
Los límites de la pintura, el vértigo de la política*

*Este escrito fue incluido en Carnevale, Graciela; Fantoni, Guillermo y Longoni, Ana, catálogo exposición *Eduardo Favario: entre la pintura y la acción. Obras 1962-1968*, Rosario, Centro Cultural Parque de España, 1999.

Guillermo Augusto Fantoni

Historiador del Arte. Miembro del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario. Tiene a su cargo la cátedra de Arte Argentino en la Facultad de Humanidades y Artes de dicha Universidad y dirige el Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano en la misma casa de estudios.

Como otros artistas de su generación, Eduardo Favario se formó en un espacio modernizante, el taller del pintor Juan Grela. Hizo el tránsito casi obligado para un artista en los primeros '60 por las variantes del informalismo y del expresionismo abstracto. Posteriormente, indagó las posibilidades del arte de los objetos, del accionismo y de los ambientes hasta desembocar en las primeras formas de lo que luego se conoció como arte conceptual. Al final del recorrido, también como otros compañeros de grupo, combinó la desmaterialización de la experiencia artística con tomas de posición éticas y políticas cada vez más radicales cuya condensación máxima fue *Tucumán Arde*: la muestra denuncia presentada inicialmente en Rosario y poco después en Buenos Aires, en noviembre de 1968.

Los extremos compromisos políticos asumidos durante ese último tramo, su abandono del campo del arte a partir de 1969 y su prematura muerte en 1975, en el fragor de la beligerante vida política de los primeros '70, convirtieron a Favario en uno de los casos más excepcionales en la historia de nuestras vanguardias. Sin embargo, su pasaje hacia la política y el agonismo implícito en esa decisión no es el único hecho capaz de abonar esa excepcionalidad. Las dimensiones de su obra plástica, las rupturas inscriptas en una fuerte coherencia estética y su precocidad en el logro de una imagen propia y única hacen de él un prototipo del moderno intenso. El artista que hacía del activismo típicamente vanguardista una cualidad constante en su vida y en su obra. El que forzaba los límites de las formas y de las técnicas estéticas sumergiéndose una y otra vez en el torbellino de la experimentación hasta llegar a traspasar las fronteras del propio arte: de la superficie pictórica como registro de gestos a los objetos como fascinante inmersión en el mundo real, de las austeras geometrías minimalistas a los espacios vacíos como soportes de ideas inquietantes, de la acción estética radical desplegada como intervención política al vértigo de la militancia que conduciría a un futuro revolucionario.¹

Sucesivamente, en el marco de su formación individual y luego como integrante del grupo de vanguardia, el artista desplegó sus estrategias. Primero, la búsqueda de un rigor formal sutilmente unido a preocupaciones éticas y sociales. Después, la práctica del experimentalismo enlazado a un sentido crítico. En el último tramo, la tensa relación entre prácticas artísticas y políticas finalmente definida a favor de estas últimas. Itinerario que aún desde el presente conserva un carácter inquietante y poderosamente suscitador.

I.

Tempranamente, Favario descubrió en el paisaje una fuente de estímulos estéticos cuyo resultado fue la progresiva autonomía de los medios formales. La paula-

tina reducción de los referentes reales a favor del grafismo, el estallido de las formas y la plasmación de grandes planos predominantemente negros lo condujeron a una versión expresionista del paisaje. Versión cuyas estribaciones más tardías resultan difíciles de diferenciar de una composición abstracta basada exclusivamente en el juego de líneas, texturas y colores.

Estos modos de ver y representar desplegados en los primeros '60 se enriquecieron a partir de una decisiva experiencia europea iniciada a mediados de 1964. Esta le permitió contactarse directamente con las obras de las Escuelas del Pacífico y Nueva York, del influyente grupo Cobra y de los nuevos pintores de Escuela de París. Gestuales europeos como Soulages y Hartung o accionistas norteamericanos como Franz Kline entre otros, tamizados siempre por un espíritu crítico y reflexivo, potenciaron extensas series de dibujos realizados en pasteles y carbones.

