

Boletín de Arte

Año 11 N° 12 // ISSN 1853-0710

- **Correbo** María Noel
- **Matewecki** Natalia
- **de Rueda** María de los Ángeles
- **Di Maria** Graciela
- **Sánchez Pórfido** Elisabet
- **González** Silvia
- **Fükelman** María Cristina
- **González** Ricardo
- **Pérez Balbi** Magdalena
- **Radice** Gustavo
- **Di Sarli** Natalia
- **Sánchez** Daniel
- **Suárez Guerrini** Florencia

AGENCIA
NACIONAL DE PROMOCION CIENTIFICA Y TECNOLOGICA



facultad de bellas artes
Universidad Nacional de La Plata
Secretaría de Publicaciones y Posgrado
Secretaría de Ciencia y Técnica



Instituto de
Historia del Arte
Argentino y Americano

Boletín de Arte



Instituto de
Historia del Arte
Argentino y Americano



Universidad Nacional de La Plata
facultad de bellas artes
Dirección de Publicaciones y Posgrado

Diseño y diagramación: DCV María Ramos

Primera edición: junio de 2010
Cantidad de ejemplares: 500

El **Boletín de Arte** es propiedad del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano y de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Diag. 78 N° 680, C.P. 1900, La Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina.
ihaaa@fba.unlp.edu.ar

Año 11 / N° 12
ISSN 1853-0710

Registro de la Propiedad Intelectual: en trámite
Impreso en Argentina
Printed in Argentina

Staff

Directora

Mag. María de los Ángeles de Rueda

Comité Asesor

Mag. María Cristina Fükelman

Lic. Gustavo Radice

Prof. Natalia Di Sarli

Correctora y Editora

Prof. Nora Minuchin y Lic. Adela Ruiz

Editor

Secretaría de Publicaciones de la Facultad de Bellas Artes. Diagonal 78 N° 680. C.P. 1900, La Plata, Provincia de Buenos // publicaciones@fba.unlp.edu.ar



Universidad Nacional de La Plata

Presidente

Arq. Fernando Tauber

Vicepresidentes

Lic. Raúl Perdomo

Ing. Armando De Giusti

Facultad de Bellas Artes

Decana

Prof. Mariel Ciafardo

Vicedecana

Lic. Cristina Terzaghi

Secretario Académico

Prof. Santiago Romé

Secretaria de Publicaciones y Posgrado

Prof. María Elena Larrègle

Prosecretaria de Publicaciones

Lic. Miriam Socolovsky

Secretario de Planificación, Infraestructura y Finanzas

DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mac Coubrey

Secretario de Cultura

Prof. Carlos Coppa

Secretario de Producción y Comunicación

DCV Jorge Lucotti

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. Esteban Conde Ferreyra

Índice

Editorial	6
Prólogo	9
Prácticas exploratorias en La Plata	11
Correbo, Noel y Matewecki, Natalia	
Las artes visuales en la ciudad. Un recorrido por los años 70 y 80	23
De Rueda, María de los Ángeles	
Murales de la ciudad de La Plata	37
Di Maria, Graciela; Sánchez Pórfido, Elisabet y González, Silvia	
Carlos Aragón. Propuestas en producción y enseñanza	53
Fúkelman, María Cristina	
Escultura y ciudad. La Plata, 1882-2008	63
González, Ricardo	
Poesía experimental desde La Plata. Crónica del Movimiento Diagonal Cero (1966-1969)	75
Pérez Balbi, Magdalena	
Historia de la modernización del lenguaje teatral en La Plata (1900-1982)	93
Radice, Gustavo y Di Sarli, Natalia	
Desde la abstracción informal al geometrismo indoamericano	107
Sánchez, Daniel	
A la deriva del arte moderno. Una lectura sobre la irrupción del Man y sus repercusiones	117
Suárez Guerrini, Florencia	

Editorial

Esta publicación del *Boletín de Arte (BOA)* constituye un homenaje a los 30 años de vida del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Es un aniversario que nos motiva a celebrar, ya que habla de un trabajo que se ha sostenido durante largo tiempo gracias a la dedicación y el esfuerzo de muchos profesionales.

La existencia del Instituto tiene gran importancia por cuanto contribuye a situar a esta Facultad en un lugar destacado en el campo académico propio de la disciplina y a vincularla con otros organismos nacionales e internacionales dedicados al estudio de la historia del arte. La continuidad en la edición del *BOA*, la realización anual de las Jornadas de Historia del Arte Argentino y las investigaciones de profesores y becarios son las actividades más destacables del Instituto y deben darse a conocer en toda la comunidad universitaria dado que son muestras concretas del compromiso de trabajo que lo caracteriza.

El fundador del organismo fue el Dr. Ángel O. Nessi, a quien se debe el reconocimiento de la iniciativa. Valorar este hecho concreto, sin embargo, no debe hacernos olvidar que este docente ejerció cargos directivos en la Facultad durante los gobiernos de facto de Onganía, Levingston y Lanusse –fue Jefe de Departamento de Plástica entre 1969 y 1973– y en la última dictadura militar se desempeñó como director del Instituto desde 1977 hasta 1983; incluso fue reconocido con el honor de ser nombrado profesor emérito en 1981, cargo al que posteriormente renunció.

Para la memoria de nuestra Facultad es fundamental no olvidar tales hechos, no sólo por respeto y solidaridad con tantos profesores y estudiantes que sufrieron las consecuencias trágicas de estos procesos traumáticos para el país, sino también para marcar la diferencia con quienes asumieron, tras el advenimiento de la democracia, la tarea de dar al Instituto un nuevo perfil, transformándolo en un espacio académico abierto que trabaja para el mejoramiento de la disciplina desde criterios inclusivos y comprometidos con la identidad cultural de esa Argentina que supo oponer resistencia y ganar la libertad y la estabilidad institucional y política para su pueblo.

