
Práctica y campo artístico como espacio de libertad.

Indicios para una historia: Buenos Aires 1976-1983

María Teresa Constantin

Crítica e Historiadora de Arte. Egresada de la Escuela del Museo del Louvre, París, Francia. Investigadora independiente, ha trabajado en museos de Francia, España y Argentina. Miembro de la Comisión Directiva del CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Arte). Tiene publicados diversos artículos y ensayos, entre los más recientes, Manos en la masa. La pintura como resistencia (2003) y Colección Elia- Robirosa. Una Colección, un país (2004). Acaba de publicar Gorriarena. La pintura un espacio vital (Fundación Mundo Nuevo Buenos Aires, 2005) y Los Surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América (Longseller, Buenos Aires, 2005), ambos en colaboración con D. B. Wechsler.

A modo de introducción: cuando la historia reclama ser revisada

En octubre de 2003 y en junio de 2004 la realización de dos exposiciones puso en *estado público* lo que hasta ese momento, y por el modo en que la historia del arte había sido construida, se podía entender como un *asunto privado*.

Nos referimos a las exposiciones *Manos en la masa*, en el Centro Cultural Recoleta, y a la muestra de la *Colección Alberto Ella-Mario Robirosa*, en el Museo Nacional de Bellas Artes.

La primera, organizada por el artista Duilio Pierri, aparece como un acto de afirmación y está sosteniendo la necesidad de *mostrar*, un fenómeno de cuya existencia el campo artístico no había dado cuenta. La segunda, la exhibición de una colección privada, ofrecía al público un conjunto de obras agrupadas bajo un hilo conductor que las unía en una marcada identidad. Ambas muestras coincidían en muchos de los artistas y ambas referían, en sus aspectos centrales, a un mismo período histórico. Ambas reclamaban la necesidad de revisar la historia del arte del período 1976-1983, es decir entre el Golpe de Estado que instaló la más cruenta dictadura militar que haya soportado el país y la recuperación de la democracia.

Por razones demasiado extensas para ser abordadas en un trabajo de estas características, pero fundamentalmente por la inevitable tensión que produce abordar lo que K. Pomian denomina *Histoire du temps presents*,³ cuando los protagonistas de los acontecimientos están aún vivos y hay brechas insalvables entre los gestos de individuos que son imposibles de ser pasadas por alto, a lo que se asocian cuestiones de la memoria también irresueltas hasta el presente o, como parece evidente, por la necesidad de *olvido* que se produce en el período inmediatamente posterior a la recuperación de la democracia, lo sucedido durante esos años no había sido revisado y muchos aspectos permanecieron, como señaláramos, como *cuestiones privadas*. Estas líneas retoman algunos aspectos que fueron abordados en diferentes trabajos⁴ y se enuncian otros que entendemos avanzan en el sentido de permitir una reflexión histórica sobre aquel período.

1- La pintura, un territorio infranqueable

Las artes visuales de la década de los años '60 y los primeros '70 aparecían, como se ha señalado reiteradamente, signadas por la *muerte de la pintura*. En efecto, tanto los artistas nucleados en torno al Instituto Di Tella como aquellos que, en su intento por conciliar el arte con la acción política, se mantuvieron al margen del emblemático instituto, habían contribuido a la desmaterialización del objeto artístico internándose en la exploración de vías vinculadas al conceptualismo: sostenidos desde

los espacios de consagración y desde los textos críticos, las formas experimentales que abrían los límites tradicionales del arte aparecían como centrales y la pintura se vislumbraba jaqueada desde diferentes ángulos.

A mediados de los años '70 —en torno al golpe de estado que clausuraría la experiencia de carácter revolucionario que se transitara bajo el gobierno de Héctor Cámpora y J. D. Perón— se produce una serie de acontecimientos que se encargan de señalar la presencia vital de la pintura-pintura como uno de los síntomas centrales del período que se acababa de iniciar. Uno de esos primeros indicios lo ofrece un núcleo de artistas que denominaremos “los que regresan a la pintura”, con el cuidado que exige emplear términos como *regreso*,⁵ ese núcleo reúne a Pablo Suárez, Juan Pablo Renzi⁶ y Luis Felipe Noé. En un recorrido muy similar los tres habían abandonado la práctica artística para internarse en un mayor compromiso social o en la interpelación de los límites del arte en situaciones de extrema tensión política. Con la agudización de la situación represiva Noé parte al exilio, Renzi y Suárez permanecen en Argentina, pero los tres regresan, bajo diferentes formas, a la práctica de la pintura. La frase de Renzi que iniciaba este trabajo da cuenta de lo que aparecía como una urgencia casi vital. Cuando el artista retoma la pintura comienza “a hacerlo con pintura acrílica, porque era técnicamente ‘moderna’. Aunque enseguida pasó al óleo, el acrílico conservaba para mí uno de los rasgos fundamentales del fin del modernismo: la fuerte inflexión tecnológica. Por esos años, pensaba que mi pintura tenía que ser distanciada y que no debía registrar el paso de la mano: las huellas de la artesanía debían borrarse”. En él, recuperar el óleo es entonces la artesanía del *mettier*, el gesto del artesano, alejado de lo “tecnológico”, el rastro humano, la mancha que tarda en secar e impone su ritmo. En su caso se trataba de una práctica artística que se ligaba con la vida pero que además la crudeza del período permitía o exigía interrogar desde la materia misma.