En marzo de 1965, al regresar de ese viaje, Favario apuntó en sus papeles de trabajo su intención de centrarse en la "abstracción" y la "búsqueda de una expresión pura". El texto, que brevemente se refiere a sus preferencias por la "mancha", la "forma abierta", "la composición en base a diagonales y la introducción de las rectas", ilumina tanto la producción de óleos y esmaltes hasta comienzos de 1966, como las series de dibujos realizados antes y después del viaje. Series en las que el uso austero y refinado de los materiales y los elementos plásticos prefigura el vocabulario de formas y el cromatismo deliberadamente restringido de sus pinturas. La direccionalidad del trazo y la estructuración de planos, la tensión entre geometría y gesto, el juego de texturas y grafismos que encontramos en *Timulto y fuga de amarillos* de 1965 o en *La muerte del ciclista* de 1966. Fundamentalmente, lo que Favario definió como el "gran juego de espacios y de la pantalla"² que atraviesa buena parte de su obra hasta su adhesión al *minimal art* en 1967.

Después del estallido informalista las preocupaciones de Favario se desplazaron hacia el espacio y los objetos reales, como lo muestran *Situación I* y *Situación II* a comienzos de 1966. Diedros salpicados con esmalte en los que genera ambigüedades espaciales y juegos de planos similares a los de cuadros como *Resistencia ante lo determinado* pintado poco tiempo antes. Formadas por grandes superficies capaces de sumergir a los espectadores en una suerre de ambiente, estas obras pueden leerse, aun en su trasgresión, como una afirmación de la pintura. Como objetos imbuidos de una atmósfera pictórica que al expandirse, paradójicamente llevan implícitas las posibilidades de su disolución en el espacio.

Efectivamente, su próximo paso, las acumulaciones de objetos banales como sillas, cajones o figuras escultóricas de alambre muestran un radical quiebre con la pintura y se presentan como una forma de intervención en la realidad, en la vía de los

nuevos realistas franceses como Arman o Daniel Spoerri. Como lo manifestaron Favario y sus compañeros en un texto redactado en julio de ese año, “eliminada la virtualidad”, el peso de la producción recaería sobre “la singularidad de la idea generadora”, “la posibilidad de profundización en la realidad” y en la “conmoción” que la obra pudiese producir en el espectador.³ La extrema literalidad de estos objetos, ensamblados y escasamente manipulados, en los que podemos percibir una temprana tensión entre concepto y materialidad, prefigura su pasaje a las estructuras primarias de 1967. En esa nueva instancia, sus cubos rotados y apoyados sobre los vértices y su prisma que proyecta una sombra sobre piso y pared resultan formalmente simples y austeros. Sin embargo, su extrema neutralidad y despojamiento aparece compensada en los primeros por el hedonismo cromático y en el segundo, por la complejidad de su planteo que recuerda los juegos espaciales de las pinturas y los diedros.

Así, en los límites de la visualidad y en las fronteras del conceptualismo, Favario se aventura, a fines de ese año, por las experiencias antiformalistas. La presentación de un billete para que el espectador, en complicidad con el artista, construya imaginariamente la obra en función de ese valor y, apenas después, el despliegue literal de un paquete de diarios abarcando las paredes y el piso de la sala resultan provocadores y desconcertantes. Para expresarlo en los términos de los propios artistas, se trataba de una “experiencia inédita” capaz de trastocar “las perspectivas normales con las que el hombre se relaciona con su realidad”.⁴

A comienzos de 1968, *Luz amarilla*, la perturbadora modificación de un ambiente vacío apelando solamente a una lámpara de sodio y al sonido enervante de una sinusoide, produce una nueva torsión en la obra. Durante ese año la atención parece concentrarse en los comportamientos y las acciones, y la gravitación de la idea se desarrollará paralelamente a la revalorización del proceso constitutivo de la obra o al generado a partir de su puesta. La experiencia realizada en el Ciclo de Arte Experimental de Rosario confirma claramente esa nueva orientación. Al clausurar la sala de exposiciones, Favario convierte a los espectadores en protagonistas activos de un recorrido, tensionando nuevamente las relaciones entre arte y vida y preparando las inmediatas identificaciones con la política.