Bellas Artes es la institución de enseñanza de arte más grande de América Latina. El futuro que se abre a partir de estos 30 años nos encuentra frente a un panorama muy auspicioso, para la Facultad en gene-

ral y para el Instituto en particular. El crecimiento que hemos logrado en el área de investigación, la cantidad de nuevos becarios que se suman cada año, las vinculaciones que estamos estableciendo con otras universidades del país y del extranjero, como así también con otras instituciones públicas, colocan a esta casa de estudios en una posición de privilegio. Esto genera nuevas oportunidades pero también nuevos compromisos, ya que deberemos dar cuenta de que nos merecemos el lugar que comenzamos a ocupar.

El Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, dada su trayectoria y su actual expansión, es uno de los espacios con mayor potencialidad en el marco de este desafío. Este número del *BOA* configura un paso significativo en ese camino. Felicito a todos los profesores integrantes del Instituto y les agradezco el esfuerzo con el que día a día siguen construyendo conocimiento para toda la sociedad. ■■

María Elena Larrègle
Secretaria de Publicaciones y Posgrado

Prólogo

El Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) inicia con esta edición la tercera etapa de publicación del histórico *Boletín de Arte (BOA)*, creado en 1977 por el Dr. Angel Osvaldo Nessi, quien fundara, además, la carrera de Historia de las Artes a comienzos de los años 60. Luego de la edición del *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*, de una serie de boletines anuales aparecidos hasta 1987 y de la difusión del *BOA* en el periodo 1992-93 –bajo la dirección del artista plástico e historiador Alfredo Benavidez Bedoya–, la labor de divulgación se vio interrumpida. No obstante, los estudios personales y grupales sobre las artes en La Plata continuaron en distintas cátedras de la FBA, en el espacio del Instituto conformado por investigadores avanzados y jóvenes académicos y en las acciones crecientes de los museos, especialmente a partir del nuevo milenio con la creación del Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA), dirigido por el artista César López Osornio, quien fundó en 1961, junto con el Dr. Nessi, el Instituto de Estudios Artísticos, un ámbito de investigación y reflexión pionero del IHAAA.

El panorama artístico local, densamente articulado en lo que respecta a las vinculaciones entre artes visuales, circuitos e instituciones en períodos de importantes cambios sociales y culturales, hace imprescindible la realización de investigaciones que den cuenta de estas transformaciones. Sobre la base de tal premisa, este número especial se propone continuar la misión inicial de estudiar, interpretar y promover las artes visuales platenses con relación a los acontecimientos nacionales e internacionales y que se renueva con las manifestaciones artísticas, académicas y educativas contemporáneas. Así mismo, pretende abordar las distintas genealogías que se trazaron en torno al conjunto de prácticas que nos ocupa, fundamentalmente desde el prisma artístico; prácticas en las que la naturaleza pública de las obras y la intención de sus realizadores de ir más allá de la expresión individual da pie a la formulación de estéticas críticas orientadas a la búsqueda consciente de efectos sociales locales.

La escritura en los catálogos, los nuevos criterios curatoriales y la publicación de algunos ensayos, como la compilación *Maestros del Arte Platense* editado por La Comuna, vuelven a dar visibilidad, en un sentido histórico y comunicativo, a las artes visuales de la

ciudad. Frente a la rica producción y movilidad generacional de artistas, acciones y obras se torna fundamental divulgar ideas, recursos e informaciones sobre nuestras artes, nuestros artistas y nuestros ámbitos. Es más, con el objetivo de contribuir al conocimiento del campo artístico y cultural se constituye en un deber ser de la labor de los historiadores del arte de la Universidad junto con otras posibilidades de intervención en los espacios públicos y ciudadanos, tarea que no invalida otros territorios posibles de exploración y exégesis, como tampoco agota dicha visibilidad y constitución de campo.


Mediante diversos espacios y actores las instituciones de arte legitimaron y legitiman, con diferentes racionalidades, múltiples significaciones acerca de su tarea específica. Los dispositivos de exhibición, por ejemplo, son uno de los instrumentos más útiles para profundizar y avanzar en el conocimiento de una historia no escrita más que en el repertorio de las agendas institucionales y, en el mejor de los casos, en la brevedad del catálogo. Se puede sostener que los ámbitos de exposición de las artes visuales en la ciudad aportaron información y sentido para una historia patrimonial del campo cultural, complementados con los archivos públicos y privados atesorados por los artistas o sus familiares sin otro destino que la preservación de una memoria individual y colectiva.

Los artículos de esta edición no pretenden conformar una historia cerrada y totalizadora, sino que, muy por el contrario, ponen en juego un ejercicio de distanciamiento y presencia, en tanto partícipes y constructores de un acontecimiento, y aunque siguen un criterio diacrónico configuran la reunión de manifestaciones que se estudiaron en función de un proyecto más amplio de documentación de las artes en la ciudad de La Plata.