Un segundo núcleo de artistas está conformado por aquellos que fueron protagonistas del período democrático. Los cuatro años tuvieron una particular intensidad y mientras que el mundo vivía la clausura de la gloriosa década del '60,⁷ para quienes los transitaron, esos cuatro años abrían por el contrario, desde la vivencia personal, la práctica de un intenso período en el que la vida se puso en juego. Desde nuestra perspectiva, esos años presentan la singularidad de que el protagonismo social se concentra en dos generaciones encabalgadas: aquellos que *hicieron los '60* y llegaron con la experiencia política y cultural acumulada en esa década y una multitudinaria generación que emerge, virgen, a la práctica política y al ejercicio reivindicativo ligado masivamente a la juventud peronista y a las organizaciones de la izquierda marxista. Es en ese fervor en el que se produce la formación y cruce del

segundo núcleo. Desde esa perspectiva no es lo mismo la experiencia con la que arribaron al periodo quienes se habían formado y actuado en las décadas anteriores, que la vitalidad desenfadada en la que se formaron y accionaron en la escena pública de esos años.

Entre esos dos núcleos, la figura de Carlos Gorriarena, sin haber abandonado la pintura, aparece como figura de vínculo y transmisión.

De todos aquellos que integran el segundo núcleo⁸ tomamos sólo algunos de los artistas que ponen en evidencia aspectos que refuerzan la vitalidad de la pintura en tanto espacio de elaboración de los acontecimientos externos. El mismo 24 de marzo de 1976, Jorge Pietra inaugura una muestra denominada *Espacio Añico*; en la obra de la muestra, el uso de espacios múltiples presenta un mundo inquietante que parece desarmarse en tortuosas e inquietantes formas. En 1982, el artista pinta *Colonia Nápoles*, una obra en la que una figura se vuelca hacia un gran pozo rojo. El nombre correspondía a un barrio de ciudad de México donde Pietra vivió en uno de sus viajes, pero que en Argentina, el uso del término *colonia* referiría a los nombres de los campos de detención de desaparecidos. De la misma manera, Felipe Pino trabaja en esos años una serie de fragmentos atormentados de los que en el texto del catálogo escrito por Horacio Safons, para una muestra de agosto 1976 en *ArteMúltiple*, se dice: "(...) son interiores. Y no tan plácidos como parecen. Están llenos de objetos que no se ven de historias que no se cuentan". Pino toma sus motivos de tres lugares: los fondos de remates del Banco Municipal, los depósitos del Teatro Colón o los parques de diversiones. En una de sus obras, de esas fuentes aparentemente anodinas, él recorta la imagen de un corazón lacerado por múltiples flechas y pone en escena un San Sebastián que reitera su martirio. Por su parte, en torno a 1978, en la obra de Fermín Eguía aparecen repetidas selvas cargadas de criaturas que evocan un afuera aterrador: en 1977 el artista declara "Pinto para eludir esta abrumadora desdicha; cierto número de calamidades pueden eludirse así, aunque se conserve la oscura conciencia de que no tienen remedio" y en 1978 vuelve a insistir "(...) en la más estricta soledad se labora sobre la materia inerte con el descabellado propósito de animarla". Él también, como Renzi, se debate en el campo de la materia: la trama de indicios que los artistas dejan sobre el soporte pugna por armar un recorrido diferente, casi silencioso, sobre la época.