Poco después, la estética del proceso, las artes de acción y el conceptualismo político se amalgamaron en una nueva síntesis: la experiencia colectiva e interdisciplinaria *Tucumán Arde*. Espacialmente no localizada y temporalmente discontinua, la obra se condensaba en una muestra denuncia en la que cobraban sentido acciones y mensajes aparentemente dispersos: desde los relevamientos de campo, las campañas de incógnito y la publicidad como Primera Bienal de Arte de Vanguardia hasta la cobertura de todo el proceso por parte de la prensa. La exposición, desplegada en las sedes sindicales de la

política y la búsqueda de lo nuevo se articuló con un fundamento histórico social. Paralelamente a las transgresiones estéticas, se fue insinuando en los artistas de Rosario una temprana tensión hacia la política, y paralelamente una complicidad con sectores decisivos de la vanguardia porteña, que coincidieron ese mismo año en las adhesiones al Homenaje al Viet-Nam realizado en Buenos Aires y en la participación en los happenings politizados de la Bienal Paralela de Córdoba.⁶

En el último tramo de la década y acompañando el proceso de radicalización política promovido por los acontecimientos nacionales e internacionales, se fue produciendo una pérdida de sentido de la producción en el campo del arte, generada en la dinámica típicamente neovanguardista del espacio artístico porteño y su trama de relaciones institucionales.⁷ La estetización de los gestos más politizados, la neutralización y domesticación de las vanguardias por parte del circuito institucional modernizante son indicadores de los desafíos que tuvo que sortear el arte crítico y comprometido. Sin embargo, cuando las obras se cargaron de contenidos políticos y los episodios de 1968 lo demuestran –retiros de obras en el Premio Ver y Estimar, clausura de las Experiencias del Di Tella, censura en el Premio Braque– el arte pudo sortear, por lo menos parcialmente, la encrucijada neovanguardista. Es evidente que por su forma y contenido muchas obras rebasaban no sólo las expectativas ideológicas, sino también las concepciones estéticas de los mediadores más audaces, y desde ya la permisividad de las autoridades del campo cultural y de un régimen político que percibía “a la vanguardia como enemiga”.⁸

Los condicionamientos para participar del Premio Braque suscitaban en la vanguardia de Rosario el manifiesto “Siempre es tiempo de no ser cómplices”, renunciando a participar del mismo y expresando un rechazo generalizado hacia todas las instancias institucionales. Esto incluía también renunciar al auspicio que el Instituto Di Tella había brindado al Ciclo de Arte Experimental desarrollado desde mayo en esta ciudad. La misma, se efectivizó bajo la forma de un explosivo manifiesto recitado en el asalto a una conferencia dictada por Romero Brest en Amigos del Arte. Obra desarrollada pocos días antes de participar con los artistas porteños en el collage de acciones simultáneas, desatadas en la inauguración del Braque, en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde Favario fue detenido junto a otros creadores.

La crisis de la relación pacífica entre las vanguardias y las instituciones promovió la salida hacia el espacio de las organizaciones sindicales y políticas más combativas y la realización de *Tucumán Arde*. Proyecto que redobló los esfuerzos de artistas e intelectuales críticos, cuyas nuevas responsabilidades comprometían seriamente su estabilidad en el mundo del arte y la cultura. La amenaza, que precipitó su clausura poco después de la inauguración en Buenos Aires, puso en foco las potencialidades subversi-

vas de ciertas formas de arte concebidas no sólo como acción política sino desplegadas en un espacio que excedía el asignado al arte. Pero también, dramáticamente, la vulnerabilidad del arte y del artista en esos nuevos espacios, donde se suponía que podía forjarse un nuevo tipo de sociedad. Tras la incertidumbre generada por la clausura, la esperanza utópica de una sociedad transformada por la revolución canalizó buena parte de las energías creadoras hacia las formas de la política. Se inició así un largo paréntesis de la actividad en el campo del arte que en el caso de Favario se cerró con su propia muerte.