En esta oportunidad se compila una serie de trabajos sobre las artes en y desde la ciudad en diversos momentos del siglo XX: el Dr. Ricardo González aborda el devenir de la escultura pública y monumental a partir de la etapa fundacional; los Lic. Gustavo Radice y Natalia Di Sarli desarrollan la historia del teatro en la ciudad, sus momentos de surgimiento, consolidación y cambios a través de las puestas en escena, las salas y las compañías teatrales. La Mag. María Cristina Fúkelman, por su parte, hace una reseña de la labor del artista Carlos Aragón y un estudio crítico de su obra, a manera de síntesis de un trabajo de ordenamiento y catalogación del archivo del artista;

la Lic. María Florencia Suárez Guerrini, en tanto, analiza la irrupción del arte de vanguardia en los años 60 con la aparición del Movimiento de Arte Nuevo y las claves para la renovación del campo artístico. En ese contexto, la ciudad vio surgir comportamientos y géneros artísticos como la poesía visual, que en esta oportunidad es abordada por la Lic. Magdalena Pérez Balbi. Las tendencias geométricas y el regionalismo, con antecedentes en la propuesta estética de Emilio Pettoruti desarrolladas por algunos representantes del Grupo Sí, se desarrollan en diversas poéticas de algunos artistas, como por ejemplo las de Alejandro Puente y César Paternosto, a quienes estudia el Lic. Daniel Sánchez.

La Lic. Graciela Di María, la Mag. Elisabet Sánchez Pórfido y la Lic. Silvia González presentan un análisis del muralismo contemporáneo, en tanto arte público monumental, sus representantes, el rol de la enseñanza en la FBA y las tendencias estético-éticas de estas manifestaciones. En el artículo de mi autoría se expone un recorrido por los años 70 y 80 a partir de algunas muestras y expresiones relevantes que enlazan las artes más convencionales con las ampliaciones del arte en intervenciones, artecorreo y convocatorias, entre otras. Las Lic. María Noel Corredo y Natalia Matewecki caracterizan las producciones de los últimos años del siglo pasado y los primeros del actual, tomando algunos ejes y ejemplos significativos que marcan el nuevo rol de las exposiciones y curadurías como elementos integrados y partícipes en la constitución del campo artístico.

En la entrega que hoy ofrecemos se respetaron las metodologías particulares propiciando una coexistencia de diferentes perspectivas para construir una visión de las artes de la ciudad, tomando en consideración fuentes orales, entrevistas, archivos públicos y privados y el contacto con la producción. Este compendio intenta poner a disposición del lector un método de investigación, de encuentro hermenéutico en algunos casos y de rigor categorial en otros. Permite, en definitiva, la coexistencia de un variado sustrato gnoseológico para abordar un objeto heterogéneo. Un pequeño aporte que posibilite nuevas escrituras. 

María de los Ángeles de Rueda
Directora del Instituto de Historia del Arte
Argentino y Americano

Prácticas exploratorias en La Plata

María Noel Correbo

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP. Docente de la cátedra Historia de las Artes Visuales III (siglos XIX y XX), FBA, UNLP. Integrante del proyecto de investigación "Las Artes y la ciudad: archivo, memoria y contemporaneidad", dirigido por la Mag. María de los Ángeles de Rueda, FBA, UNLP. Es miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA). Obtuvo el premio del Centro Cultural de España en Buenos Aires (2005) y del Fondo Nacional de las Artes (2009) por el proyecto de investigación "Arte argentino y discurso científico: marcas, usos y apropiaciones", realizado junto con N. Matewecki, B. Gustavino y F. Suárez Guerrini.

Natalia Matewecki

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales y Magíster en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP. Docente de la cátedra Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación Contemporáneos, FBA, UNLP. Becaria de Formación Superior de la UNLP donde investiga la relación entre arte, ciencia y tecnología. Integrante del proyecto de investigación "Las Artes y la ciudad: archivo, memoria y contemporaneidad", dirigido por la Mag. María de los Ángeles de Rueda, FBA, UNLP. Es miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA). Obtuvo el premio del Centro Cultural de España en Buenos Aires (2005) y del Fondo Nacional de las Artes (2009) por el proyecto de investigación "Arte argentino y discurso científico: marcas, usos y apropiaciones", realizado junto con N. Correbo, B. Gustavino y F. Suárez Guerrini.

Introducción

Este trabajo se desarrolla en el marco del proyecto "Las Artes y la ciudad: archivo, memoria y contemporaneidad" (IHAAA 2007-2009), que apunta a constituirse como un programa de documentación e investigación. En su conjunto, el proyecto pretende aportar herramientas documentales y estudios tendientes a la construcción del campo artístico de la ciudad de La Plata y su vinculación nacional e internacional en el período 1958-2006. En lo particular, uno de los ejes a tratar refiere al campo de las artes visuales con relación a las actuaciones de artistas, grupos e instituciones que se han desempeñado en la constitución del campo artístico-cultural, a partir de sus producciones, imaginarios y circuitos. Uno de los subejos es el de los nuevos comportamientos artísticos, vinculados tanto al trabajo a partir de dispositivos no convencionales, como al uso de las nuevas tecnologías de la comunicación y de la imagen, desde 1990 hasta 2006.

Este informe se presenta como un primer acercamiento al análisis de las prácticas artísticas y expositivas locales que tensionan y expanden los límites del discurso artístico de los últimos quince años. Tales prácticas dan continuidad a muchas de las propuestas desestabilizadoras de los 60, 70 y 80, desde el aspecto productivo y de la exhibición. Entre las propuestas analizadas se seleccionó una en particular por haber promovido nuevas experiencias artísticas contemporáneas en la ciudad y por haber revitalizado la figura del curador. El objeto de estudio es Proyecto Exploratorio, un programa anual de muestras artísticas que se desarrolló en La Plata en los años 2001 y 2002.