2- Espacios de circulación

Para finales de 1977, el campo artístico intentaba reaccionar también con algunos gestos frente a las nuevas medidas del autoritarismo que asolaba el país. La Galería *Arte Nuevo*,⁹ entre mayo y diciembre de ese año, publica los *Cuadernos de*

Arte Nuevo.¹⁰ En el número 3-4 se transcribe para los lectores una carta enviada en el mes de septiembre de 1977 a Raúl Casal, Secretario de Cultura de la Dictadura. Firmada por un amplio grupo de artistas, críticos y galeristas,¹¹ el objetivo del escrito era apoyar a Daniel Martínez para la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes, quien hasta ese momento ocupaba el cargo de Jefe de Servicios Técnicos. Sin tomar en cuenta la demanda, el gobierno militar nombra al Profesor Adolfo Luis Rivera como Director Interventor del MNBA. La carta era un gesto innegable de libertad pero al mismo tiempo permite pensar cuán *neutro* los firmantes suponían al territorio de las artes al punto de creerlo inmune a lo que estaba sufriendo el resto de la sociedad. Entre los firmantes había posiciones ideológicamente irreconciliables, pero que sin embargo parecían borrar las barreras existentes en el territorio para sostener a un demócrata. Actualmente, Castagnino sostiene que la represión no atacó especialmente al campo de las artes plásticas y que “los artistas sufrieron la represión por su compromiso político en lo público, pero no por lo que pudiera aparecer en las obras” para él, “muy poca gente accede a las artes visuales” y desde ese ángulo “no molestan” como para que la dictadura pusiera especial atención en ellas, a diferencia, por ejemplo, de lo que sucedió en otras áreas de la cultura como el teatro o el periodismo. Otro de los espacios que acogen a la pintura durante el gobierno militar es *ArteMúltiple*, fundada por Gabriel Levinas,¹² la idea era trabajar con la edición de múltiples que permitan ampliar el público de arte. El golpe de estado frustra el proyecto original pero le da a las salas una dimensión insospechada: el espacio de la galería se trasforma objetivamente en un espacio de resistencia donde, además de las exposiciones, se realizan obras de teatro, se discute política (desde allí se planificó una de las primeras solicitadas en defensa de los derechos humanos) y funciona como un centro donde los intelectuales, desde Martín Crossa a Miguel Briante, sabían que podían encontrar un diálogo con sus pares. Se editaron varios números de una revista y desde la galería se promovió la edición de *Arte Argentino Contemporáneo*,¹³ uno de los pocos libros de arte publicados durante el período. *ArteMúltiple* cierra en enero de 1982 (el último en exponer es Federico Peralta Ramos) cuando Levinas percibe que la situación del país se está modificando y que un “acto artístico” es también intervenir en otros terrenos y decide fundar *El Porteño*: en poco tiempo la revista pasa a ser un catalizador del debate político opositor.¹⁴

A partir de 1980 la Galería de Alberto Elía recibe también la obra de varios de los artistas *pintores*¹⁵ y de artistas francamente confrontados al gobierno como Alberto Heredia y será la base desde dónde se formará la Colección Alberto Elía - Mario Robirosa cuyo núcleo de obras se construye con buena parte de los artistas que han transitado este recorrido.

3- De una generación

En 1980, para una muestra colectiva en la galería *ArteMúltiple* en la que participan, entre otros, Eguía, Roberto Elías, Victor Grippo, Pietra, Pino, Pirozzi y Stupía se edita un desplegable cuya tapa lleva la imagen de un collage con el nombre de los participantes. Son papeles pequeños, irregulares, desgarrados a mano y unidos en una nueva trama. De la misma manera, en el interior aparece otro collage de fotos de los artistas, especialmente sacadas, luego rotas y rearmadas entre sí, en una forma casi orgánica, como una mancha en crecimiento y desplazamiento. El texto señala: "(...) a este grupo, cimentado en el respeto mutuo, profesional y humano, le interesa destacar el 'espíritu gregario' de esta exposición; en un momento donde la tendencia general es la atomización y desunión". Imagen y texto, en la fragilidad de los cortes pegoteados pugnaban, por rearmar un tejido que por fuera del territorio del arte aparecía destruido.

Pierre Nora en *Les Lieux de la Memoire* cierra su enorme trabajo de compilación con un artículo propio, "La generación", haciendo de la noción demográfica un lugar de memoria, uno de esos surcos que definen momentos singulares, cortes profundos con otros ciclos. Si una generación se define por su relación con el poder y por su relación con la expresión hemos presentado, muy someramente, un núcleo de artistas, de producción artística, galerías, publicaciones y aun coleccionistas que se constituyen alrededor de esos dos territorios, en un momento histórico singular, la generación de la que hablaba Marcia Schwartz, en *Lugar de Memoria*.

1 Catálogo Renzi, Museo Castagnino, 1984.

2 *La Maga*, 16/11/1994.

