1970*. Doctoral dissertation, New York, Institute of Fine Arts - New York University, 2009, mimeo.
- Budillon Puma, Pascale**, *La Biennale di Venezia dalla Guerra alla Crisi 1948-1968*, Palomar Eupalinos, Bari, Italy, 1995.
- Camnitzer, Luis**, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin, University of Texas Press, 2007.
- Chiérico, Osiris**, *Kosice*, Buenos Aires, Ediciones Taller Libre, 1979.
- Córdova Iturburu, Cayetano**, *De la prehistoria al op-art: esquema de la pintura occidental hasta el cinetismo*, Buenos Aires, Atlántida, 1967.
- Crispiani, Alejandro**, “Un mundo continuo”, *Arq*, n. 49, Santiago de Chile, December 2001, pp. 57-59.
- Crow, Thomas**, *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent*, New York, Harry N. Abrams, 1996.
- Debord, Guy**, *La société du spectacle* (1967), Paris, Folio, 1992.
- Dolinko, Silvia**, *El auge de la obra gráfica y su inscripción en el campo artístico argentino (1955-1973)*. Doctoral dissertation, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2006, mimeo.
- Eco, Umberto**, *Obra abierta* (1962), Buenos Aires, Planeta, 1992.
- Fanon, Frantz**, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1961.
- Foster, Hal**, *El retorno de lo real* (1996), Madrid, Akal, 2001.
- Franco, Francesca**, “Art and Democracy at the Venice Biennale 1966-2001”, Association of Art Historians (AAH) Annual Conference, Tate Britain and Tate Modern, London, 2008, mimeo.
- García Canclini, Néstor**, “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”, in *Sociología y cultura*, Mexico, Grijalbo, 1990.
- Gilman, Claudia**, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2003.
- Giunta, Andrea**, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- , “Extranjería y nuevas pertenencias en las artes visuales”, in Néstor García Canclini (ed.), *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*, Buenos Aires, Fundación Telefónica – Ariel, 2009, pp. 39-50.
- Gramuglio, María Teresa**, “La summa de Bourdieu”, *Punto de vista* n.47, December 1993, 38-42.
- Guilbaut, Serge**, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, Mexico, Curare-Fonca, 1995.
- , *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* (1984), Madrid, Mondadori, 1990.
- Gumpert, Lynn (ed.)**, *The Art of Everyday. The quotidian in postwar French culture*, New York University Press, 1997.
- Habasque, Guy**, *Kosice*, Collection Prisme, Paris, 1965.

- Jameson, Frederic**, *Periodizar los '60* (1984), Córdoba, Alción, 1997.
- Jay, Martin**, "Scopic regimes of modernity", in Hal Foster (ed.), *Vision and visuality. Discussions in contemporary culture* n. 2, Bay Press, Seattle, 1988, pp. 3-23.
- King, John**, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.
- Lebovics, Herman**, *La misión Malraux. Salvar la cultura francesa de las fábricas de sueños*, Buenos Aires, Eudeba, 2000.
- Longoni, Ana and Mariano Mestman**, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.
- Millet, Catherine**, *Conversations avec Denise René*, Paris, Adam Biro, 2001.
- Monahan, Laurie J.**, "Cultural cartography: American designs at the 1964 Venice Biennale", Serge Guilbaut, *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, Montreal 1945-1964*, Cambridge, The MIT Press, 1992, pp. 369-416.
- Moulin, Raymonde**, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967.
- , "Art et société industrielle capitaliste. L'un et le multiple", *Revue Française de Sociologie* vol X numéro spécial, 1969, pp. 699-700.
- Panesi, Jorge**, "La crítica argentina y el discurso de la dependencia", *Filología*, year XX, 1985, pp. 171-195.
- Pierre, Arnauld**, "De l'instabilité. Perception visuelle-corporel de l'espace dans l'environnement cinétique", in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* n. 78, hiver 2001-2002, pp. 41-69.
- Popper, Frank**, *Naissance de l'art cinétique*, Paris, Gauthier-Villards, 1967.
- , *Arte, acción y participación* (1975), Madrid, Akal, 1989.
- Plante, Isabel**, "'Robho = Vitrine de l'art contestataire'. Consideraciones sobre los artistas latinoamericanos incluidos en la revista francesa *Robho* (1967-1971)", *XXV International Congress of Latin American Studies Association*, Las Vegas, 2004. CD-ROM
- , "*Les Sud-américains de Paris*. Latin American Artists and Cultural Resistance in *Robho* Magazine", *Third Text* vol. 24 n. 4, London, Phaidon, July 2010, pp. 445-455.
- , "Del Plata al Sena' and back: Pierre Restany and Damián Bayón", in Jaynie Anderson (ed.), *32nd Congress of the International Committee of the History of Art. Crossing cultures-Migration-Convergence*, CIHA - University of Melbourne, 2008, pp. 755-759.
- Pradel, Jean-Louis**, *Julio Le Parc*, Milán, Edizioni d'Arte Severgnini, 1995.
- Romero Brest, Jorge**, *Arte en la Argentina. Últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- , *Arte visual en el Di Tella*, Buenos Aires, Emecé, 1992.
- Ross, Kristin**, *Fast cars, clean bodies: decolonization and reordering of French culture*, MIT Press, 1995.
- , *May '68 and its afterlife*, The University of Chicago Press, 2002.
- Rossi, Cristina**, "Julio Le Parc y el lugar de la resistencia", in *ICAA Document Project Working Papers*, N°2, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, 2008, pp. 43-9.

- Schor, Naomi**, “The crisis of French Universalism”, *Yale French Studies* n. 100. *France / USA. The cultural wars*, Connecticut, Yale University Press, 2001, pp. 43-64.
- Serviddio, Fabiana**, *Entre EE.UU. y América latina: Arte latinoamericano y discurso crítico durante la década del setenta*. Doctoral dissertation, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y letras, 2007, mimeo.
- Terán, Oscar**, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.
- Wlassikoff, Michel**, *Mai 68. L’affiche en héritage*, Paris, Éditions Alternatives, 2008.

SECOND PRIZE

CRISTINA ROSSI

SEARCHES AND ENCOUNTERS.

AN ABSTRACTION FROM LA PLATA IN THE 1960S

- * This research was carried out in March, 2007 for the curatorship of the segment of Abstraction for the exhibition *Nuevo Arte en La Plata 1960-76*, exhibited in the Centro Cultural Recoleta, in Buenos Aires (3/30 to 4/29/07). The materials consulted in the archives Jorge Romero Brest, Institute of Theory of History of the Art Julio E. Payró, FFyL-UBA (AJRB), Foundation You Come into ear, CeDInCI and the personal archives from Juan Carlos Romero, Jorge Pereira, Raúl Mazzoni, Héctor Puppo, Alejandro Puente, Eduardo Paineira, Lido Iacopetti and César Lopez Osornio were very valuable, as well as the conversations with all the artists that I could interview. I wish to express my gratitude to them. I am also grateful to Florencia Battiti, Maie Bonfiglio, Silvia Dolinko and Cecilia Rabossi for their suggestions and meticulous reading of this text.

CRISTINA ROSSI

She obtained her Ph.D in History and Theory of Art at Buenos Aires University. (U.B.A). She is Senior Researcher and Professor of Latin American Contemporary Art at Facultad de Filosofía y Letras (UBA). The subject for her Ph.D thesis was “Constructive utopias in the Río de Plata during the post-war”. She was a fellow of the Fondo Nacional de las Artes, an adviser to Buenos Aires City “Parque de la Memoria” and a researcher with the Secretaría de Ciencia y Técnica [Secretariat of Science and Technology] (UBA), the Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica [National Agency for the Promotion of Science and Technology], and of Fundación Espigas for the *Documents of 20th Century Latin American and Latino Art* projects, (ICAA) Museum of Fine Art Houston. She is a contributor to national and international publications. Moreover, Rossi compiled *Maestros del Arte Argentino*, a book published by the Centro Cultural Rojas, and *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, published by EUDEBA-EDUNTREF. Her latest writings were published in the following books: A. Giunta-L. Malosetti Costa (Ed.), *Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar. Arte latinoamericano en el debate de posguerra* (1948-1955), M. H. Gradowczyk, (Ed.), *Tomás Maldonado: Un moderno en acción. Ensayos sobre su obra*, and M. José Herrera (Dir.), *Exposiciones de Arte Argentino 1956-2006*. She works as a freelance curator of visual art exhibitions and is a member of the Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), of the Asociación Argentina de Críticos de Arte (AICA) and of the Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA).

The giddy pace of the changes undergone in the West throughout the sixties also hastened the transformations under way in La Plata art. By retracing the paths that La Plata artists walked as they opted for abstraction, I intend to analyze both their “searches” in the field of abstract language and the “encounters” they protagonized in the Argentinean art field.

The young artists we studied got together, whether in the *Grupo Si*, in *Visión Integral* (VI IN), in the *Centro de Experimentación Visual* (CEV), or the *Equipo Concentra* in order to discuss their ideas, plan solutions, and exchange proposals. Thus they were active participants not only in an exploratory stage but also in a time marked by crossings and coincidences. In this sense, our approach conceives of such “encounters” not only as the moments when findings (understood as points of arrival in terms of an artistic solution) were made, but also as moments of interchange, understood as the opportunity for artists to weigh the contributions offered by their work while holding a “dialogue” with productions from other centers.

Therefore, rather than thinking these groups in purely local terms, the issue is to reappraise the early productions which, often enough, launched their authors onto other scenarios. For the said analysis, the present approach is based on Raymond Williams’ studies on cultural formations. His works have raised awareness about the advantages of studying these groups depending on their organizational modes while giving due importance to the fact that they should be inscribed within a sociology of encounters and metropolitan associations. This means that consideration of dialogue and negotiation between national or transnational fronts must be borne in mind.¹

Training environment

Young people from La Plata who opted for abstract art in the early sixties shared in the environment of a local tradition under the influence of new discourses. In 1956, as Emilio Pettoruti was involved in modernizing the Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata [La Plata Provincial Museum for the Fine Arts] (MPBALP), Jorge Romero Brest was appointed to the “History of Art” Chair at the School of Humanities, from where he stood up for abstract art. Alfredo Kleinert, who lectured on “Visual Arts”, encouraged the students at the School of Architecture. On Saturdays, when Héctor Cartier held his extracurricular courses on “Vision”, the classroom was full to capacity.

Tracing the developments of abstract art in Argentina entails not only recognition of the early contributions made by artists such as Pettoruti, Juan Del Prete, Lucio Fontana, Antonio Sibellino, and Pablo Curatella Manes, but also consideration of the constructive path opened by Joaquín Torres García and the groups that supported concrete art and were intent on most radical transformations following the second postwar period. However, since 1944 the young artists gathered round *Arturo. Revista de Artes Abstractas* had to deal with critics still clung to the rules set by figurative art and, specially, with the resistance posed by the public.

¹ Cf. Raymond Williams, *Sociología de la Cultura*, Barcelona, Paidós, 1994.

In this regard, we may dwell on Romero Brest's early contacts with the cultural milieu in La Plata.² Between 1939 and 1944 he had taught History of Art at the Colegio Nacional de la Universidad de La Plata and become acquainted with future artists as he taught at the Escuela Superior de Bellas Artes, in the said university, between 1941 and 1942. He had also lectured in other circles, such as Universidad Popular Alejandro Korn and Radio Universidad de La Plata.

One might then say that La Plata was Romero Brest's favorite rostrum. However, in the years mentioned his discourse had not yet leaned towards abstract art, for this happened in the fifties. In May 1946, addressing a group of students, he had pondered on "Argentinean painters' pressing problems," placing "reality" at the center of the issue. While it is true that he argued with leftist stances that regarded realism as "a reflection of action", whenever the debate between figurative and abstract art became heated, his discourse did not mention concrete art. It is even more surprising that he ended his lectures advising the young to delve into Argentine reality in order to understand it, and not to "avoid Argentinean issues".³ Nevertheless, the transformations that Romero Brest's ideas underwent in later years – definitely after his first trip to the United States in 1951–led him to openly stand for abstract art. In La Plata, he promoted it mainly between 1956 and 1961 during his second teaching stage.

In an atmosphere pervaded by passionate discussions about abstract art, with the participation of critics, the official discourse voiced by Minister Oscar Ivanissevich, and Communist Party debates,⁴ young Luis Tomasello, born in La Plata but trained in Buenos Aires art schools, began to work. It was only in 1951, on his return from his first trip to Europe, that his abstract works found a permeable environment, willing to generate dialogue spaces for such productions. Thus, in 1952 Tomasello was one of the abstract artists included in the *20 pintores y escultores* group fostered by Ernesto B. Rodríguez and open to all trends. Tomasello also exhibited the geometric art that he painted in the mid-fifties in the first *Asociación Arte Nuevo* salons. This Association, established in 1955 under the initiative of Carmelo Arden Quin, aimed to disseminate the work of non-figurative artists. Tomasello was a member of the Executive Board until the end of 1957.

On the basis of a trick that forced the eye to move in pursuit of tiny strokes of color, the concrete synthesis of his early works incorporated something like voluntary movement. Soon the subtlety of the lines changed into faint shadows projected by a flat surface that had gradually acquired relief. In 1962 Tomasello exhibited these works, structured from tiny geometric

² I refer to Pierre Bourdieu's notion developed in *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995, and to other writings by the same author.

³ Cf. "El pintor argentino y los urgentes problemas que le plantea la realidad actual [Argentine painters and the pressing problems that confront them in our current reality]", a lecture at MEEBA (5/4/46) Caja 17, on 2, i), AJRB. Despite these opinions, in later declarations he stated that this avant-garde coincided with his "early maturity" and represented himself "accompanying" the heroic times of Madi and concrete art.

⁴ I have analyzed these issues in: "En clave polémica. Discusiones por la abstracción en los tiempos del peronismo", in *Separata*, a. VI, #11, Rosario, University of Rosario, November 2006, pp. 35-54.

bodies at the Denise René Gallery in Paris, where he had settled down in 1957. By developing a poetics that prioritized the viewer's participation in the completion of the work, he joined the generation of Argentinean artists working on a rationalistic abstraction aimed at optical-and-kinetic research.

By 1957 Ernesto Díaz Larroque [Fig. 1] had already frequented André Lhote's studio and finished his training at the Torres-García studio under José Gurvich's supervision. However, the constructive trend tinged with Latin American traits that he had adopted after his sojourn in Montevideo still lacked the elements of chromatic play derived from light that he had learnt from Pettoruti, whose studio he had frequented in Paris until 1964. Thus, Díaz Larroque gave a carefree turn to his "*torresgarcian*" works, a turn that was apparent from his treatment of color and matter in such works as *México* and *Manhattan*. Later on, he would adjust his structures to articulate plain color shapes. Together with his painting endeavors, Díaz Larroque developed a career as a lyrical singer. This resulted in frequent trips away from the city, until he finally settled down in Paris in the mid-seventies. While his abstract works were part of the La Plata abstract trend in the early sixties, his trips, added to the fact that he spent little time in the city, dimmed the local dissemination of his visual works.⁵

In such a context, some La Plata artists who, at the beginning of the decade, were eager to renovate the visual language chose informal ways to do so, while others preferred a rigorous framework oriented to geometry. These experiences arose in La Plata during the modernization period encouraged by the developmentalist policies implemented at national level by Arturo Frondizi. Apart from being the capital of one of the country's richest provinces, La Plata stood out because many young people from other regions took up their university studies in this particular city. The student population endowed La Plata with unique characteristics, and at the same time influenced local cultural practices, since they were at the core of the gestation and appropriation of the new proposals.

Art education at the School of Fine Arts was in the hands of landscape artist Martínez Soliman and printmakers Fernando López Anaya and Miguel Ángel Elgarte. Adolfo De Ferrari and Aurelio Macchi among others taught drawing/painting and sculpture respectively. The main objective of Kleinert's approach to the visual language as he proposed it at the School of Architecture was to specifically apply it to architectural design. Nevertheless, his approach admitted the transformations brought up by the early 20th century avant-gardes, and it triggered the need for experimentation in the young people who attended these Schools.⁶

Discussions about Sartre's philosophy, orientalism, and individual reactions towards art expression were channeled through Prof. Emilio Estiu's⁷ seminar on philosophy and in Prof. Manuel López Blanco's classes. Moreover, every Saturday, Cartier's Vision chair at the Escuela

⁵ He currently lives in Buenos Aires City.

⁶ Horacio Elena, Dalmiro Sirabo, Eduardo Paineira, Roberto Rivas, and Antonio Trotta.

⁷ According to testimonials, the seminar posited an introduction to existentialist philosophy and worked on a recent translation of Martin Heidegger's *Being and Time*.

Superior de Bellas Artes gathered a large number of regular and occasional students. Dealing with a comprehension of the creative process as a life experience, these courses implied both an entrance to new uses of the visual repertoire and a different conception of art itself.⁸ The themes ranged from Bauhaus experiences to aesthetic resources of the latest film openings to Vanongerloo's universe to Gyorgy Kepes's theories.

In the meantime, Cartier's innovative approach coincided with the arrival of the avant-garde on drama and ballet, introduced by Augusto Fernández and German choreographer Doré Hoyer at the head of the Coro de Movimientos del Teatro Argentino. Drama students, musicians, university and School of Fine Arts students gathered in bars, turned into interchange spaces for poetry readings by members of Raúl Fortín, Lidia Barragán and Omar Gancedo's poetry group, or by people from Tandil, among whom stood out writer Jorge Di Paola and visual artist Víctor Grippio.⁹ The Capitol Bar became a stronghold for jazz musicians and the bohemia that frequented a small cabaret in the vicinity. All of them soon connected the spontaneity of the informalist gesture with jazz improvisation. Later on, other bars hosted encounters between visual artists and musicians – Carlos Cabrera, Talero Pellegrini, "Colorado" Escobar, Pocho Lapouble and Alberto Favero – who were joined by actors like Carlos Moreno and Héctor Bidonde among many others. The spontaneous exchanges among them certainly enriched La Plata's cultural life.¹⁰

Times of search

I. Gesture and matter

Those who found either in the blotch or in the gesture the necessary freedom and strength to interpret the experiences of the times gave rise to group and individual proposals, as happened with the works by César López Osornio and Miguel Ángel Alzugaray or *Grupo S's* creations. When tracing the insertion of this trend in La Plata, one should consider the importance of Kazuya Sakai,¹¹ who acted as a juror at the 1959 Salón Estímulo de la Provincia de Buenos Aires. His presence encouraged the selection of works that did not follow the figurative tradition then dominating the local artfield. For the first time in the La Plata milieu, some works fell within informalist aesthetics.¹²

Nelson Blanco and Omar Gancedo met Horacio Elena, Dalmiro Sirabo, and Lalo Painceira in the halls of the MPBALP, which by then used to operate from the basement of the San

⁸ Later on, Héctor Cartier published his aesthetic theory in *El arte como experiencia vital*, Instituto de Estudios Artísticos, La Plata, 1961.

⁹ Very much interested in literature owing to the presence of Polish writer Witold Gombrowycz, who lived in Tandil at the time.

¹⁰ See Cristina Rossi, "Those were the days. A través de la memoria de los artistas," a collective interview.

¹¹ On this subject, Mercedes Casanegra, "Kazuya Sakai, un artista excéntrico," in Kazuya Sakai, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2005.

¹² Particularly if we bear in mind that the Jury was also composed by followers of figurative art, such as Francisco de Santos and Horacio Martínez Ferrer.

Martín Cinema, located at 7th St. between 50th and 51st Sts. They realized that their concerns had something in common. They held their first conversations at the Capitol Bar, and were then joined by Carlos Pacheco, a graduate from the School of Fine Arts, and other young people from Héctor Cartier's courses (Horacio Ramírez and Alejandro Puente, for example)) and from the School of Architecture.

These youngsters also frequented the Bar Moderno in Buenos Aires and used to visit exhibitions held by the *Movimiento Informalista*.¹³ Besides, since late 1959 while the Bonino Gallery had exhibited works by Georges Mathieu and Modest Cuixart, international informalist works also circulated in publications by Skira Publishing House and writings by Juan Eduardo Cirlot.¹⁴ Hence, although La Plata general public and institutions were not yet amenable to the latest trends, this group of young people, most of whom lacked academic training,¹⁵ found encouragement to guide their aesthetic search in Alfredo Kleinert's classes or in Cartier's Vision courses.

At different times, Eduardo Paineira's family home and Pacheco's country house in Ringuet housed their works. Also, artists who had their own studios used to make room for their friends. They could work at the country house before sunset, for there was no electric power and water came from an old mill. In the early sixties, Pacheco, Puente, Sitro, Nelson Blanco and Paineira worked there until the light faded. Then they returned to the city and met at the Capitol Bar. Rafael Squirru, sometimes accompanied by Buenos Aires informalist artists,¹⁶ visited the Ringuet house.