En este sentido, se proponen tres objetivos metodológicos: analizar la relación entre las producciones artísticas y los espacios de exhibición, difusión y construcción del campo artístico de la ciudad de La Plata a principios de este siglo; relevar las producciones de artistas/grupos y su inserción en instituciones de exhibición y difusión, como el Centro Cultural Islas Malvinas y el Palacio Campodónico; y estudiar las problemáticas locales en torno a la producción, circulación y expectación de obras artísticas propuestas desde dispositivos no convencionales y tecnológicos.

Antes de comenzar el análisis sobre el caso particular es necesario delinear una serie de cuestiones. En primer lugar, describir qué implica señalar una

práctica artística como *no convencional*; y en segundo lugar, referir a la importancia de *las exposiciones* como escenario de nuevos perfiles curatoriales y como nuevas fuentes documentales del arte actual que reconfiguran las fronteras de lo institucionalizado y lo alternativo, de lo metadiscursivo y lo discursivo del arte contemporáneo.

La frontera de lo artístico. Nuevos comportamientos

La discursividad artística en las últimas décadas del siglo XX continúa transformando y cuestionando los límites teóricos, las categorías y las prácticas estéticas y, también, actualizando los sentidos de la producción, la circulación y el consumo en el campo del arte. En este marco, se presentan algunos desplazamientos en la contemporaneidad que merecen ser interpretados y descriptos desde el contexto local: por un lado, nociones teóricas como las de arte experimental, posmoderno, posvanguardista o poshistórico; por otro lado, discusiones acerca de la obra de arte en tanto producto/objeto y proceso/concepto. Esto permite reflexionar sobre el lugar del arte en un campo específico como el platense, un circuito en el que hay instituciones públicas (municipales, provinciales) y privadas; algunas más históricas y otras que recién comienzan, unas socialmente legitimadas y otras que se reconocen entre pequeños grupos.

Si se intenta demarcar lo que implica hablar de *nuevos comportamientos artísticos* es necesario remontarse unas décadas. El proceso de transformación de las artes legitimadas por las instituciones oficiales comienza a fines de los 60, considerado el momento en el que finaliza la historia del modernismo, una vez alcanzada la autoconciencia y la autorreferencialidad.¹ En la década del 70, la construcción de la historia pierde la linealidad y el rumbo hacia el progreso generando una vertiginosa cantidad de estilos y tendencias, así como una intención de la historia del arte de llegar a una concepción filosófica de sí misma. En los 80, según Marchan Fiz, se recupera la sensación de una nueva dirección con el llamado “retorno de

la pintura”, pero se manifiesta más como una ilusión que como una realidad.²

Por otro lado, Arthur Danto³ considera a este momento como el del *fin del arte*, en tanto las prácticas artísticas se proponen desde un lugar diferente respecto de una “era del arte” anterior que se desarrolló desde 1400 a 1975, aproximadamente, (proceso lento desde la década del 60) y en la que ciertas “narrativas maestras” estructuraron históricamente los estilos. A su vez, esta “era del arte” se puede subdividir en otras dos: la narrativa *premoderna* de la “mimesis”, en la que la imitación define lo que es una obra de arte (desde Vasari hasta la generación de los impresionistas,⁴ instituida como de tradición); y la narrativa *moderna*, ideológica o “de los manifiestos”, en la que se busca una nueva definición filosófica del arte, desarrollando un proceso autorreferencial. Así, Danto diferencia las categorías de arte moderno (estilos desde 1880 hasta 1965) y contemporáneo (del 70 en adelante), desplazando el primer sentido asignado a lo contemporáneo como el arte moderno hecho en el presente y define a la categoría ubicándola en la era del *después del fin* de los relatos, la *era poshistórica*. No se manifiesta la existencia posible de una dirección narrativa y es un momento en el que el arte del pasado está disponible (aunque sin su espíritu, es un estilo de utilizar con libertad otros estilos), en el que no hay un criterio a priori de cómo debe verse el arte. La época del *después de* se refiere a un nuevo complejo de prácticas que no fortalecen ningún tipo de narrativa establecida. Su idea de *fin del arte* significa la legitimación de aquello que permanece más allá de los límites de la historia tradicional del arte. Según el autor, fuera del linde de la historia, todo está permitido, habilitando conceptualmente la transición histórica desde el arte moderno al arte poshistórico.

En este marco, la crisis del objeto o de las prácticas artísticas tradicionales, legitimada desde el siglo XV, modifica los diferentes componentes del sistema artístico: las concepciones de soporte, las figuras de autor y de espectador, las instituciones que construyen la historia del arte y el mercado (universidades,

¹ Arthur Danto, *Después del fin del arte*, 1999.

² Esto se puede confrontar con la situación de los dominios del arte, que, según este autor, se están extendiendo y liberando, transformando su concepto y su función desde la década del 60 en adelante. No hay posibilidad de encontrar un común denominador estilístico a todas estas variantes, sin embargo, existe un rasgo común a estas tendencias o movimientos, que justamente es importante a esta parte del trabajo: la crisis del objeto artístico tradicional, que lo lleva a investigar desde la categoría de “nuevos comportamientos artísticos”. Ver Simón Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, 1997.