Nota

Eduardo Favario nació en Rosario en 1939. En 1959 ingresó al taller de Juan Grela G. donde estudió dibujo, pintura y grabado hasta 1965. Durante esos años participó de exposiciones colectivas y salones donde mostró sus recurrentes y originales aproximaciones al paisaje. Su intensa relación con la naturaleza y la consigna greliana de que las transformaciones en la obra debían producirse desde el interior del artista devinieron en una peculiar forma de abstracción lírica que se fue tornando cada vez más gestual y geometrizable.

Patrocinado por el gobierno francés viajó a París en julio de 1964 y permaneció en Europa recorriendo diversos países, estudiando las obras de museos y galerías y tomando notas en forma de un detallado diario de viaje hasta marzo de 1965. Por entonces, se afianzó su relación de trabajo en el taller de la calle Bonpland con Aldo Bortolotti, Carlos Gatti y Juan Pablo Renzi con quienes constituyó uno de los grupos fundadores de lo que luego se conoció en Buenos Aires como el Grupo de Rosario: un nutrido conjunto de creadores experimentales que entre fines de 1965 y fines de 1968 produjeron numerosas manifestaciones públicas. En este lapso Favario participó activamente en el lanzamiento de manifiestos y en acciones grupales, en la organización de un ciclo de muestras experimentales y en la realización de obras colectivas.

Fue uno de los participantes del Homenaje al Viet Nam y de los happenings politizados de la Bienal Paralela de Córdoba, donde se manifestaron unas de las primeras identificaciones grupales con la política sobre el trasfondo del reciente golpe de estado del General Onganía. Y fue quien destapó un frasco de dulce y arrojó la tapa en medio de una solemne conferencia provocando el pequeño happening para lanzar el suelto "A propósito de la cultura mermelada". También, uno de los participantes de las acciones que, en el Museo Nacional de Buenos Aires, cuestionaron los actos de censura con motivo del Premio Georges Braque 1968 y que terminaron con varios de los artistas detenidos. Sin embargo, estos pocos datos no autorizan para considerar a Favario solamente como un provocador. Sencillamente, era tan audaz y transgresor

como otros artistas e intelectuales en una escena artística sumamente vívida y vibrante, donde las expectativas se canalizaban a través del radicalismo más extremo.

La idea típicamente moderna y revolucionaria de que era necesaria la autotransformación y la transformación de los otros, Favario la puso en práctica con su propia obra y con su propia vida. Primero, con la vertiginosa sucesión de estilos que van de la pintura gestual a los sobrios volúmenes minimalistas pasando por la exhibición de objetos cubiertos de pintura blanca. Luego, con el conceptualismo y el accionismo que se manifestaban en obras de señalamiento de situaciones de la vida cotidiana como el recorrido urbano a que eran forzados los espectadores después de la clausura simulacral de la sala en su obra del Ciclo de Arte Experimental. Finalmente, con la participación en *Tucumán Arde*, la obra que tensionó al extremo las relaciones entre estética y política. A partir de este momento, comprobados dramáticamente los límites del arte como variable del cambio social y la vulnerabilidad del artista ante las duras condiciones de la realidad de fines de los '60, intentó esa transformación mediante una salida extrema: el abandono del campo del arte deslizándose hacia el vértigo de la política. En 1969, Favario se incorporó al Partido Revolucionario de los Trabajadores y más adelante, militó en el Ejército Revolucionario del Pueblo hasta su muerte, en 1975, cuando fuerzas de seguridad interceptaron una práctica de tiro en la zona rural de Clarke, en la provincia de Santa Fe.