Distancing themselves from the rationalist stance upheld by the Río de la Plata concrete avant-garde and stimulated by Cartier's vitalist perspective, these young people prioritized the spontaneous gesture, the sign, and the traces on the texture. In order to achieve such abundance, they used both traditional and industrial paint, which served to glue the sawdust, sand, or cardboard to the canvas. Within the framework of group work, each of them shaped up the poetics that best agreed with her nature. Thus, some chose exaggerated textures, while others opted for striking color contrast or the addition of somewhat enigmatic

¹³ Although those who opted for informalism in Buenos Aires had participated in previous experiences, the first collective exhibition by Alberto Greco, Eduardo Barilari, Kenneth Kemble, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas and Luis A. Wells was held in Van Riel in July 1959. For further reading, see Nelly Perazzo, "Aportes para el estudio del informalismo en la Argentina," in *El grupo informalista argentino*, Museo E. Sívori, Buenos Aires, July 1978; Marcelo Pacheco, "Kemble. Aportes a una vanguardia ex-céntrica," in *La gran ruptura. 1956-1963*. Buenos Aires, Ed. Julieta Kemble, 2000, pp. 19-24, and J. López Anaya, *Informalismo. La vanguardia informalista*. Buenos Aires 1957/1965, Buenos Aires, Ediciones Alberto Sendrós, 2003.

¹⁴ Among them, *Informalismo*, Barcelona, Omega, 1956; and *La pintura de Modest Cuixart*, 1958, *La obra de Saura*, 1960, and especially *El arte otro. Informalismo en la escultura y pintura recientes*, 1960, all four published by Seix Barral, Barcelona.

¹⁵ Except Pacheco and César Blanco in the Si Group, as well as López Osornio and Alzugaray.

¹⁶ All the members remembered a visit from Alberto Greco, who was fascinated by the huge angels that decorated the old Teatro Argentino. They may have been also visited by Marta Minujín, Jorge López Anaya, and Kenneth Kemble, though not all the artists consulted agree that this was so.

signs. The proposals ranged from meticulous work to energetic gestures to expressionistic stains. The group made no qualms about political differences. It was composed of sympathizers of the Left – some anarchist; Marxists – of skeptics, militants, and others who preferred no involvement with politics.

As they were trying to find a name for themselves, the ideas and issues lengthily discussed at the meetings drove them to the word “NO”, which no doubt represented their rebelliousness besides referring to the *Noh Theater* aesthetics that many of them loved. Today the members recall that Squirru’s intervention was instrumental to their choice. They had approached him for support and, from then on, he became the group’s “spiritual father.”

In 1956 Squirru had been appointed Director of the Buenos Aires Museum of Modern Art (MAMBA), an institution from where he promoted the latest artistic manifestations, although in the first few years the Museum had no exhibition halls and sponsored exhibitions in other institutions or in art galleries. Thus, *Grupo Si*’s first exhibition, held at the Círculo de Periodistas de La Plata, was sponsored by the MAMBA, with Squirru in charge of the presentation. In his prologue, he gave free rein to his pen, justifying the choice of the name as follows:

A different kind of art, art, yes, SI group.

I prefer this emphatic name to its opposite, the “no” that also is, though less bright. The true “no” stands for indifference, and this is the only “no” to be feared. Still, even admitting the entity and validity of the “no”, I favor the “yes”, the “yes, I do [believe]” The “I do [believe]” may be both belief and creation, for the two of them are related. Yes, I believe just because, the way Unamuno did. I choose to believe because I opt for the positive, for being as opposed to nothingness, and so I believe, creating. [...]

Argentina needs those who have the courage to believe in themselves and in others. Argentina needs the “Grupo Si”.¹⁷

Artists Horacio Elena, Dalmiro Sirabo, Paineira, Nelson Blanco, Carlos Pacheco, Omar Gancedo, Mario Stafforini,¹⁸ Horacio Ramírez and Alejandro Puente participated in the exhibition. In his opening speech, poet Horacio Núñez West introduced the public to the poet-ics of these rebellious artists who adopted “a deep, dynamic stance, one that did not intend to draw attention from some “ism” but to bear witness to its active existence”.¹⁹

We should agree that Núñez West’s encouraging words (by the way, he became another important pillar of the group as from that moment) also hinted at the need to justify the “reaction”, explaining that it was a “positive reaction” that could “raise lethal contention dams

¹⁷ Cf. Catalog of the Si Group exhibition, Círculo de Periodistas de La Plata, November 1960.

¹⁸ Although his name appeared in the catalog, Mario Stafforini’s work was not exhibited on that occasion.

¹⁹ Cf. “The so-called Informalist Group Si has opened its exhibition,” *El Argentino*, La Plata, November 12, 1960.

against what had become obsolete”.²⁰ The critics of the times highlighted the way in which the public responded and, according to the artists, the exhibition attracted other enthusiasts that strengthened the group.²¹

The impact of the first exhibition renewed the enthusiasm. In the meantime, the group increased in number and so did its shared activities. Sirabo, a native of San Luis, brought along artists from his province – Roberto Rivas and Carlos Sánchez Vacca – who had already locally developed informalist experiences with the *Arte de Hoy* Group. In Buenos Aires, Sánchez Vacca had participated in the *Agrupación de Arte no Figurativo* together with Juan del Prete and a significant number of other artists.²² Other new members were Antonio Trotta, a student of architecture, César Paternosto – then a friend of Puente’s –, César Blanco (Nelson’s brother), Hugo Soubielle, Saúl Larralde and César Ambrossini, who worked together in Ambrossini’s studio.²³

In the works exhibited on that occasion, some artists privileged texture as a means of expression. This was the case with Pinceira’s sandy surface [Fig. 12], Elena, and Pacheco’s dross. Sánchez Vacca played with the light-and-shadow contrast obtained from folded and crumpled cardboard, and Trotta made an extensive use of tar, barely allowing color to come through the density of the chosen material. Others – Stafforini, Soubielle, Gancedo – staked the full power of their works on the violence of color. There were also graphic designs, drip paintings, and the urgency of the gesture, as the large red and black sign that Puente sketched on a two-meter canvas, or Ambrossini’s quick strokes [Fig. 14]. This combination of visual resources broke with the old ways and aroused controversy.

In 1960, Squirru inaugurated the MAMBA halls with the Primera Exposición Internacional de Arte Moderno,²⁴ and that same year the National Museum for the Fine Arts (MNBA) exhibited the Di Tella collection, in which our young artists’ eagerness had the opportunity

²⁰ Ibid.

²¹ According to Ángel O. Nessi, “except for comments by Squirru, Núñez West and, in 1962, my own, the group had no reviews and very few people saw their works.” See Ángel O. Nessi, *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*, La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, U.N.L.P., p. 306. However, all Si Group’s exhibitions were mentioned in the local press. Even though the articles published were not always written by specialized critics, they do speak of a large attendance.

²² Exposición de Arte No Figurativo, June 1960, held at 1717 Humberto Primo St., Buenos Aires.

²³ La Plata being a University city, it should be noted that this group was largely composed of young people from the provinces who mostly came to take up university studies. Sirabo, Sánchez Vacca, and Rivas came from San Luis, Gancedo, from La Pampa, and C. and N. Blanco (Tres Arroyos), Soubielle (Roque Pérez), and Elena Stafforini (Mar del Plata), from the province of Buenos Aires.

²⁴ Works by a large number of artists confronted with international contributions like those of Swiss artists Le Corbusier and Max Bill, French artists Jean Fautrier and Pierre Soulages, and American artists William De Kooning, Franz Kline, Jackson Pollock, and Mark Tobey among others.

of confronting paintings by Antoni Tàpies, Jean Dubuffet, Jackson Pollock, Franz Kline and Alberto Burri among others.²⁵

Between June 32 and July 2, 1961 the group held another exhibition entitled *Movimiento Si* at the MPBALP. By this time it had eighteen members: Ambrossini, César Blanco, Nelson Blanco, Elena, Gancedo, Larralde, Pacheco, Paineira, Paternosto, Puente, Ramírez, Rivas, Sánchez Vacca, Sirabo, Antonio Sitro, Soubielle, Stafforini and Trotta. Jorge López Anaya was in charge of the presentation and guest artist Edgardo Vigo exhibited one of his “Máquinas inútiles [Useless machines.]”

In November 1961, with Squirru’s support, the Grupo Si was included, together with a group of sculptors and one of dancers conducted by Laura Yusem²⁶ in a delegation of young art sent to Peru. In December they presented an exhibition at the MAMBA that definitely established their reputation, but it was their last collective appearance. Those works constitute the most comprehensive existing corpus, for Squirru managed to enter all of them in the Museum’s heritage.²⁷

Although the group did not produce a publication, their articulation of dissemination strategies included lectures by several professors and well-known characters and, whenever they held an exhibition, the artists themselves made a speech.²⁸ In the first exhibition, the members of the group took turns to stand by the works in the hall and talk to the perplexed viewers who wondered whether “that” was supposed to be art. Two days before the second exhibition closed, a La Plata newspaper announced that “a guided system will be implemented [...] to aid the public” since “a large number of people is interested in learning the visual tenets and ideology underlying informalism”.²⁹ Despite recognition and support, various circumstances changed the group’s internal dynamics. The artists began shunning group work and not all the members participated in later exhibitions.

Motivated by Cartier’s classes, César López Osornio and Miguel Ángel Alzugaray developed their own experiences in a shared studio. In 1960 López Osornio earned a scholarship

²⁵ The Di Tella Collection exhibited works such as Jean Fautrier’s *Sunset*, Kline’s *Black, White and Blue*, Pollock’s *Shooting Star*, Burri’s *Combustione E. I.* and *Celotex*, Cuixart’s *Pintura n° 3*, Antonio Saura’s *Retrato Imaginario de Brigitte Bardot*, Mark Rothko’s *Light Red and Dark Red*, and Tàpies’s *Pintura*, composición, architectonic and Tres formas con relieve among others. Paternosto remarked that he felt so attracted by Tàpies’s work that he gradually gave up some of the guidelines offered in Cartier’s courses. Interview by this author, January 4, 2000.

²⁶ Puente and Paineira traveled with the works but were unable to make the acquaintance of emergin Lima artists because Juan Manuel Ugarte Eléspuro, Head of the School of Fine Arts, had only arranged meetings with artists who had already been legitimized as such.

²⁷ Some artists recalled that what they received in compensation for their works was the printing of the catalogs and the exhibition expenses.

²⁸ Prof. Eduardo Fasulo spoke at the Círculo de Periodistas, poet H. Núñez West spoke at the first exhibition, Jorge López Anaya presented the second exhibition, and Héctor Cartier, as he presented Nelson Blanco’s works and his own, delivered a lecture at the exhibition’s closing ceremony, held at the R. Ortiz and Puente Halls in Tres Arroyos “Sarmiento Public Library”

²⁹ Cf. “Informalist painting exhibition closing on Tuesday,” *El Día*, La Plata, June 30, 1961.

for a continuing-education course in Japan and “Vasco [Basque]” Alzugaray settled down in the province of Chubut after he was called to work for the Instituto de Arte de Esquel.

His canvases of the time reflect the variegated, rugged, lonely Patagonian landscape. With a predominance of earthcolored hues, those abstract paintings stand out for the brightness of a few brushstrokes and spots of color [Fig. 15]. Through the Instituto de Arte, Alzugaray got in touch with the *Grupo del Sur*, especially with Carlos Cañas, Ezequiel Linares and Aníbal Carreño. Such contacts reflected on his poetics, with matter and texture as the most important features. Our quiet southern landscape made a deep mark in his imaginary, symbolized through his work on matter arrayed on a space that never ceases to recall the horizon.

In Japan, López Osornio painted informalist pieces working horizontally without a brush, “throwing” [Fig. 13] the paint onto the surface. He taught classes about classic mosaic and modern art, transmitting the occidental history and techniques that he also taught in La Plata. His proximity to oriental art made him interested in the characteristics of Sumi-e and Japan’s traditional arts as well as in establishing an acquaintance with the Gutai group. Moreover, during his stay in Japan, he not only painted but sculpted, using circular resources typical in the country: bicycle wheels.

When López Osornio exhibited his Japanese works, the critics found chromatic freshness and audacity in his canvases. Rather than bringing to mind some superficial oriental influence, his works suggested a new technique. Even the 1962 exhibitions, which he shared with Leopoldo Torres Agüero, show the differences between López Osornio’s thick, powerful color and Torres Agüero’s subtler shades. Anyway, the Japanese critics recognized them both as representatives of a technique and coloring that the Japanese lacked, and said they had succeeded in including the imprint of Sumi-e within their personal styles.³⁰

II. Geometric experimentation

The geometric trend also garnered a significant number of productions developed from La Plata throughout the sixties. Some *Grupo Si* artists gradually moved away from the informal gesture or the expressionistic abstraction of their early works and adopted a rationalist abstraction with a sensitive turn or a conceptual strategy. Among these, Ambrossini, Sirabo, Sitro and Trotta began a production developed in space and inscribed in the field of primary structures. In 1964 Puente and Paternosto held a joint painting exhibition in which they presented geometric patterns that kept the trace of the making. Since these works accounted for the qualities of the matter and the fraying of the outlines, Aldo Pellegrini interpreted them as part of a “sensitive” geometric category. His use of the word “sensitive” intended to mark a clear difference between these works and the pure shapes in plain colors proposed by concrete Argentinean artists as from the 1940s.³¹

³⁰ According to Mori Toru in the Yomiuri Shimbun Japanese newspaper on 5/25/62. López Osornio archive.

³¹ Both exhibited a series of these canvases in Nueva Geometría, Buenos Aires Lirolay Gallery, 1964.

At the same time, another group of artists was systematizing research into shape, color relations, and experimentation in the visual field. Towards the end of the 1950s these artists shared a studio located on 1st St. and 72nd St., where they worked and discussed guidelines. Even though their stance was not unanimous, they agreed to work within the rationalist trend. Stable members of this first association were Hugo De Marziani, Jorge Pereira, Gonzalo Chaves, Héctor Puppo and Raúl Mazzoni, but other young people, such as Raúl Fortín, Horacio Ramírez, Omar Gancedo and Nelson Blanco, who then went different ways, also participated in it.

With an emphasis on the study of composition and spatial relations, many developments of the times remained as experimental research, so the group did not publicly exhibit works. They sometimes examined the possibilities offered by shape dynamics and color – De Marziani's works, for instance, were ruled by a rigorous routine based on observation [Fig. 16]. During that period, Pereira and Mazzoni worked within the concrete synthesis that preferred the line. The former interspersed only plain colors on the austerity of a straight line [Fig. 20] while the latter articulated shapes in space, generating an ethereal play of lights and shadows starting from oblongs and squares outlined with metal bars [Fig. 19].

Pereira was interested in the postulates of the concrete avant-garde and, through Milcíades Peña,³² had contacted Virgilio Villalba, a member of the Asociación Arte Concreto Invención (AACI) who had designed the cover for *Estrategia* [Fig. 2], a magazine that, according to its own declarations, gathered the various lines of Marxist thought and was published by Peña himself, a follower of Trotskyism.

Precisely the 1958 issue in which Villalba's work appeared brought two pieces by Tomás Maldonado and Alfredo Hlito, originally written by the *Arte Concreto* magazine published in 1946.³³ In those years, inventionists had drawn an aesthetic program that proposed that men be surrounded by “real [things], that men get used to establishing direct connections with objects rather than with objects’ “fictions”, with the purpose of generating a will to “take action.” They had believed they could articulate their proposal with Communist militancy; indeed, they tried to advocate an alternative aesthetic program against the *Stalinist* guidelines of the Party. However, in 1948, when Zhdánov demanded an even more committed alignment with the norms of Soviet realism,³⁴ the leaders of the Argentine Communist Party (PCA)

³² Milcíades Peña (1933-1965) was, among other things, a historian and the founder of the *Fichas* magazine. Some of the books he published: *Introducción al Pensamiento de Marx*, notas de un curso en 1958, Masas, caudillos y elites. La dependencia argentina de Yrigoyen a Perón and Antes de mayo. Formas sociales del transplante español al nuevo mundo.

³³ “Los artistas concretos, el realismo y la realidad” by Maldonado and “Notas para una estética materialista” by Alfredo Hlito. Cf. *Estrategia* II #3, Buenos Aires, June 1958, pp. 9-10 and 30-31.

³⁴ Andrei Zhdánov (1896-1948) was a Stanilist leader and Secretary General to the Communist Party's Central Committee as from 1934. He supported the doctrine of socialist realism, which demanded heroic, exemplary representation in accordance with Communist ideals approved by the 1934 Socialist Writers' Conference. In 1948 he issued the so-called Zhdánov decree, that marked the beginning of a disqualifying era for many Russian composers such as Dmitri Shostakóvich and Serguéi Prokófiev.

disciplined Maldonado,³⁵ and many AACI artists gave up their militancy when he did. In its magazine, the Association fostered “comprehensive invention”, highlighting the fact that, to them, an inventionist painting implicitly required architecture, town-planning composition, poetry and music of the same kind,³⁶ just as the *Madi* manifest posited intervention in every field of artistic creation.³⁷

Following this line of thought, in 1961 the members of the Studio at 1st St. off 72nd St., joined by Roberto Rollié, Nicolás Jiménez, Manuel López Blanco and Ricardo Zelarayán,³⁸ created *Visión Integral* (VI IN). The new group furthered object design, among which stood out some chair models [Fig. 4]. Especially interested in developing the “*Billian*” postulates for *güte form*, Chaves introduced changes in the solutions.³⁹ This also resulted in personal developments in the field of graphic design, as the artists participated in editorial projects or did professional work for the graphic needs in the private sector. López Blanco and Rollié⁴⁰ took over the Editorial Management and the Art Section of the *Fichas de Investigación Económica y Social* magazine [Fig. 3], which circulated between april 1964 and July 1966 under Milcíades Peña. De Marziani also designed the programs broadcast by Radio Universidad de La Plata and the *Espacios* poetry magazine which, between 1963 and 1964, published eight issues with covers designed by Puente, Francisco Maranca, Josef Albers, Alberto Piergiacomini, and De Marziani himself.⁴¹

In *Language of Vision*, Kepes pointed out that visual perception implied the viewer’s participation in the organization process, an act of integration that took upon itself the historical challenge of educating and aiding people to think in terms of shape.⁴² Following these and other tenets, the whole group pursued experiences about the organization of the image, exploring space as a dynamic field, the balance between form and color, visual tension, etc. These were the lines along which we find De Marziani’s studies of the said relations, Mazzoni’s linear and color relativity developments, and optical-and-kinetic works that sometimes turned into actual works, like De Marziani’s paintings on metal or the light/shadow games that Juan Carlos Romero began to suggest through his folded paper prints.

The experimental bias of Fernando López Anaya’s Printmaking Studio drove Romero towards a geometry that soon began to toy with kinetics. Vasarely’s exhibition, held at the MNBA in 1958, introduced him to an abstract language that, in very few strokes, stirred the

³⁵ According to Maldonado’s declarations at the public interview held at Fundación Proa in 2003.

³⁶ Cf. “Inventión integral,” in *Arte Concreto*, Buenos Aires, August 1946, p.10.

³⁷ Cf. *Madi* manifesto, in *Madi Nensor*, #0, Buenos Aires, 1947.

³⁸ Towards 1963 Chaves and De Marziani gradually detached themselves from group work.

³⁹ The “good form” (*güte form*) was conceived of by Max Bill in the 40s as a synthesis of the articulation between aesthetic-and-formal aspects and the function of an object. Its purpose was to achieve maximum simplification and functionality in regard to the object’s usage and mass production.

⁴⁰ Please note that on the list of staff members, Rollié, in charge of the Art Section, appears as Ernesto Rollié.

⁴¹ *Espacios* was co-edited by Mario Porro, José A. Jorajuría, Elba E. Alcaraz, and Judith Loustalot.

⁴² Cf. Gyorgy Kepes, *Lenguaje de la Visión*, Province of Buenos Aires, Eva Perón, 1955.

plane, creating an illusory space. Romero remembers how impressed he was by the works of the Hungarian artist, with whom he also shared an interest to multiply the artwork through technological means. The repetition of a tiny shape or a spiraling construction composed sets that repeated one module and, at the same time, toyed with volume by die-cutting the print.

Works such as 1964 *Grises* or *10 x 10* repeat one module while respecting orthogonality; however, Mondriani's grid is affected by the shapes it contains. This alteration of the grid, also found in Helio Oiticica's *Metaesquemas*, was Romero's starting point to fold paper in search of various light/shadow effects.⁴³ His searches within virtual motion continued in his die-cuts which, depending on the regularity that he applied, gave shape to round or square spaces in which the folds show a hint of color hidden under the print.