³ Según Gombrich, la narrativa mimética se desarrolla desde 1300 a 1900, período en el que se da un progreso en la adecuación representacional. Ver Arthur Danto, *op. cit.*

⁴ José Jiménez, *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, 1992, p. 86.

museos, galerías, etc.), reconfigurando así el estatuto de la obra de arte. Estas transformaciones manifiestan redefiniciones no sólo del discurso artístico, sino también del metadiscurso crítico y teórico. El límite entre una obra artística y otra no artística, la legitimidad de los conceptos y las categorías, se desdibujan. La experiencia artística se desplaza de ese lugar tradicional y se muestra, como señala Jiménez:

(...) como un tanteo exploratorio y abierto, como una propuesta o proyecto estéticamente formulado, más allá de toda cómoda instalación en las certidumbres esenciales de la "obra maestra" como vislumbre del genio.⁵

La finitud, la clausura, la inmovilidad de la idea y la cosidad, aspectos propios de las obras tradicionales que pueden ser conservadas, catalogadas y exhibidas, quedan desplazadas por las características de las obras del siglo XX: apertura,⁶ dinamismo,⁷ manipulación y participación,⁸ proceso,⁹ concepto.¹⁰ Así, cuando la crítica estética y la historia del arte se acercan a las producciones de finales del siglo, se confirma que las obras dejan de definirse en el producto físico-material para constituirse como tales en los procesos formativos y conceptuales.

Si podemos definir la obra artística tradicional como la *elaboración de un espacio autónomo en el que la producción ficticia de imágenes se objetiva*, mediante un proceso de composición y manipulación de signos, hoy esa producción ficticia de imágenes que conlleva toda propuesta artística se despliega como un *proceso espacio-temporal* que ya no busca la analogía entre la obra y un supuesto modelo ideal, suprasensible, sino una prolongación exploratoria desde el mundo sensible a un mundo posible.¹¹

La emancipación del campo del arte abre el camino a las tendencias del arte objetual y a las de concepto. En este sentido, Marchan Fiz afirma que desde

la década del 60 se presentan alternativas iniciales que "(...) desbordan las fronteras institucionalizadas de los géneros artísticos heredados de la tradición – sobre todo, pintura y escultura–, e, incluso (...) se cuestiona el estatuto existencial de la obra como objeto".¹²

Los nuevos comportamientos artísticos desarrollan así modos de operar en el sistema artístico, reformulando los lugares convencionales que definen lo que son las obras de arte, los artistas y los espectadores. Por su parte, las nuevas tecnologías de la imagen introducen otras maneras de representar, comunicar, memorizar, narrar, diseñar, imaginar o simular, y hasta consumir arte. En este contexto multimedial surgen conceptos como interactividad, simulación, inmaterialidad, virtualidad, hipertexto, navegación y coautoría, entre otros. Tanto las obras digitales como las de Internet (denominadas *net.art*) promueven más desplazamientos de las tradicionales nociones de unicidad, autenticidad, reproducibilidad y, por sobre todo, de conservación y formato de exhibición, por el sólo hecho de ser producidas desde un dispositivo para el que las instituciones museísticas no están pensadas.

Entonces, si el arte posterior a 1960 ha desbordado sus límites, las construcciones teóricas que ordenan las diferentes naturalezas de sus productos también deberían *re-definirse*, o en tal caso, *des-definirse*. Estas dilataciones y transgresiones de los límites pueden pensarse, según Nathalie Heinich,¹³ como la *des-definición* de la obra de arte moderna. Estos planteos también emergen de las discusiones que plantean los artistas locales a través de sus obras, tanto en el nivel institucional como por fuera de él, problematizando acerca de las fronteras de lo artístico.

En este sentido, las propuestas teóricas de los investigadores no se mueven por separado de estos fenómenos, que son tan propios de los desplazamientos escriturales como de las obras mismas. Heinich, investigadora en ciencias sociales, aborda las problemáticas de las categorías aplicadas al arte contemporáneo, analizando el concepto de *frontera*, en principio entre cuadros y no-cuadros, entre artistas y no-artistas.

⁵ Umberto Eco, *Obra abierta*, 1992.

⁶ José Luis Brea, *Las auras frías*, 1990.

⁷ Gianni Vattimo, *La sociedad transparente*, 1997.

⁸ José Jiménez, *op. cit.*

⁹ Simón Marchan Fiz, *op. cit.*

¹⁰ *Ibidem*, p. 88.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p.11.

¹³ Nathalie Heinich y Jean-Marie Schaeffer, *Art, creation, fiction. Entre philosophie et sociologie*, 2004.

Se pregunta sobre la constitución misma de las categorías, su evolución histórica y la manera en que estas construcciones mentales se encuentran poco a poco reificadas en las instituciones y en las palabras. Según la autora, el arte contemporáneo desplaza las fronteras porque interpone no sólo desbordes materiales, sino también mentales e institucionales (por ejemplo, determinados por los lugares de exposición, los coleccionistas, las revistas especializadas, los museos y también las categorías que recortan la representación de la experiencia, sostenidas por el lenguaje); se las ingenia para forzar y extender la noción de arte de manera que pueda englobar algo que no entra en los marcos admitidos, que no produce pintura ni escultura, sino mezclas o híbridos entre diferentes lenguajes y medios. La *dilatación* y *trasgresión* de los límites son descriptas como procedimientos que *des-definen* la obra de arte:

Intentados por los artistas, recepcionados por los espectadores, registrados por las instituciones y luego, eventualmente, radicalizados por otros artistas, los movimientos de trasgresión tienden a invertir los criterios del valor artístico: desde ahora se trata menos de criterios positivos, fundados sobre la atestación de la calidad técnica o del dominio de los códigos estéticos, que de criterios negativos, fundados en el dominio de los límites a no franquear, en el despojamiento minucioso del objeto de arte que, en el límite, se encuentra reducido a su concepto.¹⁴