3 Pomian, K., *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999.

4 En particular el ensayo "La pintura como resistencia", en el catálogo *Manos en la Masa*, Recoleta, 2003; "Una colección un país", en el catálogo de la Colección Elia-Robirosa y Gorriarena. *La pintura un espacio vital*, Wechsler, D. y Constantin, M. T.

5 No muy lejanamente se ha estigmatizado de manera apresurada bajo el signo del autoritarismo al conjunto de artistas que recurrieron a figuraciones neoexpresionistas.

6 Figura mítica del arte argentino de los '60, había sido un de los partícipes de *Tucumán Arde*, la experiencia considerada como uno de los intentos más agudos de la concreción del hecho artístico unido a la práctica social.

7 Que Jameson en *Periodizar los '60* fija alrededor de 1972-74.

8 Ver, entre otros, los citados catálogos de 2003 y 2004.

9 En las salas de la galería expusieron, entre otros, Gorriarena, Renzi y Norberto Gómez, Alejandro Puente, Pablo Suárez, Oscar Bony y Messil.

10 Se trata de una publicación semestral de la que fueron editados los números 1 y 2 y el número doble 3-4. El Director era Alvaro Castagnino, Director de la Galería y la Secretaria de Redacción, la profesora Nelli Perazzo. Escribieron allí, entre otros, Basilio Unibe, Horacio Safons, Carlos Espartaco, Hugo Monzón, Jorge Romero Brest, Guillermo Whitelow, Abraham Haber y Fermín Fevre.

11 Son 146 firmas individuales, librerías, el Museo del Grabado y 19 galerías. Entre las firmas individuales aparecen literatos como Olga Orozco, Mujica Lainez y J.L. Borges; artistas consagrados como Blascko, Kosice, Iommi, Hlito, Girola, Espinosa, Renzi, Puente, Heras Velasco y Testa y otros más jóvenes como Carletti, Dowek, Bianchedi, J. Alvaro y Kuitca. Otros firmantes fueron Nelly Arrieta de Blaquier, Hugo Monzón, Jorge Feinsilber, Fermín Fevre y Raúl Santana.

12 Fundada en octubre de 1975, en Viamonte 625. En *ArteMúltiple* expusieron, entre otros, Víctor Grippo, Felipe Pino, Marcia Schwartz, Juan Carlos Distéfano (junto a Fontana diseña, durante algún tiempo las publicaciones de la galería), Eduardo Stupia, Juan José Cambre, Jorge Pirozzi, Fermín Eguía, Carlos Bissolino. Para Levinas los pilares de la galería fueron Grippo, Pino y Pirozzi.

13 Escribieron en él, entre otros, S. Ambrosini, M. Nanni, C. Espartaco. H. Monzón, R. Bruguetti, O. Svanascini, G. Whitelow, N. Perazzo, R. Santana. J. Glusberg y E. Perez, un amplio espectro de la crítica y la historia del arte de la época. Antonio Berni escribe el texto "Semblanza del arte argentino".

14 En enero de 1983, último año de la dictadura militar, *El Portero* Nº 13 publica las respuestas que varios artistas dieron a un cuestionario elaborado por Gabriel Levinas. Los convocados son Marcia Schwartz, Jorge Pirozzi, Víctor Grippo, Roberto Elfa, Eduardo Stupia y Felipe Pino. Se tratan diferentes cuestiones como la noción de vanguardia o la función social del arte, pero una pequeña frase pronunciada por Marcia Schwartz provocó un *affaire* propio de la época: la artista se refiere a Fermín Fevre tratándolo de *boludo*, lo que motivó que aquel iniciara una querrela criminal por injurias contra ella y Gabriel Levinas. Finalmente, en el número 17 del mes de mayo, el director de la revista publicó una aclaración bajo el título "El señor Fevre no es un boludo" donde entre otras cosas dice que "entre sus galardones se destaca en su historial el haber sido asesor cultural del Presidente Jorge Rafael Videla (...) entre 1976 y 1978", seguidamente pasa a enunciar algunos de los hechos fundamentales en materia cultural de ese período y publica la lista de actores prohibidos en televisión, de directores de cine, de escritores, de cantantes. Luego enumera un largo listado de desaparecidos de la cultura, para concluir "por eso mi retractación, en que el señor Fevre no es precisamente un boludo y que el calificativo que le cabe, por la parte y responsabilidad que le toca como partícipe de la etapa más fascista, genocida y delirante que le tocó (...) vivir a la cultura argentina, es el que el pueblo y la historia quieran darle".

15 Exponen, entre otros, Juan José Cambre, Marcia Schwartz, Felipe Pino, Jorge Horacio Pirozzi, Carlos Gorriarena y Pablo Suárez.