In those years, Romero strengthened his bonds of friendship with some of the *VI IN* members who he had met at López Anaya's studio, while experimenting with different techniques and supports inside the realm of geometry. Little by little, the works that included piercings and that also admitted of coloring through *stencil* or *pochoir* adopted the letters of the alphabet. Thus his poetics gradually took in conceptual contents [Fig. 17].⁴⁴

Visual experimentation also involved photography, which permitted a large variety of outcomes, whether through framing or photograms included in the random combination of various elements or reactions. In these photograms, or photographic experiences without a camera, it was possible to obtain different qualities of gray or celluloid imprints with random effects. It was the artist's choice to keep the negative for further reproduction.

VI IN members held some joint and individual photo montage exhibitions in Mar del Plata.⁴⁵ In 1967, these early experimentations gave Pereira the chance to participate in the *Paris Cinquième Biennale* (Musée d'Art Moderne) with six black and white works. In 1968, in his prologue to a Puppo photogram exhibition, Almeida Curth pointed out that those abstract photographs that included piercings, scratchings, creases, or magnified wefts showed a particular interest in the language of objects, in a new vision of the black and white essence [Fig. 11 bottom].⁴⁶ Photography still aroused controversy, for its acceptance very much depended on the traditions of painting.

Towards the end of the decade, the *Centro de Experimentación Visual (CEV)* developments could be anticipated. They welcomed not only research initiatives that used different

⁴³ These works were going to be presented at the Pequeña Galería de Arte in U.N.L.P.'s Radio Universidad in 1966, but the exhibition was banned by the military government.

⁴⁴ On Romero's graphic works, see Silvia Dolinko's *Arte para todos: la difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003, and Fernando Davis's "Recorridos de la violencia en la obra gráfica de Juan Carlos Romero," mimeo y Juan Carlos Romero, *Cartografía del cuerpo, asperezas de la palabra*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009, among others.

⁴⁵ Like the one presented at the Peláez Aller Gallery, Mar del Plata, 1966, where Pereira also held an exhibition between 8/31/66 and 9/6/66.

⁴⁶ H. Puppo expone fotogramas, Engineering Students' Center at La Plata, September 1968.

techniques but also studies in concepts such as “systems”, understood as the articulation of modules that permit a mobile organization and various possibilities of image transformation. The *CEV* was composed of Rollié, Mazzoni, Mario Casas, Romero, and Jorge Pereira [Fig. 21]. Ramón Pereira, Raúl Pane, Juan Eduardo Leonetti, María Arana and Andrés Jiménez who were guest artists at some exhibitions, such as photography experiences and some design works.

Encounters and Interchanges

I. Emergence and projection from La Plata cultural field

Thinking the action of these groups from the formation concept proposed by Raymond Williams⁴⁷ enables us to recognize strategies such as the adoption of a collective name or the organization of joint exhibitions, which facilitate the bonds with the stances that dominate the art field. In this sense, *Grupo Si* succeeded in making its work known in La Plata and in projecting it out of the local milieu. In 1961 the group earned access to the MAMBA and represented the Argentine avant-garde in a cultural delegation sent to Peru. Needing legitimization in a hostile atmosphere, they counted on an excellent letter of introduction: the support offered by Squirru, who was director of the MAMBA during their first presentations and was later appointed Director for Cultural Relations at the Ministry of Foreign Affairs. From this ground, *Grupo Si* sought to break the resistance of the traditional academic discourse, even when the group’s avant-garde stance was oriented towards the renovation of visual language rather than towards refusal of the official consecration circuit.

The group that used to meet at 1st St. off 72nd St. named itself *VI IN* and, through graphic and industrial design, sought social projection for its experimental works on the visual image. In the meantime, interest in design increased, and the institutions echoed it by fostering encounters like the 1963 *Ira. Exposición Internacional de Diseño Industrial* held at the new MAMBA and the competition staged by the Torcuato Di Tella Institute (ITDT), whose prolog reproduced Maldonado’s respected thought.⁴⁸ In La Plata, textile and industrial design exhibitions held at the MPBALP later on followed the early initiative that led to the creation of the University’s Design Department.⁴⁹ Several members of this group actively participated in the establishment of La Plata University School of Design. After the first steps taken at the Escuela Superior de Bellas Artes, the University School was launched in 1963 under Daniel Almeida Curth.⁵⁰

In 1964, Maldonado came to Argentina. He held a seminar at the Instituto Nacional de Tecnología Industrial and a lecture at the La Plata School of Fine Arts, where he insisted on

⁴⁷ Raymond Williams, *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1994, pp. 53-79.

⁴⁸ The ITDT supported the circulation of design. The Primero y Segundo Concurso de Diseño Industrial were launched in December 1964.

⁴⁹ Among others, industrial designs were presented at di (1967) and at Diseño Textil (1968).

⁵⁰ Rollié compiled the materials produced between 1960 and 1990 under the name of “Documents for the reformation of the 1994 curriculum.”

the need for a threefold consideration of architecture, town planning, and industrial design as professions. He meant that these professionals should be prepared to work as draughtsmen, to get involved in science, and to join administrative structures.⁵¹ This lecture has been said to be instrumental for the definition of the School policies inside the University, where the gradual interest that developed during the decade gave rise to the creation of the Instituto de Investigaciones y Servicios en Diseño Industrial in 1972.

For long years, Rollié taught Design in Visual Communication at the School, and eventually became Dean of the UNLP Art School. Mazzoni and Pereira also taught at the School. Later on, Rollié continued working on teaching issues. He was especially interested in the style-bearing elements that relate to Visual Communication design, as these elements are marked by historical-and-social, cultural, or aesthetic paradigms.⁵²

Pereira became Director of the Visual Communication Department at the Art Directors' Comprehensive Training Institute, another space in which discussions about arts, design, science and publicity circulated. In November 1964, the Institute invited Gui Bonsiepe. In his institutional capacity, between 1967 and 1968 Pereira corresponded with Max Bill, Walter Gropius and Herbert Bayer among others, and discussed his ideas at various forums.⁵³ In 1973, he brought to the attention of the Latin American Design Conference the importance of broaching an understanding of design in connection with the economic system on which it is based.⁵⁴ In the early 1970s the CEV had already been created. From there, artists intended to generate a private space for teaching in Buenos Aires, but this initiative fell through.

Ángel Osvaldo Nessi has dealt with the differences between the aesthetic notions of the times and the art production. He highlighted an initiative by a group of intellectuals who, in 1961, created the Institute for Art Studies as a response to the expectations aroused by the new movements.⁵⁵ However, should we analyze the ways in which Argentine artists received informalism, we would find that, interestingly, resistance to it was not exclusive of La Plata critics. In Buenos Aires, while the Torcuato Di Tella prize awarded to Mario Pucciarelli in October 1960 had consecrated both the artist and the trend, *Primera Plana* still published opinions that opposed the "informalist invasion." For example, in 1963 Lorenzo Varela at-

⁵¹ Cf. Tomás Maldonado, "the designer's training", La Plata 1969, CEV DI, at the La Plata Escuela Superior de Bellas Artes, 1964.

⁵² Posthumously published in Rollié-Branda, *La enseñanza del diseño en comunicación visual. Conceptos básicos y reflexiones pedagógicas*, Buenos Aires, Nobuko, January 2004.

⁵³ These discussions allowed him to exchange information about visual communication (particularly with Bayer) and disseminate the work done at IDA where, together with Sameer Makarius, he taught Creative Photography. Later on Pereira took part in an attempt to create the Graphic and Industrial Design Department at the School of Social Sciences.

⁵⁴ Cf. Jorge Pereira, "Programática del diseño," Congreso de Diseño Latinoamericano, Buenos Aires, 1974. This paper can be read from Amigo, Dolinko & Rossi's *Palabras de Artistas. Textos sobre arte argentino 1961-1981*, Buenos Aires, Fundación Espigas and Fondo Nacional de las Artes.

⁵⁵ Cf. Ángel O. Nessi, *Diccionario Temático...*, op. cit., pp. 81-90.

tributed the “fashion” to sloth and fear: “a sloth consisting in the mass production of objects made of sacks and rusty tins and a fear translated into violence”.⁵⁶

It has already been pointed out that the members of the *Grupo Si* redefined their poetics as they established their first contacts. In May 1961, Ambrossini, Paineira, Paternosto, and Sánchez Vacca were invited to participate in the artists’ collective that presented works at the Seventh Annual Salon of the *Asociación Arte Nuevo*, held at the National Exhibition Halls. It is worthwhile remembering that as far back as 1959 the Association had played a part in La Plata’s institutional circuit. It had staged an exhibition at the Visual Arts Office and organized visits for the public to meet the artists. Besides, since 1960 the Association accepted informalist contributions and held a second exhibition in La Plata in August 1962.

As the *Grupo Si* was splitting, the Roberto Ortiz Company held an exhibition entitled *Expresiones de la plástica actual*.⁵⁷ Although the local press still talked of the Grupo Si, César Blanco, Elena, Ramírez, Rivas, Sánchez Vacca, Sitro, Stafforini, and Trotta had already left, whereas Grippo, who did not favor informalism, joined in. The following month, Ambrossini, Pacheco, Paineira, Puente, and Paternosto held another collective exhibition that no longer went under the group’s name.

Later on, some ex members of the *Grupo Si* would gather for collective exhibitions. Moreover, some exhibitions were organized to remember old times. To mention just the outstanding ones, let us say that in September 1962, ten ex members exhibited works at the Tres Arroyos Museum of Fine Arts, in 1970 Jorge López Anaya organized *Movimiento Si de La Plata* at the Buenos Aires Sociedad Hebrea Argentina and, the following year, seven artists participated in the *Muestra Grupo Si*, held at La Plata Cultural Center.

Remember... *Grupo Si* was a homage exhibition that, in 1968, invited the public at the Alianza Francesa to take part in a true *happening*. At the beginning there were rounds of applause and balloons burst. In a darkened hall, the participants passed on a poetic object made by Edgardo Vigo, a die-cut box that let out the light shed by a lit candle inside the object. At the same time, the participants sang “Happy birthday, Grupo Si”.⁵⁸

It cannot be denied that Vigo’s art production did not evade abstract forms and that he approached the *Grupo Si* on several occasions. However, even if he was a guest artist who contributed works such as *Máquina inútil* or the said *Objeto poético*, it is interesting to bear in mind that, unlike the informalist group, his field work was always intent on breaking with traditional supports and destabilizing circulation networks.⁵⁹

⁵⁶ Lorenzo Varela, “Arte: ¿es una desventaja haber hecho el servicio militar, en pintura?,” *Primera Plana*, Buenos Aires, 3/12/63.

⁵⁷ Works by Ambrossini, N. Blanco, Gancedo, Pacheco, Paternosto, Puente, Sirabo, Soubielle, Paineira, and Larralde.

⁵⁸ In 1980 Nessi presented, at the Berisso City Hall, an exhibition entitled *Grupo Si, 20 años*. It commemorated the anniversary and gathered recent works by ex members. In 2001 I organized *Grupo Si, el informalismo platense de los '60* at the La Plata Municipal Museum and at the Buenos Aires Borges Cultural Center.

⁵⁹ See Fernando Davis’s “Edgardo Antonio Vigo y las poéticas de la “revulsión”, mimeo.

Along these lines, Lido Iacopetti was the artist that attempted a breach in the work distribution circuit, even after appearing in some official salons and successfully exhibiting his paintings at the Lirolay Gallery. In 1966 he began exhibiting works in stores and made his series of “imigraphs” (abstract drawings repeated on ordinary perforated or folded paper that were sold away from the traditional exhibition-and-sale artwork circuit.) The repeated designs unified the series but, at the same time, each of the drawings had particular features. In 1969 he invited viewers to the *Primera Presencia Imaginativa Pura* by handing out catalogs in Buenos Aires and La Plata. This exhibition boasted of presenting a totally imaginative work so that the viewer could become a creator. Iacopetti even gave out a card with “space for a vital image.”

In 1972 Iacopetti made a series of 500 imigraphs that circulated in the *Hexágono 71* magazine together with a declaration of his reasons for not exhibiting his works in art galleries, museums, and salons. However, these series that went on until 1976 were once presented at the Carmen Waugh Gallery in Buenos Aires. On this occasion, they entered the circuit to deny the gallery’s very function, for all mini-imigraphs were given to the public for free, while some 20 pictographs cut out of wood were donated to public institutions.

In the mid-60s, La Plata saw the advent of the *Movimiento de Arte Nuevo (MAN)*, a group oriented towards the new trends and aiming to expand into the national milieu. In May 1965 it held an exhibition that fuelled the controversies generated by the new art in the local environment, and even made the pages of Buenos Aires newspapers. Although short-lived, this group, composed by artists, poets, researchers, and theorists, such as La Plata-born Saúl Yurkievich, Vigo, López Osornio, Pacheco, Soubielle, Trotta, Puente, and several artists from Buenos Aires, appropriated Sartre’s words: “Art is one, and it is for the others. An inexhaustible work exists to the same extent as does the viewer’s capacity”.⁶⁰

In the meantime, incentive prizes like the *Ver y Estimar* and the award-cum-scholarship *Georges Braque*, together with such Buenos Aires galleries as were willing to place a bet on the new art, acted as the launching platform for the younger artists.

II. Awards as a launching platform

Within the circulation circuit, competitions are legitimization and consecration spaces that offer a great opportunity for interchange. In this circuit, La Plata productions were able to enter exchanges with those of other artists and, quite often, open up to various possibilities.

By 1963, Pacheco’s works had begun to include some figurative features. That year he competed for the *Braque Award* and won it, a fact which enabled him to live in Paris for six months and to become familiar with European art. These circumstances not only opened doors for him to participate in international encounters and biennials but also allowed him

⁶⁰ Florencia Suárez Guerrini deals with the subject in depth in “A la deriva del arte moderno. Una lectura sobre la irrupción del MAN y sus repercusiones,” *History of Argentine and Latin American Art Bulletin*, School of Fine Arts, National University of La Plata (upcoming publication).

to share experiences with other Latin American artists (Brazilians and Mexicans), with whom he held an exhibition at the House of Brazil in Paris. From his experience at Hayter's Atelier 17 he also learnt the *viscosité* technique used by the Master and which he experimented with on his return.

The 1964 *Braque Award* exhibited works by many La Plata artists, since Ambrossini, Nelson Blanco, Honorio Morales, Paternosto, Puente, and Romero accounted for more than thirty percent of that year's participants. Sirabo contributed to the *Braque* on three occasions. The first time, he presented mobile objects that spun on their axes, thus generating virtual spheres inside them. The second time he exhibited specular structures made of three wooden beams joined together by a pillar, and the third time he presented an aluminum spatial structure with three repeated specularly repeated movements. Trotta also participated in the competition. In 1965, Nelson Blanco won the award, and Hugo Soubielle earned the scholarship in 1968.

As from 1963, the *Ver y Estimar Award* (organized by its namesake Association from 1960 on) included works from La Plata artists Nelson Blanco, Vigo, Paternosto, Ambrossini, Puente, Stafforini, Soubielle, Trotta, Sirabo, and Sitro among others. They all participated on several occasions and earned prizes.

III. Lirolay Gallery's stakes

In Buenos Aires, Lirolay Gallery was well known for encouraging a number of young artists who held their first individual exhibition in its halls. Owned by the Jewish French Fano couple, the gallery counted on Germaine Debecq's expert advice from its opening in 1960 until 1963. It constituted a privileged space to detect the new forms adopted by art, and held fortnightly exhibitions.⁶¹ Many La Plata artists that projected their work to a greater or lesser degree had a chance with Lirolay: Pacheco, Ambrossini, Blanco, López Osornio, Puente, Paternosto, Fernando López Anaya, Romero, Jorge and Ramón Pereira, Rollié, Iacopetti, Graciela Gutiérrez Marx, and De Marziani among others.

In 1966 Lirolay jointly exhibited the works of Pacheco and Ambrossini, two members of the extinct *Grupo Si*, and of López Osornio, whose proposal consisted of a combination of cubes painted with a harmonic palette that helped establish connections among the different sides. The work was completed with some open cubes. The total number of pieces (over 60) allowed the public to vary the combinations [Fig. 5]. The catalog design also toyed with a cube, as the portrait of the artists appeared on every face of the cube. Nessi's prolog highlighted the topicality of Pacheco's triptych and the constructive will in Ambrossini's objects,

⁶¹ On the Lirolay Gallery, see Ana Longoni's *Germaine Debecq en la trama modernizadora de los años '60*, Fondo Nacional de las Artes Archive; Nelly Perazzo's *Afiches Lirolay: 1960-1981*, National Academy of Fine Arts, Fundación Klemm, 2005.

remarking that the artist was “an idealist in his development, his expertise, and in the ‘uninterested’ purpose of one who does not anticipate a patron for his creatures”.⁶²

After exhibiting their works together at Lirolay in 1966, Puente and Paternosto had the chance of accessing the Bonino Gallery that, in those times, was located in Rio de Janeiro and New York and presented local artists representing the most innovative trends parallel to European and American artists from the international circuit.⁶³ Puente worked on his first modular structures painting color stripes on frames that he installed on the floor and wall. Paternosto’s early work had given way to a geometric repertoire which, generally making use of undulating shapes, expressed his will to underscore the physicality of the work, for he painted both the front and the sides. On prologuing this exhibition, Romero Brest pointed out that, perhaps “without realizing it”, these artists had created a new type of art piece that looked like a painting but was not a painting; that looked like an object but was not an object, but a “portable mural.”

The Lirolay halls also served as a spearhead for the new trends in photography. The Gallery gathered seven photographers’ associations in an exhibition entitled *Fotografía Nueva Imagen – Movimiento de Grupos Fotográficos* [Fig. 6], in which CEV⁶⁴ also participated. At this time, other spaces, such as the Torcuato Di Tella Institute (ITDT), biennials, and festivals were instrumental to local circulation and international projection.

IV. La Plata artists in the Di Tella milieu

The ITDT, mainly its Awards, combined several dissemination strategies. On the one hand, the Institute called upon prestigious international critics and museum directors in the main cities of the world to act as jurors in competitions; thus they got to know about Argentina’s cultural milieu. On the other hand, foreign artists brought their most innovative productions, making their work known to us and fostering integration between local artists and their peers from other countries.⁶⁵

In this context, many La Plata artists widened their interchanges by establishing new bonds as they participated in collective exhibitions such as *Más allá de la geometría* and the *Semana de Arte Avanzado*. The latter simultaneously staged *Experiencias Visuales 1967* and the *Premio Internacional Di Tella 1967* at the ITDT, *La visión elemental* at the MNBA, and *Estructuras Primarias II* at the Sociedad Hebraica Argentina.

⁶² Ángel O. Nessi, “Comenzamos por los rasgos comunes,” López Osornio-Pacheco-Ambrossini, Lirolay Gallery, Buenos Aires (10-24 to 11-5, 1966) It is to be noted that many works of the period were lost to us precisely because of their size. Support from private or public collections was needed to preserve them.

⁶³ On the Bonino Gallery, see Andrea Giunta’s “Hacia las nuevas fronteras: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York,” in AA.VV, *El arte entre lo público y lo privado*, CAIA, Buenos Aires, 1995, pp. 414-425.

⁶⁴ Between August 18 and August 30, 1970, J. and R. Pereira, Rollié, and Romero (as CEV’s members) exhibited their photographic experiences at Lirolay.

⁶⁵ On this subject, see Andrea Giunta’s *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

Más allá de la geometría. Extensión del lenguaje artístico-visual en nuestros días was organized by Romero Brest. He aimed to connect the developments reached by abstraction in the 50s (Girola, Iommi, Espinosa, Kosice, Manuel Álvarez) with the kind of art that appealed to the ITDT. Ambrossini, Paternosto, Puente, and Trotta were La Plata artists included in this exhibition.

In 1967, Ambrossini's informalist period was followed by the forcefulness of white geometric volumes that he made with clothed wood. These huge works made their presence felt in the two-meter space that contained them.⁶⁶

Paternosto presented a structure that also, *hard edge*-like, articulated shape and color. Trotta produced a zinc structure that trailed along the floor and climbed up one of the walls. Named Canaleta [Downspout] and made of industrial material, the layout of Trotta's *canaleta* interrupted circulation and brought confusion to the exhibition space.

Puente presented *Blue and blue* and *Summer*, two works that continued the search introduced by his first structures, those wooden frames with colored stripes. This time it was a modular system composed of three canvases that did not lean on the wall but invaded the space and whose colored stripes invited viewers to reconstruct a virtual shape. This system series also includes *Berenjenal*, a work that owes its title to Saúl Yurkievich's book *Berenjenal y Merodeo*. Composed of five canvases, *Berenjenal* was one of the works that participated in the 1966 edition of the Di Tella National Award.