Las obras contemporáneas apelan a jugar de un lado a otro del límite entre arte y no-arte, de esa frontera moderna, que sigue por definirse como una convención nominal o como realidad objetiva. Esto implica pensar que existe un adentro y un afuera, algo que pertenece y algo que no, que pone en evidencia una crisis cognitiva desarrollada tanto por los mismos artistas como por los investigadores, curadores, docentes, comunicadores mediáticos, etcétera. Después de las prácticas artísticas de los 60 algo se segrega, se desvía, se excluye; luego se reagrupa, se reincorpora, se integra. En estas oscilaciones se *des-definen* las categorías de obra de arte, artista, espectador, aura,

genio, crítico, canon, mercado y museo. Estas definiciones modernas implican consenso y siguen siendo eficaces porque dibujan aquello que se denomina una “cultura” común; por el contrario, la discusión acerca de estas categorías (centro del proceso de la obra en el arte contemporáneo) señala una crisis de las representaciones, la ruptura del consenso y, con ello, de lo que los docentes e investigadores transponemos didácticamente según los contenidos consuetudinarios por los ministerios provinciales y nacionales.

La búsqueda de nuevos instrumentos de trabajo, la refuncionalización de ciertos conceptos tradicionales, permite despegar las transgresiones de una simple cuestión de rareza para más bien conectarlas con el problema de las categorías que señalan a esas obras (cuestiones cognitivas de clasificación), con el espacio mental que ordena las cosas por su diferente naturaleza.

Nos enfrentamos con rasgos que no sólo son raros o únicos, sino contra-standard en relación con las categorías en las que percibimos los objetos que poseen esos rasgos. (...) Lo que importa, no es la rareza de un rasgo, sino su relación con la clasificación de la obra. Un rasgo contra-standard es un rasgo que se nos presenta como desplazado en la categoría en la que percibimos la obra en cuestión –nos parece *infligir violencia* a la categoría, mientras que el hecho de ser raro en una categoría dada no significa estar desplazado en relación con ella.¹⁵

Esto no implica que todas las categorías puedan *absolutizarse* porque lo que en algún momento se propuso como contra-estándar, con el tiempo puede desplazarse a estándar. Así, por ejemplo, Genette¹⁶ ha propuesto ver en las *obras conceptuales* (simbolizadas por el urinario de Duchamp, pero incluyendo tanto las del Arte Conceptual de fines de los 60, como todas aquellas tendencias en las que la obra se reduce del *objeto* al *acto* de exponerlo, y de éste a su *idea*(concepto)) no una simple extensión de los criterios del arte, más bien la creación de un nuevo género artístico, cuyo “objeto de inmanencia” no es, como para la pintura, un soporte físico, sino un soporte cognitivo, a saber,

¹⁴ Nathalie Heinich y Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*

¹⁵ La autora utiliza como instrumento de análisis la propuesta de Kendall Walton, quien distingue en la pintura entre rasgos “standards” (por ejemplo, la bidimensionalidad de una pintura), “variables” (por ejemplo, sus formas y colores) y “contra-standards” (por ejemplo, un objeto saliente tridimensional). Kendall Walton, en Gérard Genette, *Esthétique et poétique*, 1992, p. 108.

¹⁶ Gerard Genette, *La obra de arte I*, 1997.

el concepto mismo de obra de arte. Por lo tanto, si es género implica ciertas regularidades previsibles de lectura que desplazarían lo que al principio violentó la frontera, es decir que convertirían lo que se proponía por fuera de la institución en algo que luego se incorporó en ella (happenings, land art, accionismos, instalaciones, net-art, performances, etc.). El metadiscurso crítico, el museo, las leyes del mercado, los libros de historia del arte mismos, entre otros, son los que legitiman y van redefiniéndose a la vez que las prácticas productivas, constituyendo complementariamente el sistema artístico, sus alcances y desbordes.

Las producciones de las generaciones de los 90 y 2000 comparten el utilizar dispositivos y soportes considerados como extra-artísticos en los años 60; estos desplazamientos propios del estilo de época posterior al fin de la narrativas dominantes postulado por Danto dan cuenta de un artista que opera con los géneros, los medios y los lenguajes de su contemporaneidad.

En suma, a partir de estas modalidades de acción del arte contemporáneo sobre sus propias fronteras es posible *des-definir* las construcciones teóricas que ordenan las diferentes naturalezas de sus productos para aplicarlas en la investigación y la enseñanza desde sus nuevos estatutos, con el objetivo de pensarlas, percibir las y analizarlas en función de lo que ellas mismas están cuestionando.

Las exposiciones como escenario constitutivo del arte contemporáneo

Las exposiciones han sido instrumento de modernización cultural y de representación de políticas artísticas dominantes o subordinadas de acuerdo con la relación entre modalidades, circuitos y públicos. Anna María Guasch, en su libro *El Arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*, establece una mirada sobre el arte contemporáneo a partir del dispositivo de exhibición. Este se considera uno de los instrumentos más útiles para profundizar y avanzar en el conocimiento de una historia no escrita, más que en el repertorio de las agendas institucionales y, en el mejor de los casos, en la brevedad del catálogo:

Las exposiciones han constituido los instrumentos más importantes, sino el que más, de difusión del arte contemporáneo, pero también de acrisolamiento, y en

muchos casos de gestación del mismo. Tal es la parcela que hemos querido poner de relevancia en este texto nacido con la voluntad de acercarse con ojos históricos a un proceso que por lo común se ha contemplado con ojos críticos, o mejor, con los de la crítica del arte al uso con todos sus defectos y virtudes.¹⁷

La importancia del estudio de las exposiciones radica en la posibilidad de dar cuenta de una serie de rasgos vinculados con la escena política, artística y cultural del momento, como por ejemplo:

1. La influencia de las políticas oficiales. Reglamentos y representatividad de cada disciplina. Los Jurados y la legitimación del arte.