Algunas de sus producciones se exhibieron en 1966/68: arte de vanguardia en Rosario organizada por Artistas Plásticos Asociados en el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", en 1984, y su itinerario estético se mostró en todas sus variantes en la voluminosa retrospectiva realizada por el Parque de España, en 1999. Más recientemente, su obra conceptual y actividades estético-políticas fueron incluidas en exposiciones dedicadas a las vanguardias latinoamericanas como *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*, realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, en 2000, y *Utopías invertidas*, en el Museo de Bellas Artes de Houston, en 2004. ■

¹ Las intensidades y transgresiones propias del itinerario estético y personal de Favario podrían pensarse en relación a dos de los rasgos enunciados por Renato Poggioli en su *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964: el "activismo" del primer momento perceptible en la vertiginosa dinámica creadora que le lleva hasta los límites, y finalmente el "agonismo" que le impone un sacrificio extremo similar al de las vanguardias de la guerra: poner en riesgo su propia vida sobre el supuesto de que después otros podrían detenerse y construir.

² Favario, Eduardo, "Temario para charla en el taller de Grela después del viaje a Europa", Rosario, (marzo/abril?) de 1965, en *Diarios*, sin paginar.

³ "Aldo Bortolotti, Eduardo Favario, Carlos Gatti y Juan Pablo Renzi", Rosario, julio de 1966, texto mecanografiado inédito incluido en el apéndice documental de Fantoni, Guillermo A., *Arte, vanguardia y política. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1998, pp. 85-88.

⁴ *Ibidem*, p. 88.

⁵ Al avalar las producciones de objetos de sus discípulos, Juan Grela percibió la emergencia de un movimiento capaz de promover una renovación estética similar a la que había realizado en los años '50 el "Grupo Litoral", y de un modo típicamente modernista alentó la rebelión generacional como respuesta a la osificación de las tradiciones: "deberá operarse una evolución respecto de la idea que nosotros, los mayores, logramos con una pintura litoraleña, que fue nuestra imagen y tuvo vigencia en su momento pero que no puede ni debe eternizarse, debido al sentido de constante renovación que constituye el elemento característico de la obra de arte. Esto mismo puede referirse a aquellos jóvenes en los cuales el clima de sus obras tenga similitud con aquel que logramos nosotros, haciéndoles ver que deben revisar su labor, para penetrar en el mundo de la plástica actual, como corresponde a toda gente nueva.

Creemos que deben renovarse las ideas en nuestro medio, y por eso apoyamos todas las búsquedas de los jóvenes, aunque lleguen a audacias extremas, ésta puede ser una manera de conseguir el equilibrio de su propia libertad, para el logro de una expresión más actual. Si los jóvenes quieren desarrollar su propia personalidad, deben entender que el camino es tener una actitud espiritual, plástica y polémica bien definida frente a sus maestros, con un diálogo abierto a todos los vientos, oponiéndose a ellos dignamente y con responsabilidad como generación nueva.", en catálogo exposición *Aldo Bortolotti, Eduardo Favario, Carlos Gatti, Juan Pablo Renzi (objetos), Danue Grela (música)*, Galería Carrillo, Rosario, del 1 de septiembre al 12 de octubre, 1966.

⁶ Fantoni, Guillermo A., "Tensiones hacia la política: del Homenaje al Viet-Nam a la Anti bienal", en *SiSi*, Rosario, año 2, n° 2, Verano, 1990.

⁷ Expresan esta situación los testimonios de Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa registrados en 1987/88 y reunidos en Fantoni, Guillermo A., *Tres visiones sobre el arte crítico de los años '60*, Rosario, Escuela Editora/UNR, 1994.

⁸ Sobre los desplazamientos ideológicos de las vanguardias y las percepciones del régimen véase Sarlo, Beatriz, en King, John, *El Di Tella y el Desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Caghiandone, 1985, p. 306.