As can be seen from Romero Brest's notes on the exhibition, the transitional logic that ruled the curatorial script for *Más allá de la geometría* took into account the "passage" from a painting's or sculpture's traditional formats towards the object to culminate in a transformation process of geometric forms.⁶⁷ Bearing in mind Romero Brest's career, one may surmise that the said "passage" was something like a "bridge between two epochs"; i.e., from concrete and abstract art in the fifties to the epoch of *op art*, kineticism, and minimal structures, from his "early maturity" to his leading role at the ITDT, from the times of his "courses and lectures" to the management of international cultural relations.⁶⁸

In fact, when in 1968 the exhibition was taken to the Center for Interamerican Relations under the name *Beyond Geometry*, Argentine art enjoyed an unprecedented opportunity to settle down in the New York art circuit (with the consequent inception of the participating

⁶⁶ Romero Brest also included Ambrossini and Trotta in the Exposición de Arte Nuevo, National Institute of Mental Health, Nov. 16 to Nov. 19, 1967.

⁶⁷ I think that these notes may have been the basis for his lecture at the exhibition, since the date on them shows that they were written before the closing day. See "Más allá de la geometría," May 2, 1957. Longhand. 12 pp, in Box 17, Envelope 5, Folio d), AJRB.

⁶⁸ I have developed this hypothesis in "Más allá de la geometría. Un puente entre dos épocas," in María José Herrera, *Exposiciones de Arte Argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, 2009, pp. 185-199.

La Plata artists)⁶⁹ and offered Romero Brest recognition for his managerial ability. Clement Greenberg made special mention of his achievements in that capacity during the toast that he proposed to honor the ITTD Visual Arts Center's anniversary. Romero Brest often talked about the occasion, saying that "Clement Greenberg, *the hardest bone to crack in that bunch*, surprised me at the dinner in homage to the Institute [...] by proposing a *superlatively* laudatory toast dedicated to me".⁷⁰

At this time, Trotta continued to research into forms and spaces as his work became more and more conceptual. For *Experiencias Visuales 67*, he resorted to architecture, proposing an alteration in the perception of space through an intervention that he named *Alta Tensión*. These resources reappeared in *Verificación esquemática*, presented at *Experiencias '68*. In this case, the interplay between the real and the virtual, between fiction and reality was magnified through two mirrors that faced each other. However, the simplest notion came from geometry (a straight line) and from architecture (an edge on the wall) in a work called *El ángulo caído*, presented at the Vignes Gallery. Here Trotta opposed the simplification of the form to the density of the content, for the act of becoming unattached to the wall proposed an interplay between signified and signifier to honor the death of Che Guevara [Fig. 23].

The *elemental vision* presented at the MNBA also pointed to the preeminence of minimal structures. In their introduction, the participating artists declared their purpose of working with non-illusionistic forms but with simple volumes with clear outlines in order to create a new, elemental visual syntax that did not require any kind of intellectual interpretation.⁷¹ Sitro presented three wooden constructions developed in a fugue-like fashion, and Sirabo marked a linear, chromatic space that could be walked on and that intervened the hall's architecture [Fig. 24].

For the same exhibition, Puente made *Cubo Transitorio*, a passable construction composed of modules painted in complementary colors in accordance with his ideas about the chromatic system. This work aroused Sol Le Witt's interest and, as from that moment, both artists established a relationship. A Guggenheim Foundation grant recipient, Puente often visited Le Witt during his sojourn in New York, where he lived until 1971, continuing with his research into color as a language with its own grammar and syntax. He made conceptual works such as *Sistemas cromáticos* and *Todo vale*, an installation supported on various materials (painted cloth, pigment jars, liquid paint, etc.) and that participated in *Information Show*, held at the New York Museum of Modern Art (MoMA) in 1970.

Materiales, Nuevas Técnicas, Nuevas Expresiones also provided an opportunity to compare notions that rose from a module, whether such notions aimed to developments that were

⁶⁹ Paternosto, Puente, and Ricardo Morales participated in this exhibition.

⁷⁰ Cited in Jorge Romero Brest, *Arte visual en el Di Tella*, op. cit., p. 116. My italics. Puente, who was a guest at the toast, recalls this laudatory remark.

⁷¹ Cf. *Visión elemental. Formas no ilusionistas*, MNBA, Buenos Aires, Sep. 26 to Dec. 17, 1967, with the participation of Ambrossini, Gabriel Messil, Paternosto, Puente, Sirabo, Sitro, and Enrique Torroja.

closer to sculpture, like Sitro's *Construcción*, or privileged a generating system as was the case with Puente, or modified the perception of the environment (Sirabo's spatial articulations.)

V. The international projection of Biennials and Festivals

With his *Rhyma Dipt III*, Paternosto earned First Prize at the Third American Art Biennial held in Córdoba in 1966 [Fig. 18]. Thus he placed La Plata art at the top of a forum that, in the same year, received representatives of "art denied by the Biennial" in the *Primer Festival Argentino de Formas Contemporáneas* – better known as *Anti-Biennial*–with Trotta among them.⁷²

Between 1968 and 1970 the *Festival de las Artes de Tandil* gathered a significant group of art critics in a symposium. At the same time, the Festival held an exhibition and offered an award for each of the following categories: Printmaking, Painting and Sculpture, and Visual Experiences. This Festival constituted another important point of interchange between artists and critics. La Plata artists involved in abstract art enjoyed high visibility, both because of the awards they earned and because of the novelty of their proposals.

In 1968 Pacheco's metal engraving *Marmejo*, Vigo's *Homenaje a Fontana N° 2* and Romero's stencil (*M*)undo received awards. In the stencil, the fragmented typography and the proximity among the letters denaturalizes the value letters as signs. In a way, the Tandil prize preannounced the Great Prize of Honor awarded to Romero at the 1969 National Salon for a work that toys with the letter "O." Through the use of pierced lettering and other innovations, Romero's poetics gradually became more and more conceptual.

The *II Festival* awarded prizes to paintings only. Sitro presented a huge oil canvas entitled *Renacimiento de la Pintura* and Mazzoni participated with *Puntos luminosos I*, a canvas in which he deployed visual games based on a reduced visual lexicon. The *Equipo Concentra*, composed by Jorge Pereira, designer Marc Jamín, and industrial designer Lucas Reyna presented *Lumo I*, a shiny device with color and movement.⁷³

This team, of which architect Carlos Palacios was also a member, worked on the effects of light between 1968 and 1970. From alterations made to projectors and studies in various optics, they made a series of kaleidoscopes that projected transparent liquid and solid images. The first devices projected images onto screens. Later on, using different supports and as if they were TV sets, Lumos appeared on constantly moving optical screens. These experiences

⁷² Paternosto exhibited four huge works: Duino, Solitude, Rhyma Dipt III, and Bermellón. On these Biennials, see among others Andrea Giunta's "Bienales Americanas de Arte. Una alianza entre arte en industria," in Weschler, Diana (Coord), *Desde la otra vereda*, Buenos Aires, Ed. Del Jilguero, 1998, pp. 214-246, and Cristina Rocca's *Las bienales de Córdoba en los '60. Arte, Modernización y Guerra Fría*, Córdoba, Editorial Universitas, 2005, pp. 253-296. Trotta talks of his participation in Cristina Rossi's "Those were the days," *op. cit.*

⁷³ Pacheco and Soubielle presented figurative works.

led these artists to exchanges with Nicolas Schöffer, who was then doing a similar kind of work in Paris.⁷⁴

For the *III Festival de las Artes de Tandil* La Plata artists insisted on experimental proposals. Sirabo and Sitro produced huge metal sculptures, Mazzoni presented a mobile structure to the Visual Experiences section, Puente brought his systems, and Grippo the *Elastociclo* that earned him First Prize at the Festival.⁷⁵ It should be noted that this work had been preceded by another, consisting of a cubic structure covered by an elastic mesh. The faces of the cube showed different geometric forms in movement, and the work, under the name of *Cube*, was jointly presented by Grippo, Sirabo, and Rubén Segura at the *VI Biennale International de Paris, Biennale des Jeunes*.⁷⁶

New exploration routes

In the late 70s, and in the framework of the kind of experimentation that tended to the renovation of languages through the combination of solutions provided by every discipline, the ITDT opened its doors to endless proposals that researched into new ways of musical composition and performance. At the same time, there was a break with conventional drama, a transformation of the stage, and a rupture with traditional supports for the visual arts. The impact of *happenings* – to some, “plays made by painters” – outshone the reception of other productions and cast a shadow over a different kind of exploration.

In regard to the theater, scenographers were experimenting with projections that showed the changes of celluloid subjected to chemicals, and with slides that connected, toyed, or overlapped with alterations in the form. Some plays discarded traditional dramatic discourse and replaced it by music, dancing, and the visual arts, as was the case with Aristophanes’ *The Clouds*.⁷⁶ Others abandoned the conventional stage to play simultaneous scenes in various spaces, giving spectators the choice to watch them in any order.⁷⁷

The *Octavo Festival de Música Contemporánea*, held at the ITDT in September 1969, offered *Figura y Fondo*, a collective work authored by a group of musicians and López Osornio and that had already been staged at the Teatro Argentino de La Plata. The score had been composed by Enrique Gerardi, in charge of the percussion, with Gerardo Gandini at the piano and Héctor Rocha at the guitar.⁷⁸ At the beginning of the *performance* one could hear a recording of the piece as López Osornio interpreted it on canvas through colors and abstract forms. Then the painting turned into an analogic score and the painter pressed a button so

⁷⁴ Pereira recalls that Schöffer was also interested in neuropsychiatric experiences. In the mid-70s, Carlos Lasallette continued with this line of work in New York.

⁷⁵ R. Elosegui presented *Mujer en el espacio*, while Pazos, Puppo, and Luján Gutiérrez presented *Excursión*.

⁷⁶ The exhibition by Grupo Vertical, headed by Julián Romero, was held in 1969.

⁷⁷ *Exposición de una obra de teatro*, a proposal by Jorge Álvarez.

⁷⁸ La Plata musician Enrique Gerardi studied under Alberto Ginastera and in 1966 obtained the French Government Scholarship, thanks to which he studied at the France Radio Institute for Research into Music under Pierre Shaëffer.

that light aided a musician to begin improvising on a particular section of the canvas. Such experiences accounted for both the importance of gestures in the oriental culture (following López Osornio's Japanese developments) and Gerardi's interest in the random and the undefined; i.e. the kind of music that changes every time it is played and that he would develop in his later works.⁷⁹

Inside the Di Tella, Jorge Pereira participated in *Luz, color, reflejo, sonido y movimiento. Nuevas expresiones de arte cinético* [Fig. 7], where he presented his *Lumos*, the light and kinetic experiences that he had exhibited at the Festival de Tandil, and that he would also use to illuminate a dance show at the Teatro San Martín.

That same year, Vigo organized the *Novísima poesía* international exhibition. Among other participants, experimental La Plata poets entered into a dialog with concrete Brazilian poets, represented by *Noigandres* Décio Pignatari, and Augusto and Haroldo de Campos, with whom Vigo was in touch [Fig. 8]. Later on, the exhibition was held at the MPBALP with the participation of poets from fifteen countries.

Experimental poetry found a special place in La Plata productions within interdisciplinary manifestations of the times. Analyzing the differences among poetry posited by Argentinean interventionists and Brazilian concrete poets, concrete-invention art movement poet Edgar Bayley pointed out that La Plata poets followed Brazilian concrete poetry guidelines. The Argentinean inventionist movement respected the basic elements for each genre (the line, the period, the word, etc.), rejecting representational factors and minding the ways in which related to one another and how the world was named, in an aesthetic stance that was closer to surrealism. Instead, Brazilian concrete poets were interested in words' graphic and visual aspects, and tried to make the best of non-verbal communication to build a structure with content. Thus Bayley himself declared that, "together with other creators, Vigo and Pazos fostered, in La Plata, an interesting movement of concrete poetry, *one that truly followed the tenets of Brazilian concrete poetry*",⁸⁰ even though some of the Argentinean works presented at *Novísima Poesía* had taken other paths.⁸¹

In April, *CEV* members presented an exhibition entitled *Sistemas*. In the prolog, Kenneth Kemble insisted on the need to understand that, in the visual arts, creative processes may be conscientiously analyzed, systematized, and codified.⁸² In the Carmen Waugh Gallery,

⁷⁹ I wish to thank Masters Gerardi and Francisco Kröpfl as well as Omar Corrado for the time they devoted to my questions. I am also thankful for having been able to consult A. Soechting's mimeo "E. Gerardi: determinación y aleatoriedad."

⁸⁰ Edgar Bayley, *Works*, Buenos Aires, Grijalbo-Mondadori, 1999, p. 768-771. My italics.

⁸¹ Gonzalo Aguilar has made a study of concrete poetry in *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2003. See also Fernando Davis's "Edgardo...", *op. cit.*, and María de los Ángeles Rueda's "La incorporación de los artistas platenses al conceptualismo latinoamericano" in www.fba.unlp.edu.ar/visuales3.

⁸² Note that following the guidelines stated in the presentation, in October 1966 Kemble, Grippo, Baliari, and Renart held an exhibition entitled *Investigación sobre el proceso de la creación* at the Vignes Gallery. I would like to thank Florencia Battiti for this item of information.

Rollié's exchangeable hexagonal modules [Fig. 22], Romero's die cut prints, Pereira's vertical prisms, Casas's small embedded structures, and Mazzoni's combinations of diagonal lines generated a recreational use of space.⁸³

The catalog also contained a programmatic writing in which group members stated that a visual arts experience thought as a system was based on the handling of complexities and formal changes in order to achieve an open, dynamic wholeness for the receiver to understand the structure through her experience of its composing parts. Besides, as a group, they intended to "demystify the creative process," adopt contributions from other disciplines such as design, and integrate their production into social life.

In those years, also Puente was attracted to the idea of regarding a system as "a totality" and "a generating system." In other words, he proposed thinking of the system as an abstraction, not as a category of objects but rather as a set of rules that might ensure interaction among the parts. In 1968 he wrote, "A generating system need not be conscious or explicit in terms of reality. The system becomes one with the resulting object, and the artist becomes *a designer of systems that produce objects* rather than *an object designer*".⁸⁴

This notion guided his proposals for modular, chromatic, or photographic systems, such as the one he made in response to American critic Lucy Lippard's call for works, in which it was established that all guest artists had to work on groups of five or more people in one same place for a week. The resulting pieces were shown at an exhibition named *Groups*, held in November 1969 at the New York School of Visual Arts Gallery.⁸⁵ Puente agreed to the guidelines and applied his notion of systems, coming up with group portraits in which the arrangement and the posture of the subjects complied with his theory [Fig. 9].

Paternosto also doubled down the stakes. He worked only on the edges, leaving blank the part on which the history of occidental art used to place pictorial representation. Such a strategy demands shifting attention to the sides and forces the viewer to alter the usual frame of reference. This is why Paternosto developed these works inside the "oblique vision" concept. During his stay in New York, they were exhibited at Sachs Gallery around 1970.

After the *Fotografía Nueva Imagen – Movimiento de Grupos Fotográficos* exhibition presented by CEV members at Lirólay, at the beginning of the decade the *Fotografía Universal* magazine organized a round table debate with experts in the field and artists who participated in the said exhibition and in another named *Imagen vs. Imagen*. The discussions dealt with well known concerns (competition regulations, jurors' selection, disagreements with the Foto

⁸³ Mazzoni, J. Pereira, Romero, Casas, and Rollié participated in *Sistemas*, held at the Carmen Waugh Gallery, Buenos Aires, April 2 to April 16, 1970, at the El Galpón Gallery, Santa Fe, Sep. 26 to Oct. 8, 1970, and the Luján Museum of Fine Arts, Province of Buenos Aires.

⁸⁴ Cf. Rafael Cippolini, "1968 Alejandro Puente. Sistemas," in *Manifestos Argentinos. Política de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003, pp. 357-358, and A. Puente, *Sistemas*. New York, 1968 and [Declaración], 1970, in Amigo, Dolinko & Rossi, *Palabra... op.cit.*

⁸⁵ Puente's work was published in the March 1970 issue of the *Studio Internacional* magazine.

Club) as well as with the moment's most controversial issue: should photography be regarded as an art?⁸⁶

In this sense, the *Fotografía Universal* magazine took up the discussion once again, organizing the intensive Seminar on "Arte y Fotografía" together with CayC. Artists Luis Bedit, Ernesto Deira, and Juan Carlos Romero, photographers Oscar Burriel, Alicia d'Amico, and Anatole Saderman, filmmaker Jorge Prelorán and art critics Carlos Claiman, Jorge Glusberg, and Bengt Oldenburg⁸⁷ participated in the meetings with Miguel Ángel Otero as moderator.

Towards the end of 1971, echoing the trends in visual experimentation that used photography as a tool, CAyC staged an exhibition entitled *Fotografía Tridimensional*. The Center invited visual researchers and photographers to work on some twenty suggested subjects and to accompany their proposals with an explanatory text in which they stated their view of the work presented. Going over the subjects gives a clear idea of the variety of the searches proposed: volume photography, photo systems, photo projection, photo relief, photo atmosphere, photo strips, photo panels, etc.

Just as did the Di Tella, CAyC combined local productions and proposals of reputed artists from the central countries. Thus, there were photographs by Christo, Alan Kaprow, Michael Kirby, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Robert Rauschenberg and Andy Warhol, in the *Artistas y Fotografías* series published by New York Multiples. The "internationalist" guidelines for dissemination and legitimization, together with the invitation for artists to write about their visual experiences, proves that this was the opportunity to discuss a line of work that included not only photo media but also a number of conceptual elements. Among participating La Plata artists we find Pazos, Mazzoni, Romero, Grippo, Arana Segura, J. and R. Pereira, and Rollié, introducing articulations that involved polyhedrons made through photographs [Fig. 10], works that expanded the photographic space by means of mirrors, and shots that conceptually composed an urban landscape.

By way of conclusion

Summing up, the map of some exhibitions that fostered abstraction and its derivatives in the 60s shows a forceful presence of La Plata artists interested in developing this lexicon. The complexity of the local and international mapping points to the interchange possibilities that these artists succeeded in profiting from, whether in actual visual works or in debates and dissemination through their teaching activity. Their task became enriched by local findings in combination with productions from other centers.

⁸⁶ Cf. "La Nueva Fotografía," in *Fotografía Universal* VIII #70, Buenos Aires, February 1970, pp. 20-39. In the meantime, the group continued working and exhibiting in *Experiencias visuales con medios fotográficos*, CEV, (May 15 to May 29, 1971), Odin Gallery (June 11 to June 30, 1971), and *Fotografía... Fotografía?* at the Museo de la Ciudad de Buenos Aires (Sep. 16 to Sep. 30, 1971.)

⁸⁷ Cf. "Arte y fotografía. Jornadas intensivas de discusión 1971," in *Fotografía Universal*, Buenos Aires IX #85, May 1971.

A study of these artists' roles enables us to appreciate the scope of their contributions within the wide range that goes from graphic to photographic experimentation, from sensitive geometry to primary structures, from "systems" to conceptual proposals, to spatial articulations or to "oblique vision", and from vision experiences to kineticism or graphic and industrial design. This is what the local Museum must have understood when, in July 1971, it held the *Arte Joven Platense* exhibition. Here the rupture of the visual language was reflected in these words: "Our times fancy perceptions devoid of representation, symbol, or allegory understood as illustration." The exhibition included some twenty young artists that presented a kind of sculpture in which space was prioritized in the construction of the image, and painting explored forms and color. In the prolog, Amílcar Ganuza spoke of the protagonists of a pendulum-like moment during which a new language was being built, understood as a change in stance but with the affirmative nature of spiritual renovation.⁸⁸

Tracing individual routes, a task that lies beyond the scope of this paper, also allows appreciation of the transformations and nuances in the productions of each artist. It cannot be denied that those young La Plata artists who, out of either reason or emotion, had begun their experiments making use of geometry or informalism, reached the 70s with a personal proposal. Rebellious against early group mottoes or strengthening new contacts, their proposals sought to provide a creative answer to the new challenges with which they were confronted.

⁸⁸ *Arte Joven Platense*, an exhibition held at the MPBALP between July 2 and July 15, 1971 with contributions by Alzugaray, N. Blanco, Ricardo Dalla Lastra, De Marziani, Rubén Elosegui, Emma Gans, Graciela Gutiérrez Marx, López Osornio, Carlos Martínez, Mazzoni, Pacheco, Paternosto, Pereira, Puente, Rollié, Romero, Sirabo, Sitro, Soubielle, Nelly Tomas, and Vigo.