2. La representación del arte local en las exposiciones permanentes y temporarias en museos públicos y privados. Los períodos y artistas representados.

3. La proliferación de exposiciones y recepción de las exposiciones. El público de las exposiciones: historia, estudio, medición y evaluación. El rol educativo en una exposición.

4. Las exposiciones y el mercado. Estudio de las posibilidades de los museos locales y las galerías emergentes.

5. Las estrategias curatoriales locales (contenidos explícitos e implícitos). La comunicación de la idea a través del montaje. La elaboración del guión curatorial: de la hipótesis de trabajo al "guión científico". La interpretación de los objetos a exhibir. La concreción espacial del guión curatorial en las exposiciones permanentes y temporarias. Creación del espacio "escénico" de una exposición.

6. Las relaciones entre los contenidos, formas y soportes comunicativos. Tecnologías de exhibición y comunicación. Tipo de experiencia que pone en acto una exposición. Recursos materiales y estéticos.

Por otra parte, la investigación curatorial como práctica permanente y estructural de una exposición también forma parte de un fenómeno cada vez más emergente en el nivel local e internacional. En las últimas décadas se han acentuado las prácticas curatoriales que intentan aportar la fundamentación teórica de las modalidades comunicativas y los problemas éticos y estéticos de los recursos de exhibición: objetos originales, reconstrucciones, performances, propuestas digitales e interactivas. De esta manera, el rol de los curadores en la autoría de los relatos y la gestión de

¹⁷ Anna María Guasch, *El Arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*, 1997, p. 15.

las exposiciones y también la función de las exposiciones en la escritura de la historia y en la difusión del conocimiento, informan acerca de un estilo de época y de un contexto de producción local emplazado de determinada manera en un escenario global.

Así, el análisis de exposiciones desarrolladas en los marcos de las instituciones locales permite dar cuenta de qué temas, desde qué dispositivos de producción y a partir de qué problemáticas los artistas que se dedican al arte contemporáneo modelan el estatuto mismo de lo artístico en un contexto particular.

Proyecto Exploratorio

En el año 2001, la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de La Plata¹⁸ abrió una convocatoria pública para que se presentaran propuestas artísticas y culturales que promovieran el arte local. La propuesta presentada por Proyecto Exploratorio (PE) fue una de las seleccionadas y obtuvo un subsidio para poder desarrollar nuevas experiencias curatoriales y difundir el trabajo de los artistas platenses (emergentes y de generaciones más avanzadas) dedicados al arte contemporáneo.

PE, desarrollado entre los años 2001 y 2002, se propuso como un programa de muestras artísticas que tuvo como fines primeros el diseñar, gestionar y producir exposiciones de arte contemporáneo, especialmente aquellas producciones de carácter experimental. Quienes llevaron a cabo la propuesta, acondicionamiento de salas, programación y curaduría fueron las licenciadas y profesoras en Historia de las Artes Visuales María Florencia Suárez Guerrini y Berenice Gustavino, ambas egresadas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

El objetivo general era promover y difundir la investigación y producción artística en la ciudad, estableciendo vínculos con centros artísticos y artistas de otras ciudades a través del intercambio y la realización de diferentes actividades (concursos, exposiciones temáticas, conferencias, ciclos de charlas, etc.). El eje siempre se sostuvo: bucear por aquellas experiencias que se desplazaran de las institucionalizadas por las facultades de artes. En esto radica también otro de los fines de PE: reconfigurar el rol del curador como figura que también puede ser autor, cuestión muy activada en los circuitos de arte nacionales e internacio-

nales desde hacía unos años.

En este sentido, es necesario remarcar que PE surgió también a partir de una especie de diagnóstico llevado a cabo por sus realizadoras tanto en el campo de la producción, como en el de la curaduría. Antes de proyectarlo y concretarlo, llevaron a cabo una investigación a partir de visitas a diferentes talleres y espacios de trabajo de muchos artistas para reconocer los soportes y problemáticas desarrollados.

Las muestras partían de una convocatoria dirigida según el eje, el tema o el dispositivo de producción propuesto por las organizadoras. Cada convocatoria comprendía la elección de artistas de la región, la difusión y promoción en medios de prensa, la reunión del jurado idóneo en el caso de los concursos, el montaje de la muestra y la producción del catálogo, así como la realización de actividades según un cronograma paralelo a la exposición (charlas y seminarios a cargo de artistas y críticos reconocidos), enriqueciendo el panorama integral que PE proponía brindar sobre la producción artística contemporánea.

En el primer año, el PE se proyectó y desarrolló en el Centro Cultural Islas Malvinas, bajo la dirección de Juan Becerra y la colaboración en montaje del licenciado Gustavo Radice. En el proyecto inicial (proyecto de máxima en términos de las autoras), el perfil de la convocatoria para las tres muestras se dirigía a:

(...) artistas platenses o residentes en esta ciudad, cuyas producciones artísticas revelen un carácter de experimentación, ya sea desde la concepción de la propuesta o en el proceso constructivo de la obra. Serán consideradas aquellas obras que muestren una profundización en las técnicas y procesos creativos; en la búsqueda de nuevos materiales y soportes; en la investigación de nuevas modalidades artísticas o en proyectos de disciplinas o medios combinados. Las particularidades de cada convocatoria son definidas según las exigencias y especificidades de la propuesta de cada evento. La convocatoria es abierta a todas las disciplinas artísticas. Los artistas seleccionados expondrán sus trabajos durante 20 días en el Centro Cultural Islas Malvinas (La duración de la muestra está sujeta a posibles cambios y puede variar según el evento).