BIBLIOGRAPHY

- Amigo, R., Dolinko, S., Rossi, C.**, *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino 1961-1981*, Buenos Aires, Fundación Espigas & Fondo Nacional de las Artes, 2010.
- Aguilar, Gonzalo**, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2003.
- Burucúa, José Emilio (coord.)**, *Nueva Historia Argentina*. Volumes I & II, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999.
- Cartier, Héctor**, *El arte como experiencia vital*, La Plata, Ed. del Instituto de Estudios Artísticos, 1961.
- Casanegra, Mercedes**, “Kazuya Sakai, un artista excéntrico”, in *Kazuya Sakai*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2005.
- Cirlot, Juan Eduardo**, *El arte otro. Informalismo en la escultura y pintura recientes*, Barcelona, Seix Barral, 1960.
- Crispiani, Alejandro**, *Objetos para transformar el mundo*, Universidad Nacional de Quilmes, unpublished PhD thesis, 2009.
- Davis, Fernando**, “Edgardo Antonio Vigo y las poéticas de la “revulsión”, *mimeo*.
—, “Recorridos de la violencia en la obra gráfica de Juan Carlos Romero”, *mimeo* y *Juan Carlos Romero, Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.
- De Valle, Verónica**, *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*, Buenos Aires, Paidós Estudios de Comunicación 29, 2009.
- Dolinko, Silvia**, *Arte para todos: la difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003.
- Fernández, Silvia - Bonsiepe, Gui (Coord)**, *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*, Editorial Blücher, São Paulo, 2008.
- García, M. Amalia**, *Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944-1960)*. Universidad de Buenos Aires, unpublished PhD thesis, 2008.
- García, M. A., Serviddio, F, Rossi, C.**, *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX, sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Telefónica & FIAAR, 2004.
- Giunta Andrea**, “Hacia las ‘nuevas fronteras’: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York”, in AA.VV, *El arte entre lo público y lo privado*, CAIA, Buenos Aires, 1995, pp. 414-425.
- , *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Gradowczyk, Mario H**, *Arte abstracto cruzando líneas desde el sur*, Buenos Aires, Eduntref, 2006.

- Gradowczyk, M. y Perazzo, N.**, *Abstract art from Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo 1933/53*, Nueva York, The Americas Society, 2001.
- Iacopetti, Lido**, *Bichos estéticos IV. Notas de un pintor, 1963-2003*, Buenos Aires, Editorial Dunken, 2003.
- Longoni, Ana**, *Germaine Derbecq en la trama modernizadora de los años 60*, Archivo Fondo Nacional de las Artes.
- López Anaya, Jorge**, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997.
- , *La vanguardia informalista. Buenos Aires 1957/1965*, Buenos Aires, Ediciones Alberto Sendrós, 2003.
- Nessi, Ángel O.**, *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*, La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 1982.
- Oliveras de Bértola, Elena**, *El arte cinético. El movimiento y la transformación: análisis perceptivo y funcional*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- Pacheco, Marcelo**, “Kemble. Aportes a una vanguardia ex-céntrica”, in Kenneth Kemble, *Kemble. La gran ruptura. 1956-1963*. Buenos Aires, Ed. Julieta Kemble, 2000, pp. 19-24.
- Pacheco, Marcelo (Cur.)**, *Arte Abstracto Argentino*, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, Italia - Buenos Aires, Fundación Proa, Argentina, 2002.
- , *Grippe, Una retrospectiva. Obras 1971-2001*, Museo de Arte Latinoamericano Colección Costantini, Buenos Aires, 2004.
- Paternosto, César**, *Piedra abstracta: la escultura inca, una visión contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- , *Abstracción. El paradigma amerindio*, Bruselas, Palais de Beaux Arts, – IVAM, Valencia, Institut Valencia d'Art Modern, 2001.
- Pellegrini, Aldo**, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
- Perazzo, Nelly**, “Aportes para el estudio del informalismo en la Argentina”, in *El Grupo Informalista Argentino*, Museo E. Sívori, Buenos Aires, julio de 1978.
- , *El arte concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1943.
- , *Afiches Lirolay: 1960/1981*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, Fundación Klemm, 2005.
- Rocca, Cristina**, *Las bienales de Córdoba en los '60. Arte, Modernización y Guerra Fría*, Córdoba, Editorial Universitas, 2005.
- Romero Brest, Jorge**, *Qué es el arte abstracto*, Buenos Aires, Columba, 1953.
- Rollié, R., Branda, C.**, *La enseñanza del diseño en comunicación visual. Conceptos básicos y reflexiones pedagógicas*, Buenos Aires, Nobuko, 2004.
- Rossi, Cristina**, “Grupo Si, el informalismo platense de los '60”, in *Grupo Si, el informalismo platense de los '60*, Museo Municipal de Arte, La Plata & Centro Cultural Borges, Buenos Aires, 2001.
- , “En clave de polémica. Discusiones por la abstracción en los tiempos del peronismo”, *Separata*, a. VI, n° 11, Rosario, Universidad de Rosario, noviembre de 2006, pp. 35-54.

- , “Más allá de la geometría. Un puente entre dos épocas”, in Ma. José Herrera, *Exposiciones de Arte Argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, pp. 185-199.
- Rueda, Ma. de los Ángeles**, “La incorporación de los artistas platenses al conceptualismo latinoamericano”, in www.fba.unlp.edu.ar/visuales3.
- Squirru, Rafael**, *Filosofía del arte abstracto*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Secretaría de Cultura y Acción Social, Buenos Aires, 1961.
- Suárez Guerrini, Florencia**, “Arte argentino de la década del sesenta en la Colección del Museo Provincial de Bellas Artes”, in I Concurso de Investigación en Historia de las Artes Visuales de la Provincia de Buenos Aires”, n.d., 5-33.
- , “A la deriva del arte moderno. Una lectura sobre la irrupción del *MAN* y sus repercusiones”, in *Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, *mimeo* (en prensa).

THOSE WERE THE DAYS, IN THE ARTISTS' RECOLLECTIONS

*Those were the days my friend
We thought they'd never end
We'd sing and dance for-ever and a day
We'd live the life we choose,
We'd fight and never lose ...*
Gene Raskin, 1968¹

As the lyrics of this song said, *those* days are remembered as the ones when we danced and fought, thinking that we'd never lose. Memory, a combination of recollections and things forgotten, selects the best fragments when it comes to reconstruct our past youth. Those were times teeming with projects immersed in a cultural moment that allowed for freedom and experimentation, and that we now place in the emblematic French protests of May 1968 or in the rebel image of Che Guevara. Even bearing in mind the nostalgic cost of recalling personal experiences of an inaugural time, these stories reconstruct the atmosphere in which La Plata abstract proposals arose in the sixties. This collective interview comprises testimonials tinged with the color of each observer's lens, which lays a particular brushstroke on the canvas that lodged the projects, discussions, and utopias of those times.²

CR – *What memories do you have of life in La Plata in the sixties?*

Lalo Paineira – La Plata has always been a most busy city, with the University at the core of the activity, but also with its independent theaters (which appeared quite early), its choirs and coffee houses, each with its own get-togethers and subjects of conversation. In the sixties, La Plata University Federation (FULP) prolonged its meetings at the “Bristol”, across from the University, at 7th St. and 47th St.. It was a “radical”³ place. Paradoxically, the conservatives met at “La Cosechera [The Harvester]” where La Lechuza theater group had evening shows, at 7th St. and 45th St.; “La Perla” was the social coffee house, at 7th St. and 48 St., and “La París”, at 7th St. and 49 St. was frequented by intellectuals, students, and professionals.

CR – *Where did you meet with your friends?*

Lalo Paineira – In 1959 Horacio Elena, Nelson Blanco, Omar Gancedo, and I participated in the Province's Incentive Salon, held at the Provincial Museum of Fine Arts in a basement

¹ Fragment of *Those were the days*, a song by Gene Raskin (1968.)

² I am deeply grateful to the artists who helped me put together this collective interview, written on the basis of conversations with Miguel Alzugaray, Gonzalo Chaves, Hugo De Marziani, Lido Iacopetti, César López Osornio, Raúl Mazzoni, Eduardo Paineira, Jorge Pereira, Alejandro Puente, Héctor Puppo, Juan Carlos Romero, Dalmiro Sirabo, and Antonio Sitro, and on correspondence exchanged with Horacio Elena, César Paternosto and Antonio Trotta.

³ [T.N.] The word “radical” refers to an Argentine political party and lacks the leftist connotations it may have in English.

at 7th St. between 50th and 51st, where Carlos Pacheco worked. After the opening, we went to a bar located on 51st St. between 7th and 8th and talked till dawn. The only good point about the “Capitol” was that it was open 24/7. Because of our patronage and the subsequent creation of the *Grupo Si*, the bar began to attract people from the Filosofía y Letras School, writers, poets, other painters (Víctor Grippo, for example), actors, dancers in Dore Hoyer’s group, and jazz musicians who played in a nearby basement, a cabaret called “El Galeón Rojo”, owned by Red Peter, if I remember correctly. Although Cartier did not frequent the Capitol Bar, his classes lingered in our conversations and pervaded them with a special atmosphere. For example, we delved into the symbolism of Federico Fellini’s “*La dolce vita*” in an unforgettable way.

CR – *Carlos Pacheco and César Blanco were the only Grupo Si members who had received academic training. This is how Pacheco remembered the origin of the group.*⁴

Carlos Pacheco – Nelson Blanco, a well-known guy at the time, always stopped by to see me. We were mates; he had posed for me at Bellas Artes. One day he told me that some young men had given up architecture, that their professor was an architect from Buenos Aires, and that they favored a new fad that was, roughly speaking, informalist aesthetics. He suggested getting together and starting a group.

I had been through sensitive geometry, geometric abstraction; I was a part of the history that dated back to the fifties. It would have been a post-academic thing, right? We went to the Capitol, at 51st St. between 7th and 8th and met Lalo Paineira, Horacio Elena, Dalmiro Sirabo, Mario Stafforini, all of them a little younger than us. We started talking and the group came into being. How we started? Well... we started with informal art. Then the discussion began. So as to share a viewpoint, we raised informal aesthetics as our banner. Then each of us began to develop a personal stance, pop or impressionistic, say, but perfectly distinct despite belonging in the same trend. We had regular meetings. The poets joined us. The *Los Elefantes* group, with Lidia Barragán, Omar Gancedo, and Raúl Fortín, who besides was a painter. Then came the musicians that played next to the Capitol, at a place called El Galeón, some sort of cabaret. When the musicians took their break they came over and joined us. I remember Mingo Martino, Cacho Cantarella, Skinny Bo, who is now an architect and lives in Spain. That’s where the whole thing started. Then there came poets from an earlier generation; Horacio Núñez West, García Saraví, Skinny Speroni. They were sort of masters, having accomplished their work, past their prime. We were at it.

– *How did it go on?*

Squirru came from Buenos Aires at a meeting in Paineira’s house; because he became interested, just when he had established the Buenos Aires Museum of Modern Art. He wrote the prolog for our first exhibition, held at the Journalists’ Circle and presented by Horacio Núñez West. Writer and puppeteer Javier Villafañe was also there.

⁴ Remarks about a 1997 film shot for the *Gestaciones* CD by Del Sur Multimedia.

– *How did it go?*

Great; lots of people came. There was a commotion, though. They called us all sorts of names, the academics stoned us, and we also cast a couple of stones at them... (he laughs.) There was something like a barricade, and arguments with people from the University, although I had been the only academic. I always remained inside the Academy, although I tended to rebel easily. Still, I always did my best to do research and to paint well, to know my craft. Then Squirru invited the *Grupo Si* to hold an exhibition. Lots of artists who were then at the Di Tella – avant-garde artists – came... Macció, Marta Minujín. We joined them, or they took us in. There, people from the provinces are sort of relegated. There is no true federalism. We who live in other cities throughout the country have somehow or other been through the experience. Then, through Squirru, the Ministry of Foreign Affairs called us to exhibit in Peru, in Lima. Alejandro Puente and Lalo Paineira traveled in the name of the group. Then we held an exhibition here, in La Plata, in the basement of the San Martín Movie Theater (Department of Visual Arts), where now there is a shopping arcade. It was quite striking, because we had all grown up and changed things; I guess it was an absolute record. The whole basement was occupied by the *Grupo Sí*, which began naming itself a Movement, because other artists joined in: Paternosto, Soubielle; we totaled fifteen contributors. And that was the last exhibition and the end of the *Grupo Sí*.

CR – *The group of Architecture students included Dalmiro Sirabo, Eduardo Paineira, Antonio Trotta and Horacio Elena. How do you remember the passage from Architecture to the Visual Arts?*

Horacio Elena⁵ – In 1960, when I was studying Architecture, we created the *Grupo Si*. Our first exhibitions burst with expectancy. We were supported by Alfredo Kleinert (a Visual Arts professor in Architecture) and Rafael Squirru, who opened the doors to the “Great Capital City” for us. There we met many artists (some of whom were like gods to me), such as Macció, Minujín, Noé, and Greco among others.

In those years, exhibiting your work in Buenos Aires was a heck of a goal, all the more so if the place was the Museum of Modern Art. I remember that some things that Squirru wrote in the catalog bothered a couple of Buenos Aires colleagues, because he mentioned certain “marred, decadent” styles and said that we (el *Grupo Si*) brought “a fresh, healthy, bracing air”... “the spirit of conquerors” back from La Plata. At that moment I found it a little hard, and even today, rereading it, I feel the same way.

Then the *Grupo Si* held an exhibition in Peru and only two people could travel with the works. We all agreed that Lalo Paineira and Alejandro Puente were our best choice, because it was a time for declarations, definitions, and theories, and they were very well prepared to do all that.

⁵ Horacio Elena sent his thoughts and recollections from Sitges, Spain.

Thus, I started my first color spots on paper under Kazuya Sakai's influence, and my first informalist paintings under Alberto Greco. Then came the Brazilian stage. Living inside a totally new reality, I changed my way of painting. I arrived in Brazil as an informalist and left two years later as a figurative painter.

CR – *Did your shift to figurative painting imply changes to your career?*

Horacio Elena – Back from my stay in Brazil and Peru I settled down in Buenos Aires (in the now defunct Melancólico Hotel in Belgrano R) and began illustrating children's books, María Elena Walsh's *Aire Libre* and *Mi amigo Gregorio*, both for Editorial Estrada (Estrada publishing company). In 1967 I had an ongoing exhibition at Álvaro Castagnino's Arte Nuevo Gallery when Madrid art critic Raúl Chavarri dropped by. He invited me to bring my work to Madrid and to apply for a scholarship that would enable me to study at the Prado Museum for a month. I arrived in Madrid in 1969; as from 1970 I started making illustrations for Spanish magazines and publishing companies and, when I settled down in Catalonia, I worked for Barcelona publishing companies. I may well say that I became a professional illustrator and developed the skill in Catalonia. I have by now illustrated more than 250 books, some of which I have also authored. I have never since abandoned figurative painting. The "Fragmentos" series, on which I've been working for nearly two years, is basically inspired in the human body.

CR – *What are your memories of the group's work and interchanges?*

Horacio Elena – I think that few groups have achieved such an extent of mutual understanding, respect, and affection as the *Grupo Si*.

If we take into account that there were fifteen of us (sometimes eighteen) from different social and academic backgrounds, and that our ages ranged from 18 to 30, I believe it was an example of what can be achieved through understanding and creative will. I am still friends with Lalo and Sirabo; we started Architecture and painting together. And with "grandpa" Nelson, who's no longer with us. We used to wear the streets thin in La Plata as we came and went...

Besides the various studios where we got together, we used to go to the Capitol Bar, a place frequented by everybody who was somebody in the cultural field of the times. Thanks to the poets, the musicians, and all sorts of regular customers, the place was like a magnet. There I met the woman that's still my partner in life.

CR – *Some members of the Grupo Si were students who had arrived in La Plata from other cities, as was the case with the Blanco brothers from Tres Arroyos or Roberto Rivas, Carlos Sánchez Vacca, and Dalmiro Sirabo from San Luis. Could you describe your early stages in the sixties?*

Dalmiro Sirabo – In fact my early stages belong in San Luis, where Sánchez Vacca and I carried out experiments with matter. Together we founded, in the middle of the *pampa*, the informalist group named *Arte de Hoy*. Then, in 1960, I met Lalito Paineira at the La Plata School of Architecture. It was his merit to gather the informalists in the *Grupo Si*. After being presented by Rafael Squirru and holding an exhibition at the La Plata Provincial Museum of Fine Arts and the Buenos Aires Museum of Modern Art, I began to be systematically selected

for the Braque Award and for the *Ver y Estimar*, on five occasions. Practically at the same time the National Museum invited me to participate in three huge exhibitions: *La Visión Elemental*, *Nuevo Ensamble* and *Materiales Nuevas Técnicas, Nuevas Expresiones*. In all of them I developed my spatial articulations, intervening and transforming the museum space.

CR – *How would you describe your proposals at the time?*

Dalmiro Sirabo – I proposed building images in real space starting from the lengthening and articulation of a continuous ribbon that began to stretch out involving and integrating into the floor level. When it came across some architectural obstacle, it would mimic its shape and movement, rise vertically, come down outlining passable spaces, and constructed dematerialized virtual spaces around the viewer, thus changing her perception of the artwork. All the manifestations of the decade, whether from an analysis of processes or from the contents of the work, concurred in that transformation. In regard to the introduction of high-energy colors into local sculpture, such colors denaturalized the use of traditional materials and encouraged the use of more modest ones. It also fostered experimentation with new materials of industrial origin. In one word, the emancipating drive that characterized the modern project desacralized a number of myths and, as master Abraham Haber used to say, the forcefulness and depth of meaning that circulated in our art became evident.

CR – *What became of those works? Have they been preserved?*

Dalmiro Sirabo – The scale of my articulations was in striking contrast to my economic possibilities. I was trying to make ends meet in a city where I had neither relatives nor friends; thus, it was an enormous effort. Neither museums nor collectors purchased works by emerging artists; on the other, the size of the works made it impossible for us to donate them to institutions or expect some institution to purchase them. Then, when I managed to bring them back, I had no room to either keep them or recycle them. They ended out spreading out over space and time... the passionate time of our liberation.

In the sixties we were extremely young and unprotected, susceptible, exposed. Our minds and sensibility were in danger of getting trapped into external stimuli, of clinging to foreign word that were in fashion. Great Antonio Berni was there for us; he advised us “to adapt rather than adopt.” Also Pierre Restany, a frequent visitor to Argentina, used to say, “it’s unavoidable to pry into the premonitory symptoms of the soul’s revenge on form, of alchemists on mathematicians, of the advent of a kind of humanism that favors synthesis so that the twofold meaning of things may be kept. At the end of the century, the other face of art will be an ever more demanding, profoundly idealist symbolism”.⁶

CR – *Sitro, could you tell us about your training?*

Antonio Sitro – I had been involved in painting and was studying Drama at the School of Fine Arts with an interesting bunch of people: Genet, Camilo Da Passano, and María Gallo.

⁶ P. Restany, “El otro rostro del arte”, *Arte Abierta, Domus* magazine, #586, September 1978, signed in Paris, 1977, p. 56.)

Renata Shotellius taught movement and visual arts, Nocera taught acting, and Pissani was in charge of make-up. But when the Drama School closed down, my friend Alejandro Puente invited me to join the group that frequented the Capitol Bar. There I met Pacheco, whose grandfather owned a farm in Ringuet. We used to go and work there. One day we had a barbecue and Squirru dropped by with the informalists.

CR – *What were your informalist paintings like?*

Antonio Sitro – I didn't have a large informalist production because I was going through an experimentation period. My works were austere; I liked the canvas to remain visible. In general, I divided them into two halves, whether horizontally or vertically, but I mostly used a low palette. I loved ochers, shades of black and blue...

CR – *You are among the informalists that approached elemental vision through huge structures. What were your works like in those years?*

Antonio Sitro – After working on matter from an informalist viewpoint, I began to make elemental structures. I used to make scale models in balsa wood and then I expanded the size in metal. I presented my large pieces in *La Visión Elemental*, *Materiales*, *Nuevas técnicas*, *Nuevas Expresiones*, at *Ver y Estimar* and *Braque Awards*, and at the *Festival de las Artes de Tandil*. Some of these pieces I painted blue, red, green, or yellow. The ones I took to *Ver y Estimar* were made of painted wood. Then I began working on metal plates.

CR – *Did you paint your sculptures?*

Antonio Sitro – Yes. I was among the first to paint sculpture, because I had seen works by a European sculptor who painted them. I made a couple of experiments and it looked all right to me. When I took my work to *Visión Elemental*, Sol LeWitt liked it very much, and he remarked that the colors matched those of agricultural machines.

CR – *Hugo Soubielle joined the Grupo Si at the Movimiento Si exhibition held at the Provincial Museum. What are your recollections of the Grupo Si and of the discussions of the times?*

Hugo Soubielle⁷ – We discussed informalism and abstract expressionism. At the beginning we were rather narrow-minded, especially because some were so downright informalistic that they rejected anything outside composition. Geometry and Mondrian were the Devil. I did not quite agree with that. Our unquestionable heroes were Tàpies, Fautrier, and Dubuffet. There was another group diametrically opposed to our stance. They worked but did not take part in exhibitions. I'm talking about De Marziani, Pereira, Chaves, and maybe Mazzoni, all of them relentlessly immersed in geometry. Díaz Larroque, a disciple of Torres García and Pettoruti, had already worked on constructivism in La Plata, but by the time we're speaking of he had already settled down in Paris.

I was sharing a studio with Ambrossini, although I also spent time at Ringuet. Once Squirru came over and we had a barbecue. This was when the group changed its name. It had

⁷ Hugo Soubielle passed away on February 20, 2006. His words are part of an interview with me on July 10, 2000.

been called “No” out of wanting to deny everything and starting from scratch, but Squirru said, “What d’you mean? This has to be an affirmation,” and then we called *Grupo Si*.

CR – *Even though the group was short lived, what are your memories of those times?*

Hugo Soubielle – *Grupo Si’s* lifespan was indeed short and swift, but to me it was a reference point. I think that La Plata was shaken by it. Later on, the meetings stopped being held at the Capitol and moved on to the Adriático Bar, between 1963 and 1965 or so. We got together at the bar and there we met actors Héctor Bidonde or Carlitos Moreno, because Augusto Fernández held his classes at the Adriático. Musicians Alberto Favero and Pocho Lapouble, for example, also frequented the bar. Some exhibitions were held at the time, but not as a group. I remember that in 1965 I was exhibiting my work at the Lirolay Gallery and Aldo Pellegrini came and invited me to participate in the *Ver y Estimar* Award. Then, in 1968 I earned the first honorific mention at the *Braque* Award and, finally, I was granted the concomitant scholarship. That year it was for Painting and Drawing in the case of artists up to 35 years of age, and for artists without any age limit. I was considerably under 35, but I was included in the “without age limit” category.

CR – *At that same time, other young artists were interested in geometric abstraction. What do you recollect about the first group to work along these lines?*

Héctor Puppo – Near the railroad, at 1st St. and 72nd St., there lived Hugo de Marziani’s mom. She allowed us to keep a studio in her place. The group was composed of Jorge Pereira, Raúl Mazzoni, Gonzalo Chaves, Nelson Blanco, Raúl Fortín (who later on gave up painting and became an illustrator for the *Satiricón* magazine), Hugo, and I. It was a politicized group, because we embraced concrete art so as to connect it to life, to design. I had not been a student at the School of Fine Arts. I was at the studio with Fernando López, but we mostly attended Cartier’s classes. On one occasion, we even asked him to the studio to show him our works.

CR – *In 1958 you were awarded a scholarship and traveled to Europe. Could you tell us about the acquaintances you made on that trip?*

Héctor Puppo – When I was in Germany, I kept asking about the school of Ulm and nobody had any idea of what I was talking about. Then, in 1959, I stayed with Maldonado at his quarters in the school of Ulm and asked him how come the Germans didn’t know the first thing about its importance. I will never forget his answer. He said, “If there were only three books in the whole world, one would be in Paris, another in New York, and the third one in Buenos Aires.” I also mentioned to him that we were working on concrete art, but he wasn’t really interested, because at that time he was involved in design. He became a little more responsive when I told him that we continued to experiment and analyze form and color, and that we even had access to some materials that were difficult to obtain (this, because Zelarayán, a translator with Eudeba, let us have some rare books.) Anyway, the truth is he said he thought it was impossible to do design in Argentina.

CR – *What do you recollect about the La Plata cultural movement in the early sixties?*

Héctor Puppo – La Plata groups were really small. When the *Grupo Si* came into being, I was living in Europe, where I stayed from 1958 to 1960. The guys in our studio wrote me a letter telling me that some members of our group were with *Si*. For example, they told me that Nelson Blanco had turned informalist; to us that was the utmost betrayal. Horacito Ramírez..., I went wherever he did because he played amazing jazz, and I would say, what the heck happened, this boy never put a brush to canvas. I remember feeling outraged...

CR – *Mazzoni, you also shared your time and work at the location mentioned by Puppo. How do you remember those times?*

Raúl Mazzoni – We were teenagers with an artistic vocation but still lacked a defined profile in terms of a trend. Some were Fine Arts students. De Marziani attended a printmaking workshop held by López Anaya (senior) and I attended Aurelio Macchi's sculpture workshop. But all of us became interested in Héctor Cartier's Vision classes. They meant a new notion in the teaching of the Visual Arts.

It was Jorge Pereira that, in Buenos Aires, got in touch with publicist and historian Milcíades Peña and led him to support concrete art. Pereira thought that was the valid avant-garde trend in painting, as opposed to the Socialist realism upheld by Communist Party militants. Little by little we gave our support to the idea, also because of the influence of Cartier's Vision classes, the bibliography he suggested as solutions to vision problems, our incipient knowledge of the importance of Bauhaus principles, the Concrete art movement in Argentina and in Switzerland..

The ones that gathered at the studio were De Marziani, who lived there, Pereira, Fortín, Puppo, Chavez, Garcia "Wimpi", Gancedo and, not that often, Nelson Blanco. Later on Fortín decided that he wanted to become a humorist and an illustrator, García chose architecture, and Gancedo and Nelson Blanco went over to Informalism and joined the *Grupo Si*. We didn't stay long together at the studio; the whole thing was over between 1957 and 1958. De Marziani moved out and we all had to relocate. We began meeting at Puppo's home, in a studio that we partly built, and at the same time I built my own studio at home. This is where I opted for Concrete sculpture (1959/1960.) By that time Roberto Rollié, who had been doing Realist mural painting, approached us. Those were the rising days of the *Visión Integral* (VI IN) group and, a little later, of the *Centro de Experimentación Visual* (CEV).

Ricardo Zelarayán, a Buenos Aires member of our group, introduced us to some visual artists who pursued the same trend. I remember Álvarez and Villalba as well as Brizzi and Silva. It was an attempt to revitalize the Concrete art movement, which had come apart in Buenos Aires. Nicolás Jiménez from Mar del Plata also attended these meetings

CR – *Did you visit the Grupo Si exhibition?*

Raúl Mazzoni – Yes, but at that time we were rationalists, while they stood for irrationality and Zen Buddhism mysticism. We took the path of Max Bill's Concrete art. Bill envisaged art as a whole in which the visual disciplines, design, and architecture complied with a differ-

ent style and a different philosophy. Such notion drove Roberto Rollié to create the School of Visual Communication inside the School of Fine Arts. I joined him from the start, and then did Pereira.

CR – *Juan Carlos Romero was born in Avellaneda but after doing his Military Service he decided to systematize his artistic training and entered the La Plata School of Fine Arts in 1956. How did you relate to the La Plata milieu?*

J. C. Romero – Although I knew little or nothing about printmaking, this is where I registered only to discover what would be my profession. Fernando López Anaya was my mentor. When we finished our classes, we returned to Buenos Aires by train and he told me which exhibitions to see; sometimes we went together. For example, he introduced me to Vasarely's work. My relationship with Héctor Cartier was important, but when I was his student in La Plata I already knew him, because I had taken a course on Visual Composition under him at the Buenos Aires Colegio de Estudios de la Lengua Inglesa in 1956. He made me familiar with Gyorgy Kepes's theories, spoke of Vantongerloo; he was very poetic and truly professional. He actually changed every existing notion about formal organization in the visual arts. As López Anaya's workshop was given to experimentation, I plucked up courage to work on geometry, and pursued this goal for a long time. Hugo De Marziani and Gonzalo Chaves sat in at the workshop; then I met Jorge Pereira. I made friends with them, met them on a regular basis, and my friendship with all three of them has lasted to this day. My relationships tended to be fleeting, as I kept commuting from my home in Avellaneda to my job in Buenos Aires to my studies in La Plata.

CR – *When did you become acquainted with Romero Brest?*

J. C. Romero – Romero Brest called upon me to send my prints to a Biennial held in Japan and, in 1968, he invited me to participate in an exhibition held at the Di Tella and entitled *Obras de París y Buenos Aires para alquilar y vender*, where I presented some boxes that I named Dialectic Boxes. He also wrote the prolog for a print exhibition by *Grupo Arte Grafico Buenos Aires*, held at *Expo-Show*. He wrote that art had to change but that we were not finding the way to carry out the change because our intentions were good but our tools were faulty. At that time, Jorge Pereira was working on *Caleidoscopios* and I introduced him to Romero Brest. Then Jorge exhibited his kaleidoscopes in *Luz, color, reflejo, sonido y Movimiento* at the Di Tella and also illuminated a dancing show at the San Martín Theater, with me as his assistant.

CR – *In 1969 you won the National Salon's Gran Premio de Honor. Did you continue to make prints after that?*

J. C. Romero – In the early 70s I was a member of the *Arte Gráfico Grupo Buenos Aires* together with Marcos Paley, Julio Muñeza, Ricardo Tau, César Fioravanti, and Horacio Becaría. We made prints in the streets, and held a couple of exhibitions.

Pereira and I also participated in the *Fotografía Experimental* group. In 1972 I presented *4000000 m2 de la Ciudad de Buenos Aires* at the National Salon's Visual Research Section. It

was some sort of installation with photographs that *La Nación* critic Carlos Claiman regarded as the Salon's only experimental work. Then Glusberg invited me to participate in the *Grupo de los 13*. Through these works I began to detach myself from printmaking and to definitely approach Conceptualism.

CR – *Lido, you were born in San Nicolás but studied in La Plata, right?*

Lido Iacopetti – Yes. In 1958 I registered at the Fine Arts School of Higher Studies for a mastery course, and was admitted at the medium grade formative course. I intended to do this in Buenos Aires, but fate sent me to La Plata. In those days, Pettoruti's post-Cubist teachings were still very much alive. However, later on, in the early sixties, when I attended the higher course, my teachers had a different orientation. Martínez Soliman in Painting, Héctor Cartier in Vision, Aurelio Macchi in the sculpture workshop, Fernando López Anaya in printmaking, and César López Osornio in mural painting.

CR – *When did you start making your imigraphs?*

Lido Iacopetti – After the innovations to my painting as from 1963, at the end of the decade I began to make series of folded or cut out pieces of paper, inspired in Japanese papyrography. On them I drew images that made up series of fifty, one hundred, and even five hundred. In 1972 I made one of the richest series, composed of 500 pieces, for Edgardo Vigo's *Hexágono* magazine, which was distributed all over the world, even at the Guggenheim Museum Library, where they keep a collection of these magazines. I also offered 500 pieces at the Carmen Waugh Gallery in 1975, together with 20 pictographs donated to public institutions. To my knowledge, this was the first ephemeral art exhibition ever. In 1969 I had presented the "Primera Presencia Imaginativa Pura", also in Buenos Aires City and La Plata. I made about ten thousand imigraphs in all, but after 1976 I lost my enthusiasm, because of everything that happened in our country.

CR – *What was your proposal at the time?*

Lido Iacopetti – In the mid-60s I coined the expression *new imagination* to name my painting (1965.) I sought to do something original that's why I joined neither the Informalists, nor the lovers of geometry, nor anyone else for that matter. I deeply love what I do, and have always wished to achieve two things: one, to innovate painting, to reach beyond Surrealism; and the other, to make it known outside art galleries and museums, that is why I showed my works in a number of non traditional places such as stores, schools, libraries, squares, and so on, even before this practice became generalized. I did this in La Plata, Buenos Aires, other cities throughout the country, and even abroad: at the Caracas (Venezuela) Book Fair and on Copacabana beach in Brazil.

CR – *Could you name artists that you met and that supported your work?*

Lido Iacopetti – There were many. Some were fleeting acquaintances, like Enio Iommi, Michel Tapié, and Romualdo Brughetti. Others were long-standing relationships, like Nelson Blanco, Vigo, Pacheco, López Osornio, Lalo Paineira, Ganuzza, and Nessi among other well-known artists. Anyway, I've always been a loner, and am perfectly aware that it isn't that

easy to grasp my work. There are, of course, those who have a superficial perception of shapes and colors without capturing the essence underneath

CR – *You were also related to Edgardo Vigo?. What are your memories of the relationship?*

Luis Pazos – Well, to give you an idea of our relationship, I might tell you that once I wrote a poem and asked for his opinion. He hated formal syntax and logic. So, when I handed him the poem, he looked at me, said, “Ah! Really?”, and cut it up into several pieces. Then he said, “Now it’s a good poem.”

CR – *In 1969 Vigo organized the “Novísima Poesía” exhibition, in which you and Jorge Luján Gutiérrez participated. Do you remember your contribution?*

Luis Pazos – Yes; a styrofoam tower. As a matter of fact, I submitted two projects: one with Romero Brest’s acquiescence and another that he banned. My proposal to Vigo, in his capacity as organizer, was to settle down at the Di Tella and “live” there, on a stage furnished with a closet, a bed, and a mirror. The proposal was entitled *Vivir en el Di Tella*, and I intended to stay there during opening hours and have my friends stopping by for a coffee or a chat, on the basis that “art is a passionate way of living.” I made a sketch and handed in a written proposal. I made a tridimensional Babel Tower with cubes of decreasing sizes that had colored letters on them. The letters read “pan-pin-pun” in an onomatopoeic fashion. Actually, we wanted to break with poetry and move on to Attitudinal art. Anyway, I only managed one *performance*, dressed as a troglodyte, barefoot and barechested, with a female partner dressed alike. This is how we went to the Di Tella and, when the TV cameras came and we were asked who we were, we told them that this was how we intended to live.

CR – *Did you share Vigo’s idea?*

Luis Pazos – All this happened in the context of the exhibition, but from the very beginning we meant to break away from poetry, while Vigo preferred not to get too detached from it. Luján, Puppo, and I felt it was time for action, for attitudinal art. Vigo was in touch with the Brazilians and the French, with Haroldo do Campos and Julian Blaine.

CR – *How did the “Novísima Poesía” exhibition go when it was taken to La Plata?*

Luis Pazos – The magazines and my Tower were exhibited, just like at the Di Tella, but it didn’t cross my mind to propose *Vivir en el Museo*. We had a talk-and-debate with an ill-disposed public, because it was really difficult to bring off these things in La Plata. For example, on one occasion the Construction Chamber organized a *happening* called *Arte de Consumo*, in which artists created on the spot. Puppo painted a dancing model, Grippo made “Grippo’s tea”, Luján Gutiérrez presented a human figure with a hole where the face should have been for viewers to fill it in with their own faces, Sitro made an entrance tunnel (which people immediately broke), and there was even a rock band that later on became *Los Redonditos*. Well, Romero Brest spoke about art and consumption and the following day *El Día* published an article wondering when the police would take things in hand.

CR – *You studied and worked with Cartier. How do you recall him?*

César López Osornio – In my opinion, he was a superlative teacher. In his classes I decided not to take down notes but just listen. His discourse was poetic and tireless, both when he was teaching and when we went out for a coffee, eat out together, or at home. His vitality and memory were unparalleled. He valued art as something spiritual, superior. I was his assistant, his associate professor and, when he retired, I was appointed to his Chair after the corresponding contest. His classroom had very few regular students and lots of occasional ones (poets, painters, musicians.) He was a living memory

CR – *In 1960 you were granted a scholarship to study in Japan, right?*

César López Osornio – Well, I went to Japan to work and study, more particularly, to study Japanese prints and sumi-e (better known as “black paint”), used on kakemonos (to hang up) and makemonos (to roll up and down.) I was interested in their exceptional techniques and in the mixture of black ink and water, known to us as Chinese ink. In both cases, you paint on absorbent paper without having made a drawing first. They are spiritual creations on an assumed space in which the black and gray hues stem from a single stroke, nearly always in previously established shapes.

CR – *Who were your teachers in Japan?*

César López Osornio – T. Aoi, historian Torumori, and philosopher Itsaku Yanaihara, who used to pose for Giacometti.

CR – *Then you worked as well?*

César López Osornio – Yes; I taught at Kogio Daigaku University. I did some stuff for television and worked as a model. I also made silk designs; they paid me for one design but I had to submit fifteen, some of which were sometimes rejected because they looked too oriental.

CR – *What did you do in the meantime?*

César López Osornio – I painted Informalist stuff; that was my imprint even before leaving Argentina. In their opinion, my informalism was wildly South American.

CR – *You established a connection with the Gutai group. What was the group like and how did it work?*

César López Osornio – Yes, I was quite close to them, especially with their chief or mentor, Jiro Yoshihara. The group’s actions were coherent, but they were nearer performatic art. It was the first oriental group to break with tradition; a much respected yet resisted group, supported by Michel Tapié, Eduardo Cirlot, Millares, and Saura just to name a few outsiders. From the very first day, the bond between us was profound, and there was much discussion. I shared exhibitions with a few of them. Still, this group failed to set a new standard because of its members’ personalistic traits. I used to tell Jiro that painters were supposed to paint, and that he had to leave a visual heritage. I returned from Japan in early 1963, painting Informalist works with no Japanese influence. But my stay in Japan was incredibly fruitful.

CR – *In 1969 you took part in an interdisciplinary experience entitled Figura-Fondo [Background and Figure] with music by Enrique Gerardi. What was your piece like?*

César López Osornio – In fact, that was in 1968. The world opening was at the Teatro Argentino in La Plata and then it was replicated at the Di Tella Institute Auditorium. The paint-

ing was 3 by 2 meters. White canvas, one single black stroke that covered most of the surface, and a touch of green, red, and ocher. I have no idea what happened to the piece exhibited at the Teatro Argentino, and I think the one at the Di Tella was destroyed. The music ensemble included Gerardo Gandini and Enrique Gerardi among others.

CR – *Alzugaray, were you born in La Plata?*

Miguel Alzugaray – I was born in Gualeguay and raised in the rice fields of the Entre Ríos delta. After a period at the Paraná School of Fine Arts, I received a degree in Painting from La Plata in 1961. I studied under De Ferrari; we worked on diagonals, structuring, planimetric image, that kind of thing. At that time I shared a studio with César López Osornio, at 4th St. and 70th St., in a building owned by a road-racing driver by the name of López. Then César traveled to Japan and I went south with Hebe Redano, my partner.

CR – *In the south? How did that experience turn out?*

Miguel Alzugaray – Well, I was offered a position at the Esquel Art Institute. It was a wonderful experience; we did very interesting work on the arrival of the first Welsh settlers in the south. Those times had a great influence on my painting, because the area was really wild back then. When I returned to La Plata, in the mid-60s, Illia was ousted and the pressure became heavy. Anyway, I continued to teach in schools and at the studio.

CR – *Still, after Informalism, textures, and the kind of abstract art that reminds us of landscapes, your work became figurative. How did that come about?*

Miguel Alzugaray – It's true that in the sixties the symbols in my painting clearly pointed to landscapes, with the sky and the land outlining the horizon. At that time I had got close to Carlos Cañas, Aníbal Carreño, Roberto González, and Ezequiel Linares in the *Grupo del Sur*, and there was a certain amount of interchange of colors and textures. Then, the testimonial image grew stronger and I began to leave abstract painting and to use figurative painting more often. Now, as an elderly artist, I am going back to my childhood years, surrounded by birds and fish in the Entre Ríos scrublands and hills. My paintings show something like the ghosts of birds brought down by children's deadly slingshots.

CR – *In his early period, De Marziani adopted abstract and figurative painting. However, his best known works are figurative. Is it because you did not stick long with geometry?*

Hugo De Marziani – My geometric period was not that short; I worked very much at it, but did not exhibit my production. I did a lot of sketching and drawing; some of them even illustrated the *Espacios* poetry magazine, which I also designed, and which published illustrations by Puente and Francisco Maranca among others. I also did some design work for the La Plata University Radio.

When I was 16, Professors Miguel Ángel Elgarte and Fernando López Anaya said I was talented. I had entered the School of Fine Arts at 14, but wanted to quit when drawing classes were reduced to two hours a week when the National Baccalaureate in Fine Arts was established. Elgarte, who was López Anaya's associate professor, advised me to stay in Printmaking.

I spent two years as an auditor in the Printmaking Workshop, where I met Romero. Mazzoni was doing the same in the Sculpture workshop. Romero and I became friends. One day we paid him a visit and he lent us his Leica camera.

CR – *Did you experiment with photography?*

Hugo De Marziani – Oh yes, we got really excited about it. Then we bought an enlarger, virgin paper, and combined several objects in the dark to make photograms, like Moholy Nagy. With origami folds to let light through, for example. We were very interested in Bauhaus experiences. However, I was quite skilled at figurative art and continued to paint portraits.

Still, we were not bent on originality; we wanted to learn, we discussed issues, one day we had a long discussion about Picasso. The point was whether Picasso was more of a painter or more of a draftsman than Braque. There was no answer, but it proved useful to reinforce our convictions. We did much research into form, background, etc., that's why we made few paintings.

CR – *In those discussions, how were things with the Grupo Si?*

Hugo De Marziani – We quarreled, as happened during the exhibition held at the *La Prensa* newspaper, at 48th St. between 5th and 6th. There were blows, someone wanted to tear up a painting... I don't actually know why...

CR – *It isn't easy to find Gonzalo Chavez's works of those times. How do you explain that?*

Gonzalo Chavez – I lost almost all of my works because of my political militancy. My houses were raided several times, and I lost everything. When I returned from exile, someone brought me a print that I had made at Fernando López Anaya studio in 1958. It's a metal etching with monotype coloring. It's the only original left. I'm now trying to reproduce some of the works I lost. It's coming and going all the time in order to fill the void resulting from over forty years of not painting. The latest thing I reconstructed is a 1961 painting that hang on my walls for fourteen years until the police confiscated it along with my library. The original size was 40 by 80; I'm using the same size now. The work is definitely neoplasticistic, primary inks, in which color is treated not only for the sake of its lighting value but as energy also.

CR – *How had you linked to the group?*

Gonzalo Chavez – When we first met, I was 18, De Marziani and Puppo 16, Raúl Fortín 18, like me. We were very young and got acquainted at the Escuela Superior de Bellas Artes – which was not a university school yet. Some of us were regular students; others not. We also attended Héctor Cartier's Saturday morning classes. One day we decided to move in together and built a studio in Hugo's backyard. At the beginning I measured my standards by Braque and Klee. Later on, having read Moholy Nagy's *The New Vision* and Mondrian's *Plastic Art and Pure Plastic Art*, I was dazzled by the new notion of space and the use of new technologies. Raúl Mazzoni had made an amateur translation of *Vision in Motion*, a book by Moholy Nagy that was published in Chicago in 1947, so we were able to gain access to this great work. In fact, the one who introduced the group to concrete art was Jorge Pereira. As can

be guessed, we were latecomers to the movement, but we met Virgilio Villalba and Manuel Álvarez, the last survivors of concrete art.

CR – *What are your recollections of Villalba?*

Gonzalo Chaves – We spent time with him in Buenos Aires, once he visited our La Plata studio, on another occasion he invited us to a friend's house, where we met Manuel Álvarez. At that time they were looking for something more vital, they wanted to get out of so much rationalism. Milcíades Peña, a Marxist intellectual who edited the Trotskyist-oriented *Estrategia* magazine, introduced us to Villalba. He was a friend of Alberto Rollié, who was politically active in *Palabra Obrera*. We also made the acquaintance of Ricardo Zelarayán, Nicolás Jiménez, and Ary Brizzi.

CR – *What are your recollections of Milcíades Peña? Did you share his leanings?*

Gonzalo Chaves – He was extremely intelligent, talkative, friendly, had some reservations about *Peronismo*, but his Marxist view of the national phenomenon was miles apart from the fascist ideas held by the traditional Left. In regard to the visual arts, he was quite open-minded. Milcíades did not adhere to Socialist realism. That's where his open-mindedness became apparent, and you could see that he was different from Communist Party militants, who were narrow-minded and didn't do at all well. It's clear that he supported concrete art, since he engaged Villalba to design the covers of the *Estrategia* magazine, and then, when he began publishing the *Fichas* magazine he commissioned the job to Rollié.

In 1961 I approached the *Peronista Youth* in La Plata. The following year John William Cooke invited me to Cuba, where I took advantage of the opportunity to meet painters. Among others, I frequented Sandú Darié, a Cuban madi born in Romania. He had met Carmelo Arden Quin in Paris and joined the Group. Darié showed me Madi works, other participative works, and some mobiles, all of them previous to the Revolution. He told me that, given his country's situation, he couldn't devote his time to painting, because he was involved in the Cuban process. At that time, there was enthusiastic talk in Havana about the impression made by the Cuban contribution to the Socialist countries' exhibition held in Moscow every year. Many of the participating Cuban painters did abstract art, banned by Soviet officialism. I remember that Fidel Castro intervened in the controversy and said that the Cuban government's cultural policy allowed free expression to artists, but that the State kept the right to choose its own art.

Twenty years later, in 1981, I visited Darié again in Havanna. He was still strong, working on an iron structure that he called "The red tree." This piece, that looks like an urban intervention, can currently be seen at the entrance of the "Ernesto Che Guevara" Palacio de los Pioneros. Darié died at 91 years of age, in 1999.

CR – *So, Milcíades was your connection to design?*

Gonzalo Chaves – Well, Milcíades connected us to the last concrete artists, but we already admired Bauhaus, Walter Gropius, and the work of the masters. We knew about the changes that Max Bill introduced in Ulm. We were interested in graphic and industrial design, we read something about the works of Herbert Bayer, who lived in the United States and taught

typography for many years. A pioneer in the graphic arts and a creator of new typography styles. At the beginning we set our standards by the French history of art; then we realized that it was just one way of looking at history, and we learnt about Russian constructivists, Suprematism, and Neoplasticism. I don't know if in the sixties Argentina was aware of the disastrous Bauhaus failure, of the tragedy in Europe, where a huge change could be envisaged but was ruthlessly crushed by reactionaryism. Books on the visual arts did not say that the professors were persecuted and had to flee. For example, Moholy Nagy went into exile in England in 1933 and from there to the States, as did Herbert Bayer in 1938. Marcel Breuer, the designer and creator of the famous Bauhaus tubular pieces of furniture escaped to England in 1935 and settled down in the States in 1937. Forced exile in the States included also Gropius, Miës Van der Rohe, and Josef Albers among others.

Rethinking it now, ours was a quaint group. In the sixties we set our standards by artists who are little known even today. We read and did research, which gave us some solid training. We used to meet with Rollié for three hours every week, and moved a black circle over a white surface, experiencing the tensions of the plane.

I had completed the three basic core years in Fine Arts and five years at the Drawing Teacher Training College. I never graduated because I got bored; eight years drawing plaster casts... it was meant to make people leave. There were innovators at the School; I mean Cartier and, before him, architect Daniel Almeida, who taught Morphology and "smuggled in" knowledge from his Chair. Almeida was one of the founders of the Design Degree in La Plata.

CR – *Did you get involved in design?*

Gonzalo Chaves – Some time later we created Visión Integral (VI IN). We thought that art could be closer to life through design. I painted, sculpted, and began to do some graphic work. It's not by chance that Pereira and Rollié worked many years as graphic designers, like Puppo. I designed the *El Día's* Sunday supplement in the seventies. During my last exile in Sao Paulo I designed the CUT's national magazine and the *Sindicato de Periodistas de San Pablo's* newspaper and earned my living on that. Our interest in industrial design led us to develop a chair based on the development of a plane, with its turns and curvatures, as Max Bill proposed. It was steady, comfortable, and flexible.

CR – *What did you think of the Di Tella?*

Gonzalo Chaves – It was the fashion of the times

CR – *And the Grupo Si?*

Gonzalo Chaves – Ah, we were like Gimnasia and Estudiantes.⁸ With the passing of time, you realize that what matters is the way the artist views life and that how he paints is a secondary issue.

⁸ Two football teams whose fans have traditionally hated each other [T.N.]

CR – *You were the first in that group to take an interest in Concrete art. What triggered your interest?*

Jorge Pereira – Let's see. Milcíades Peña introduced me to Villalba, and then we met Manuel Álvarez, Martín Blaszkó, and Oswald Stimm. I loved their works, their theoretical ground-work, their philosophical and political projection, the future of art as a liberation problem. I think it is a contribution of Constructive art. I have ever since devoted my efforts to developing a constructive praxis within visual experimentation. I feel that these trends have differentiated and detached themselves from other 20th century trends tending to the repetition of a type of art that bears witness to human miseries, violence, suffering, and the triviality of daily routines...

Thinking of the artists that created these movements, remembering their art and theoretical works, you can see that traditional art has been left behind, that stupid figuration has been left behind. You feel that those times were heroic and unique...

CR – *How did you train?*

Jorge Pereira – With the intuition of the avant-gardes and the certainty of obscurantism ruling over the teaching of art, our group sidetracked the School of Fine Arts. We dropped out from many classes and attended only the workshops conducted by teachers that interested us, until the School threw us out. The notice they put up on the board at the entrance hall read, "Hugo De Marziani, Gonzalo Chaves, Raúl Mazzoni, Héctor Puppo and Jorge Pereira are banned from all classes and workshops." The notice had been signed by the Dean and the Students' Center. So we created our own studio, where we experimented and studied the theorists and masters of the 20th century. Trends, manifestos, critical papers... visits to artists, gazing at their works in exhibitions and museums, weekly invitations to the Moderno Bar, meetings at Galatea and at the Concentra bookstore. Everything was a permanent training program that included all the arts. For example, we watched the whole of Norman McLaren, from his experiences with lines and dots in *Horizontal Lines* and *Spheres* to the connection between image and sound in *Synchrony* to works like *Blackbird* and *Neighbors*, for Fine Arts had all his filmography.

CR – *You participated in several groups. What do you think of group work?*

Jorge Pereira – I think it works just fine. On the one hand, group work makes progress possible and permits significant, forceful achievements in terms of the development of ideas, although groups composed by artists with strong personalities generally end up breaking up. My own group experience has been enriching. I've been fortunate enough to do theoretical and hands-on work with intelligent creators with whom I've shared ideas and projects, exhibitions and publications, as well as rejection and devastating criticism... and, most importantly, a large part of my life.

After the studio at 72nd St., towards 1959/60 we created Visión Integral at 42nd St. This new group's conceptions were more solid and the members were more established in their theory and practice. We went by the Constructivist notion, fundamentally concrete, that embraced the work of Russian constructivists, Neoplasticists, Mondrian, van Doesburg, Vordemberge-

Gildewart and Max Bill, Río de la Plata trends and Bauhaus and Ulm design. In other words, we shared the notion of integrating objects into daily life, we thought that design meant hope, that it was the kind of magic that would revolutionize the world of objects...

We set up a photo laboratory that enabled us to access the issues posed by light and creation through non-traditional means. Non-representative photography, generated without a camera and developed by Man Ray, Laszlo Moholy Nagy, and Herbert Bayer, in which the artist randomly discovers and selects space and form from chaos. We studied definitions of space, of bidimensional and tridimensional forms, color, typography, etc. Under Rollié, we also did important teamwork on the formulation of the Painting Field as visual space. While López Blanco jotted down notes for his Introduction to Aesthetics, Zelarayán translated writings by Max Bill, Moholy Nagy, Gabo, and Pevsner for internal use.

While our publications did not circulate widely, our theoretical and practical work generated the need to have a means of dissemination, although our scanty resources prevented us from printing #1 of VI as we had planned.

CR – *Towards the end of the decade, you were also a member of the Centro de Experimentación Visual, weren't you?*

Jorge Pereira – Yes. As from 1969, several artists got together to do research into the visual arts, particularly in regard to the presentation and dissemination of experimental painting and photography. The group was composed by Mario Casas, Roberto Rollié, Raúl Mazzoni, Juan Carlos Romero, and I. We were most interested in the making of multiples and in the connections between art and industry. After holding three Systems exhibitions and several of photography, in 1974 the CEV implemented an itinerant exhibition in a truck that traveled to different cities of the province of Buenos Aires. Unfortunately, a lot of those pieces got lost. That was the group's last presentation before we split.

CR – *Between the mid-sixties and the late sixties many artists who first worked on informal abstract art began to experiment with geometry and put forward various related proposals. Was that the case with you?*

César Paternosto⁹ – Right at that moment I didn't go into tridimensional experiences. My shift from Informalism to geometric abstract art came about naturally as I sketched paintings on paper. In 1967 I left Argentina and settled down in New York, where I lived the most chauvinistic era in the United States. I have to admit, though, that it was exciting from the artistic point of view, for the late sixties and seventies gave rise to everything that is being exploited now. However, I remained isolated, mainly for two reasons: I was a Latin American (an undesirable in those years) and, because at a time when art was moving from Minimalism to Conceptualism, I stubbornly returned to painting from a revisionist, radical stance: oblique or lateral vision. The depletion of the front surface on which the history of (modern) painting had evolved, and pictorial notation shifted to the sides.

⁹ César Paternosto sent his recollections from Segovia, Spain, where he resides at present.

CR – *Do you feel that your proposal was neither welcome nor supported at the time?*

César Paternosto – Even when it remains a unique proposal, only now, after nearly forty years, my 1969 proposal is being modestly acknowledged. At present, one of those works is participating in an itinerant exhibition entitled *High Times, Hard Times, New York Painting 1967-1975*. It's being shown in New York and, besides, it focuses on forgotten names, even when some are easily recognized, like Blinky Palermo, Richard Tuttle, Yayoi Kusama. In sum: at that moment there was no dialog. Later on, when I started researching into Inca sculpture, Lucy Lippard and I got closer as she was writing *Overlay*, in which she included my work and comments.

CR – *Do you believe that your proposal about Pre-Columbian art is given more importance?*

César Paternosto – Although I take pride in my work on Pre-Columbian art, sometimes people tend to judge my work exclusively from that aspect. In fact, I last worked on the subject when I curated the *Abstraccion: el paradigma amerindio* international exhibition held at the Brussels Palais des Beaux-Arts and the IVAM in 2001. I am much more proud of my pictorial proposal connected to lateral vision. Fortunately, Laura Bucellatto held an exhibition at the Buenos Aires MAM in 2001 to commemorate the 30th anniversary of the exhibition at the Carmen Waugh Gallery (1971), when I showed here my then recent production of that piece, which looked terrific in a totally white hall. Paintings were dematerializing...

CR – *After a first Informalist period, you also began to work on geometry. Do you remember which were the first invitations you received?*

Alejandro Puente – After exhibiting with the *Grupo Si*, in 1960 and 1961, I began painting closed signals that eventually turned into elemental geometric figures: circles, squares, oblongs, stripes, etc. Brightness and chromatism also became more intense, thinning out the matter while preserving the textures. In 1964, Paternosto and I held an exhibition at Lirólay. Aldo Pellegrini, who was interested in the new images, introduced us under the name of Sensitive Geometry. We wanted to differentiate ourselves from Concrete art, which we regarded as dominated by technology in a developing country; that's why we tried to recover manual work and emotions. That was an opening for some artists to join us. That same year, American critic came to Buenos Aires to be an International Juror by invitation of the Di Tella Institute. He showed interest in young art and I was delighted at the attention he paid to my work during an exhibition staged at the Museum of Modern Art.

In 1966 I participated, together with Espinosa, Heras Velasco, Sabelli, Brizzi, Silva, and others whose names escape me, in another Geometry Exhibition at Lambert Gallery, strategically located near the DiTella. That same year Romero Brest invited me to the Di Tella National Award, where I presented three works that I named "Estructuras". When Sam Hunter, Director of the New York Jewish Museum, visited the exhibition, he told me that two months before he had staged an exhibition entitled *Primary Structures*, and that had he known about my works he would have invited me. It was very kind of him to offer his recommendation should I decide to apply for the Guggenheim fellowship. When I did apply, Greenberg also

reported on my work. I was fortunate enough to earn the fellowship and, by late 1967, I settled down in New York. A few months before my trip, I participated in *Visión Elemental*, an interesting project, since most of the works were made *in situ*. On the opening day, someone told me that an American artist had expressed a wish to meet me. To my utter surprise, it turned out to be Sol LeWitt, who was exhibiting works at the Di Tella. He was interested in my pieces on modular systems because they were based on the same notion as his work.

CR – *Who did you meet in the United States?*

Alejandro Puente – When I arrived in New York I got in touch with Sol Lewitt. Through him I got a place to live in, at 46 Grand St., an area that later on went by the name of Soho. One of my neighbors was Lucy Lippard, then a most prestigious young critic. We became friends; Lucy invited me to reunions attended by minimalist and conceptualist artists. I joined some of them in two collective exhibitions held at the Paula Cooper Gallery, one of the first to open in Soho.

CR – In 1970 you participated in Information Show, at the MOMA. Who invited you and what was your work like?

Alejandro Puente – I was invited by curator Kynaston McShine. This exhibition was the coming out of various trends developed in the seventies and generally called “conceptual art.” These connections helped me understand the conceptual and sensitive content differences between my art and theirs. The exhibition included works by artists such as Joseph Beuys, Daniel Buren, Hans Haacke, Joseph Kosuth, Robert Morris, Denin Oppenheim, Bruce Nauman, Michelangelo Pistoletto, and Helio Oiticica among many others, and also Argentine artist Marta Minujín.

CR – *In the United States you devised a new proposal. What led you to do that?*

Alejandro Puente – In those times, American art critique was formalist, direct, and chauvinistic. It didn’t take me long to understand the reasons. It resulted from a Saxon, pragmatic, and capitalistic culture, but as my roots were Latin, my idea of international art began to crack. These and other things gradually fostered and marked the differences. I assumed myself as a South American, discovering in my paintings and sculpture projects the connection with the staggered border and the horizontal-vertical weft sequence, two symbolic constants in pre-Hispanic art. A new path and several associations opened up before me. The fact that concepts such as bidimensionality and frontality already existed in pre-Columbian art proved that these concepts existed in the Americas hundreds of years before they were developed in Europe. In other words, modern Latin American artists were not copying foreign notions but were able to personify, in accordance with these findings, a different, autonomous tradition.

CR – *Trotta, how do you recall the sixties?*

Antonio Trotta¹⁰ – The sixties were party years; everything was a party. In turns, we set up our workshops and studios to celebrate. It was the same in the Capital, where paint-

¹⁰ Antonio Trotta lives in Pietrasanta, Italy.

ers of either sex, critics, architects, and collectors lived to the music of the Beatles and the Rolling Stones from Barrio Norte to Palermo, from Belgrano to San Telmo. At that time we wondered what to do to feel that we were in the center of the world if we lived in the southernmost country of the Southern Hemisphere. One day I said, enough, as from now, the center of the world is the place where I am. In the sixties, in Argentina we lived a great life. The ruling democracy had important development plans in mind; it looked like a life choice. The social sphere was full of characters and individuals, painters, musicians, poets, know-alls, freethinkers of every race and social class, supportive of one another and spiritually united, inside and outside the system.

CR – *You participated in the Di Tella, in Ver y Estimar, in the Braque Award. What are your recollections of those encounters? Do you recall any particular experience?*

Antonio Trotta – Yes, many... I remember one evening in 1967, coming back from Córdoba to Buenos Aires in the same discolored red bus that had driven us to the province three days before. Although it was an eight-hour ride, we couldn't sleep because of the way Lea Lublin and her "gang" roared with laughter in the back, making ironic remarks about the events in the three day so-called "Córdoba Parallel Biennial." Lea was sitting in the back seat, with me beside her, Carreira on the other side, and Pablo Suárez and Oscar Bony at either end. That year the city had officially organized the Painting Biennial, and Glusberg, who hadn't been invited, organized a "parallel" event together with a local family by the name of Roca. He invited practically every artist who had participated in the Di Tella, including those who took part in drama, happenings, and modern dance. He managed to obtain a two-storey palace for the exhibition and a three-storey one for us to stay. It was like an old stately hotel. The third floor was for the men and the second for the women. I had barely enough time to drop my suitcase, choose my corner in the room and change clothes... When I came out into the corridor to go downstairs I saw that scraps of paper boasting a painted skull and the inscription "No entry" had been glued to several doors. I said to myself, "This is going to be something to remember."

CR – *What was the exhibition like?*

Antonio Trotta – During the opening something unexpected happened that affected the whole event. Lots of people started climbing up the stairs; looking out of the windows, we saw an impressive crowd. We reckoned it would be impossible to hold them in the space we had, so as they pushed their way in, we decided to go down. Suddenly, some of these people began to curse the then President of Argentina, while others, as if under the orders of a commando, cheered a South American dictator. Aware of the risk, I wondered what to do to draw attention before the police appeared. Then I spontaneously began to yell, "Come on, come on, follow me, this way."

Believe it or not, the ones around me did follow me as if in retreat. The agitators believed I was playing their game and also started moving. In the end I was followed by a procession asking where we were heading for, and I answered, "we're going to a great party." The agitators insisted that it was a demonstration against the government. In ten minutes, we had reached the main avenue followed by about two hundred people. The "agitator in chief"

took his place on the curb of the left sidewalk, and I stood across from him, keeping up the “great party” motto.

It was a wonderful evening in Córdoba, with the houses open and the well-lit yards; it looked as if they had been waiting for us. As we walked by, they cheered and applauded. Our demonstration garnered some three hundred people. At two in the morning, when very few of us still remained at the corner, we were asked where was the party. “The party?” I answered. “We are the party...”

Time proved to me that I was wrong and that the guy on the opposite sidewalk was right, for then came the “Cordobazo” and all the rest... It certainly wasn’t a party, although I had already left my beloved Argentina.

– *The sixties were times of hope and enthusiasm. This is how Rollié recalled in some recordings that survived him.*

Roberto Rollié¹¹ – At that time I obtained my degree in painting. At first, I was under the influence of Mexican Muralism, but well into the sixties I became aware of design as a function of integration with social life. After that, there came everything that may be called abstract painting, on which Bauhaus had grounded its ideology and techniques. I started a period of visual experimentation in terms of painting, photography, and design issues that would later result in the creation of the Design Department at the University. It was a most fruitful time. I think that, from a philosophical and aesthetic viewpoint, one of the people that contributed most significantly to my training was Manuel López Blanco, Manolo to us his friends. On the other hand, architect Jannello had valuable things to offer in regard to design problems, modern painting, and the avant-gardes.

The stage of visual experimentation in painting, photography, and geometry was very important to reach visual problems in graphic design [...]. I think that my path through abstract art came to an end when I completed the experimental stage of system studies, whose foundation lies in a module containing certain formal and chromatic structures that, when combined, allow for quantity and for a constant renovation of the image. Then a different problem appeared, and I revisited the social aspects of figurative painting

In the early seventies I rethought several issues related to painting, at the same time as the repression and social struggles began. The coup was foreseen, sensed, and then I started to develop a series that, in my opinion, is one of my most important painting series, the one that I entitled *Paisajes de la Pampa húmeda*. I remember the title I gave the catalog: *Landscapes of the humid pampa*, to highlight the foreign-oriented content that characterized the politics of those times. In that series, exaggeration and metaphor constituted the most significant visual elements of the paintings, particularly through one object: barbed wire, which symbolizes many things but that, in Argentina, also symbolizes land ownership, the cattle-raising farming

¹¹ Roberto Rollié passed away on July 3, 2003. I am most thankful to the Rollié family and to Ana Cacopardo for the documents reproduced here.

country. By then it had already become an instrument of torture and exclusion. Towards the eighties, net wire is at the core of another series of works that, through metaphor, convey a feeling of dismay, as if forewarning that we would live like that for ever [...]. I believe that *Cambalache* is one of the works that best represents how I felt at the time.¹²

–Then the label for the nineties is disillusionment?

Roberto Rollicé¹³ – Just like the label for the sixties was hopefulness?... I wouldn't say that disillusionment marked the nineties. There is a halo of disillusionment, but I don't think one has to lose hope...

In a nutshell, those days were so bright that they still glow in the memory of those who lived them, probably because, as the song goes, even if the passing of time hasn't made them wiser, their hearts still harbor the same dreams.

*Oh my friend we're older but no wiser
For in our hearts the dreams are still the same*¹⁴

¹² The statements are part of the video that records his 1960-2000 Retrospective Exhibition, held between November 11 and November 20, 2000, at the Centro Islas Malvinas, La Plata.

¹³ An interview by Ana Cacopardo in a program broadcast on July 18, 1999.

¹⁴ Fragment of *Those were the days*, a song by Gene Raskin (1968.)

THE ARTISTS: A BRIEF BIOGRAPHY

César Ambrossini, La Plata, Province of Buenos Aires, 1932.

Self-taught artist. He shared a studio with César López Osornio and participated in the Grupo *Si*. After an Informalist stage, he worked on minimal structures. He held exhibitions in La Plata with *Asociación Arte Nuevo* and in Buenos Aires at the Lirolay Gallery and the Torcuato Di Tella Institute among others. He was invited to participate in the Braque Award, in Ver y Estimar, and in Rosario's Salon of Contemporary Art.

Miguel Alzugaray, Gualaguay, Province of Entre Ríos, 1934.

He studied drawing and painting with Master Mario Gargatagli in Paraná. Then he moved to La Plata, where he continued his studies at the UNLP. In 1961 he began teaching children, adolescents, and adults in institutions located in the Province of Buenos Aires (Chivilcoy, Berisso, and La Plata), in Buenos Aires city, and in the Art Institute of Esquel, Province of Chubut. In the eighties and nineties he exhibited his works with the *Grupo de Pintores Argentinos*. The works of his mature period revisit the iconography of his hometown.

César Blanco, Tres Arroyos, Province of Buenos Aires, 1929.

He studies at the Escuela Superior de Bellas Artes, UNLP and participated in the Grupo *Si*. Having settled down in Mar del Plata, he became an instructor at the Escuela de Artes Visuales. He held exhibitions in Buenos Aires, Mar del Plata, La Plata and, with Claudia Julio, in Caracas (Venezuela.) He traveled to Europe with Chilean painter Báez to do research at the Centre Georges Pompidou in Paris. At present he continues to work on his visual endeavors in Mar del Plata.

Nelson Blanco, Tres Arroyos, Province of Buenos Aires, 1935 - Paris, 1999.

He studied under Héctor Cartier and participated in the *Grupo Si*. In 1965 he received the Braque Award, which earned him a sojourn in Paris, where he started a family and worked until his death. Besides his paintings and puppets, the teaching at his studio prioritized imagination and social commitment. In 2001, the Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires held an individual exhibition of his works.

Mario Casas, La Plata, Province of Buenos Aires, 1928.

He studied at the La Plata Escuela Superior de Bellas Artes. He taught Vision at the UNLP Design Department and was a fellow of the Fondo Nacional de las Artes and of the UNLP to carry out studies on design in various European cities. He was appointed Director of the Chivilcoy Escuela Superior de Artes Visuales.

Gonzalo Chaves, La Plata, Province of Buenos Aires, 1939.

Between 1951 and 1958 he studies drawing and painting at the UNLP Escuela Superior de Bellas Artes. After joining the *Visión Integral* Group, he gave up painting around 1962. From the late seventies to 1989 he lived partly in Argentina and partly abroad, in Madrid, Havana, Mexico DF, Sao Paulo, and Montevideo, where he joined the Printmaking Workshop and worked on wood, metal, and screen printing. He has recently resumed work on the visual arts.

Ernesto Díaz Larroque, La Plata, Province of Buenos Aires, 1918.

He graduated from the UNLP Escuela Superior de Bellas Artes in 1946. He continued his studies at André Lhote's Parisian studio. In 1955 he moved to the Torres García Studio in Montevideo and, between 1959 and 1963, he attended the workshop that Emilio Pettoruti conducted in Paris. In 1984 he was commissioned the decoration of the French Chapelle Saint Luc de Uriage-les-Bains, including the stained glass windows. In 2007 he held an individual exhibition at the Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano de La Plata (MACLA).

Horacio Elena, La Plata, Province of Buenos Aires, 1940.

He studied architecture and filmmaking, took Visual Art classes with Alfredo Kleinert, Vision classes with Héctor Cartier and Wood Carving in Bahia (Brazil.) He participated in the *Grupo Si*. In 1969 he obtained a scholarship to travel to Spain. He has taken residence in Sitges since 1975. His visual art production includes painting, sculpture, children's books illustration, publicity, and book cover design.

Omar Gancedo, La Pampa, Province of Buenos Aires, 1937.

He studied Anthropology and took Vision classes with Héctor Cartier. In 1959 he participated in Buenos Aires Province Salón Estímulo, joined the *Grupo Si* and attended the reunions held at the La Plata studio on 1st St. and 72nd St. He used to meet with the group of poets called *Los Elefantes* and took part in the *Movimiento Diagonal Cero*.

Hugo De Marziani, La Plata, Province of Buenos Aires, 1941.

He studied drawing and printmaking at the UNLP Escuela Superior de Bellas Artes between 1956 and 1958. In 1974 he traveled to France and Italy. In 1975/76 he earned the *Francesco Romero* scholarship and settled down in Milan. In 1984 he obtained the Guggenheim Memorial Foundation Fellowship for Latin American painting. The following year he moved to New York. In 1990 he was awarded the Great Prize of Honor for Painting at the 70th Salon for the Visual Arts and in 2005 he earned First Painting Prize at the "Manuel Belgrano 50th Salon for the Visual Arts.

Lido Iacopetti, San Nicolás de los Arroyos, Province of Buenos Aires, 1936.

He studied at the UNLP School for the Fine Arts under Héctor Cartier, Martínez Solimán, and Ángel Osvaldo Nessi. In 1966 he obtained his degree as a History of the Visual Arts Professor and began to teach and practice the visual arts in La Plata. As from 1965, he completed the “Nueva Imaginación”, “Imagos Pictografías Asistemáticas” and “Imigrafías”. In the eighties he went back to the rectangular support in his “Pictocosmogónicas” series. In 2003 he published *Bichos estéticos IV. Notas de un pintor, 1963-2003* (Editorial Dunken.)

Saúl Larralde, La Plata, Province of Buenos Aires, 1932-1998.

Self-taught painter who participated in the *Grupo Si*.

César López Osornio, La Plata, Province of Buenos Aires, 1930.

He graduated from the UNLP School of Fine Arts in 1959. The Osaka Technological University He obtained a scholarship to study oriental art at the Art Department in Osaka Technological University, and lived in Japan from 1960 to 1962. Together with his creative activity he taught Vision at the UNLP and, during his exile, at Universidad Central de Caracas and Universidad de Zaragoza (Spain). On his return to Argentina he established the Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA), which he currently directs. The Academia Nacional de Bellas Artes named him delegate Academic to the Province of Provincia de Buenos Aires.

Raúl Mazzoni, La Plata, Province of Buenos Aires, 1941.

He studied Vision under Professor Héctor Cartier. He taught Visual Communication and, with Professor Roberto Rollié, participated in the group that fostered the UNLP's Design Degree. He held courses and seminars on vision, visual communication, and expression techniques at the Buenos Aires Escuela Superior Ernesto de la Cárcova and the UNLP School of Architecture and Town Planning. Since 1973 he has been making Bi-spatial paintings. In 1995 he was awarded Great Prize of Honor for Painting at the Salón Nacional de Artes Plásticas.

Carlos Pacheco, La Plata, Province of Buenos Aires, 1932-2009.

He studied at the UNLP Escuela Superior de Bellas Artes. He trained in painting with Faustino Brughetti and in printmaking at William Hayter's *Atelier 17* (Paris) and Croydon College (London.) In 1963 he earned the Braque Painting Award and resided in Paris and Milan. In 1968 he obtained Great Print Prize at the Tandil Art Festival and in 1982 First Printmaking Prize at Buenos Aires City Hall “Manuel Belgrano Salon.” He taught at the “Viejo Molino” traditional studio from 1957 to his death.

Eduardo Painceira, La Plata, Province of Buenos Aires, 1939.

He studied Architecture and Visual Arts under Alfredo Kleinert and Vision under Héctor Cartier. A member of the *Grupo Si*, he took part in all of their exhibitions. He trained in

cinema and drama under theater directors Augusto Fernández and Carlos Gandolfo, and worked as stage assistant to the latter. As a journalist, he was a contributor to *Primera Plana*, the *Juan* magazine (together with Paco Urendo and Roberto Cossa) and to the La Plata *El Día* newspaper. From 1984 he has been writing for the newspaper's cultural supplement on social, cultural, and human rights issues.

César Paternosto. La Plata, Province of Buenos Aires, 1931.

A painter, sculptor, and theorist. He studied painting under Jorge Mieri and Vision under Héctor Cartier. He participated in the *Grupo Si*. He obtained Guggenheim, Pollock-Krasner Foundation, and Gottlieb Foundation fellowships. Paternosto held individual exhibitions in Düsseldorf, New York, Paris, Tokyo, Sao Paulo, Madrid, Grand Canary Island, Barcelona, Buenos Aires, and Miami. He published *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea* (1989) and curated *Abstracción. El paradigma amerindio* (2001). He lived in New York between 1967 and 2004 and currently resides in Segovia, Spain.

Luis Pazos, La Plata, Province of Buenos Aires, 1940.

In 1965 his friendship with Edgardo A. Vigo, who published the *Diagonal Cero* magazine, acquainted him with visual poetry. He chose to work with onomatopoeias taken from comics and with pop iconography. In 1969 he joined the *Movimiento Diagonal Cero* and participated in the Novísima Poesía exhibition, held in Buenos Aires and La Plata. He also joined the *Grupo La Plata* and, since 1988, he has participated in the *Grupo Escombros*, composed by José Altuna, Claudia Castro, Adriana Fayad, and Héctor Puppo.

Jorge Pereira, La Plata, Province of Buenos Aires, 1936.

In 1958 he began to experiment on design and the visual arts. In 1960 he joined the *Visión Integral (VI IN)* group, pursuing his interest in doing research into design and Concrete art. He then developed kinetic experiences and, later on, produced his “multi-spatial” works. He exhibited works at the Paris Cinquième Biennale and at the Instituto Torcuato Di Tella. He was a member of *Centro de Experimentación Visual (CEV)*. Pereira taught Graphic Design at the UNLP School of Design's Institute of Art and Visual Communication Directors.

Ramón Pereira, La Plata, Province of Buenos Aires, 1943.

He studied cinema and visual arts at the UNLP School of Fine Arts. He made photograms using non-conventional techniques and photo sculptures. He participated in photography exhibitions by the *Centro de Experimentación Visual (CEV)*, and his works were exhibited at home and abroad. He taught at the UNLP and at Universidad de Xochimilco (Mexico.) He published articles about photography, the visual arts, graphic-and-literary experiences, and on the Bonampak murals. He made documentary films and art videos. He is currently working with mixed techniques on various supports.

Alejandro Puente, La Plata, Province of Buenos Aires, 1933.

He studied Vision under Héctor Cartier and participated in the *Grupo Si*. In 1967 he obtained the Guggenheim Fellowship and stayed in New York until 1971. From 1985 to 1989 he taught at the Escuela Superior Ernesto de la Cárcova. He earned many prizes, such as the Meridiano de Plata, Fundación Konex, Telecom Argentina, Premio Arlequín and the National Salon Great Painting Prize among others. He is Academician Emeritus at the National Academy of Fine Arts. In 2007, the New York Museum of Modern Art (MoMA) acquired his work *Todo vale* for its collection of Latin American art.

Héctor Puppo, La Plata, Province of Buenos Aires, 1942.

He was one of the youths who used to meet at the studio located on 1st St. off 72nd St. to research into visual experiences. In 1958 a scholarship enabled him to travel to Europe and visit the Ulm Hochschule für Gestaltung (Germany.) In 1961 he joined the *Visión Integral* (VI IN) group. He produced and exhibited experimental photography. Since 1969 he has been a member of the *Grupo La Plata* and, in 1988, joined the *Grupo Escombros*, composed by José Altuna, Claudia Castro, Adriana Fayad, and Luis Pazos.

Horacio Ramírez, La Plata, Province of Buenos Aires, 1942.

Self-taught artist. Participated in the *Grupo Si*.

Roberto Rivas, San Luis, Province of San Luis, 1938.

He studied Architecture. With Dalmiro Sirabo, Amelia Muñoz, Carlos Sánchez Vacca, Víctor Hugo Fernández, and Alejandro Vacca, he co-founded the *Arte de Hoy* group. He was a member of the *Grupo Sí* and participated in their exhibitions.

Roberto Rollié, La Plata, Province of Buenos Aires, 1935-2003.

He studied painting at the UNLP and focused on painting, photography, and design. In 1963 he co-founded the UNLP Design Degree, where he was in charge of Chair B at the Visual Communication Design Workshop. After participating in the *Centro de Experimentación Visual*, his work took a turn toward Figurativism. Following this trend, he participated in the *Grupo de Pintores Argentinos*. He was Director for the Fondo Nacional de las Artes and Dean of the UNLP School of Fine Arts.

Juan Carlos Romero, Avellaneda, Province of Buenos Aires, 1931.

He studied printmaking at the UNLP School of Fine Arts, where he also taught until 1975. He co-founded the *Centro de Experimentación Visual* (CEV) and the *Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires*. He participated in the international exhibition entitled "Systems Art" staged by the *Grupo CAYC* and was a member of the *Grupo de los Trece*. He worked on mail art, visual poetry, and urban interventions. He worked with the collective that published the *Observador*

Daltónico CD Rom magazine and the *Dos de Oro* and *Vortex visual poetry* magazines. He currently co-directs *La Tzara* and is a member of the *Artistas Plásticos Solidarios* group.

Carlos Sánchez Vacca, San Luis, Province of San Luis, 1933.

Self-taught artist. With Dalmiro Sirabo, Amelia Muñoz, Roberto Rivas, Víctor Hugo Fernández, and Alejandro Vacca Artista, he co-founded the *Arte de Hoy* group. He lived in Buenos Aires, where he participated in non-figurative art salons and was a member of the *Grupo Sí*. In 1963 he returned to his native province, organizing the first Informalist art exhibition for the Cuyo provinces with Amelia Muñoz and exhibiting his works in Mendoza. He published *La pintura y la Escultura en San Luis* and *Guía de Artistas Visuales de San Luis*.

Dalmiro Sirabo, San Luis, Province of San Luis, 1939.

He studied Vision, Design, and Architecture and attended continuing-education courses in Washington D.C. and New York Smithsonian Institution Art Museums. With Carlos Sánchez Vacca, Amelia Muñoz, Roberto Rivas, Víctor Hugo Fernández, and Alejandro Vacca, he co-founded the *Arte de Hoy* group. He participated in the *Grupo Sí* and was deputy director of the Buenos Aires Province Museo Provincial de Bellas Artes. He participated in the Braque Award, the Ver y Estimar, and the Paris 7^{ème} Biennale. In 2010 he was selected in the Sculpture Section of the 55th “Manuel Belgrano” Salon for the Visual Arts.

Antonio Sitro, La Plata, Province of Buenos Aires, 1933.

He studied Vision with Héctor Cartier and was a member of the *Grupo Sí*. He participated in the Braque Award, the Ver y Estimar, the Instituto Torcuato Di Tella and the Tandil Arts Festival. In 1975 he traveled to Europe and settled down in Spain. He held exhibitions in the Catalan cities Vilafranca del Penedés, Tárrega, and Molins de Rei and in the city of Murcia. He lived in Argentina between 1982 and 1993; then he returned to Spain and participated in a contest to decorate the 3rd Valencia subway line and to make a sculpture for Universidad de La Rioja. In 2004 he came back to Argentina for good.

Hugo Soubielle, Roque Pérez, Province of Buenos Aires, 1934. La Plata, Province of Buenos Aires, 2006.

Between 1957 and 1962 he studied Vision under Héctor Cartier. He was a member of the *Grupo Sí* and then pursued Figurativism. He obtained the Acquisition Prize at the Mar del Plata 22nd National Art Salon (1963) and First Prize at the 1967 La Plata Salon. He was Secretary to the Museo Provincial de Bellas Artes under Ángel Nessi's management and, between 1966 and 2000, he worked as a scenographer for the Teatro Argentino de La Plata. He collaborated with César López Osornio as a co-founder in the creation and development of the Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA.)

Mario Stafforini, Mar del Plata, Province of Buenos Aires, 1941.

He studied Vision under Héctor Cartier and participated in the *Grupo Si*.

Luis Tomasello, La Plata, Province of Buenos Aires, 1915.

He studied at the “Prilidiano Pueyrredón” National School for the Fine Arts and at the Buenos Aires “Ernesto de la Carcova” Higher School of Painting. Until 1950 he adhered to Figurativism, but after a sojourn in Paris his works responded to geometric abstraction. In 1957 he settled down in Paris, where he produced his first reliefs and light shadow paintings. From then on, he researched into light phenomena. In 2009 he held a memorable exhibition at the Buenos Aires Centro Cultural Recoleta.

Antonio Trotta, Stio, Paestum, Italy, 1937.

He studied Architecture and attended Héctor Cartier’s Vision classes. He practiced Informalism with the *Grupo Si*, and then he turned to Conceptualism as he made spatial interventions. He participated in the 1968 Venice Biennial. He returned to Italy and took sculpture in Carrara marble. He holds frequent exhibitions in Italy, in cities such as Pietrasanta, Brescia, Milano, Verona, Ligure, Firenze, Montove, and Pescara. In Buenos Aires he held an individual exhibition entitled *Aire de Buenos Aires* (1995.)

Se terminó de imprimir en febrero de 2011
en Artpress S.A. - Ronor, Rodríguez Peña 1269
Bernal, Buenos Aires

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 Premio Fundación Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas, premiando anualmente a trabajos de investigación relacionados al arte argentino, mediante un concurso abierto y plural, a través de distintas convocatorias.

Los trabajos aquí publicados “La multiplicación y rebelión de los objetos. Julio Le Parc y la consagración europea del arte cinético”, de Isabel Plante y “Búsquedas y encuentros. Abstracción desde la Plata en los años sesenta”, de Cristina Rossi, nos brindan un valioso aporte a la investigación científica y a la educación en el campo del arte.

Con esta 13ª edición del premio, dedicado a *La abstracción en la Argentina. Siglos XX y XXI*, se ha reunido un *corpus* de ensayos y publicaciones que permiten ampliar el conocimiento sobre el arte en nuestro país.