Otro de los ejes vertebradores de PE fue reconstruir el rol del curador, ya que las realizadoras con-

¹⁸ En 2001, las autoridades municipales eran: Intendente de la ciudad de La Plata Julio Alak; Secretaria de Cultura Susana López Merino; Asesora Liliana Piñeyro; Director General de Cultura y Educación Pedro Delheye y Director del Centro Cultural Islas Malvinas Juan Becerra.

sideraban que la tradición institucional local no lo valoraba ni tomaba en cuenta los posibles aportes de los profesionales de la historia del arte en esa área. En este sentido, María de las Mercedes Reitano sostiene que en la contemporaneidad el curador puede ser un investigador, por cuanto construye un discurso sobre el discurso de otros, arma un recorte con lo que está investigando, selecciona y propone un perfil o concepto que sustenta la muestra. Por eso, a veces una exposición puede ser el resultado de una investigación, y otras, una publicación. La figura del curador en el arte reciente fue cobrando una destacada presencia “como autor”, muy cercano al artista (postartista), porque, en ocasiones, se proyecta en conjunto.²⁹ De todo ello dan cuenta sus propuestas expositivas.

En 2001, *Objetos*, primera muestra de PE, proponía ahondar en el estado de la producción artística local y activar la búsqueda y el desarrollo creativos, teniendo en cuenta el estado de la cultura y el pensamiento contemporáneo y presentándose como un territorio inagotable de investigación en las fronteras de las categorías y de las prácticas.

Objetos se programa y expone en el Centro Cultural Islas Malvinas. Los expositores fueron: Marcela Cabutti; Edgar De Santo; Julieta Navarro; Daniela Cadile; Natalia Claro; Mariana Pastorino; Magdalena Cattoggio; Alejandra Ceriani; Carlos Servat; Constanza Clochiatti; Rosana Barragán; Fernando Davis y Mariela Vita.

Según la idea de las propias curadoras, la primera experiencia tenía como fin la exploración sobre un formato artístico específico, el objeto, desde una mirada interdisciplinar. A través de un relevamiento de las últimas exposiciones locales y las visitas a los talleres de artistas de la ciudad, Suárez Guerrini y Gustavo seleccionaron un serie de trabajos innovadores para lo cual tuvieron en cuenta determinados aspectos (técnico, metodológico, material, etc.). Aquellas producciones que resultaron ser las más experimentales, en el sentido de constituirse como verdaderos aportes originales al lenguaje de las artes visuales, fueron exhibidas en el Centro Cultural Islas Malvinas en el marco de una investigación teórica sobre la temática registrada en el catálogo.

La producción de objetos brindó a los artistas la posibilidad de transgredir los límites de la escultura, la atadura a géneros y disciplinas determinados, constituyendo un marco ideal para la experimentación plástica, operando desde un carácter autobiográfico, lúdico, conceptual y tecnológico. El objetualismo proponía nuevas miradas sobre los lugares tradicionales que el arte ha ocupado y cuestiona al mismo tiempo las características del objeto, llevando al límite las consideraciones convencionales de tamaño, uso y ubicación en el espacio.

La segunda muestra proponía seguir buceando en las fronteras, pero en este caso entre el arte y las nuevas tecnologías. *Fluidos visuales* (Centro Cultural Islas Malvinas, septiembre de 2001) se planteaba no sólo como una exhibición de obras, sino como una serie de eventos que discutían y construían realidades visuales *des* y *re-materializadas*, entre los que se pueden mencionar un ciclo de video experimental y otro de charlas con especialistas en el área de las nuevas tecnologías en las que participaron: Graciela Taquini (curadora de artes electrónicas del Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires), Anahí Cáceres (artista plástica, directora del sitio en la web ArteUna, docente de la Cátedra de Arte Digital en el IUNA) y Claudio Caldini (video realizador). Los expositores de la muestra fueron: Patricio Gil Flood; Paula Roller; Marcela Cabutti; Leticia Barrientos; Jerónimo Carranza; Néstor Braslavsky y Neus Morán i Gimeno (artista invitada de Valencia, España).

En esta oportunidad, la convocatoria fue diseñada a partir del desarrollo de un disparador conceptual que proponía reflexionar sobre la ampliación de los límites dentro de los cuales se produce y circula el arte en la actualidad, poniendo en evidencia los planteos de Hienich sobre las fronteras dilatadas. Se buscaba promover la experimentación en torno a los bordes entre el arte y las tecnologías contemporáneas, la superación de los límites técnicos, la trasgresión de los formatos y los géneros convencionales, la integración de los medios más variados. El texto del Catálogo expresa:

Fluidos visuales reúne una serie de trabajos en los que la tecnología no sólo es medio o soporte, sino fundamento constitutivo de un lenguaje que compromete

²⁹ Entrevista realizada a la Dra. María de las Mercedes Reitano, vicedirectora del Museo de Arte Contemporáneo La Plata (MACLA), el 31 de mayo de 2007, por la Lic. María Noel Corredo, en el marco del proyecto “Las Artes y la ciudad: archivo, memoria y contemporaneidad”. Inédito.

nuevas y diversas relaciones entre la esfera estética, el lugar del artista y la actividad del espectador, actualizadas en cada exhibición.

Expresiones particulares de un tiempo huidizo, ecos de un haz de luz que discurre y que no intenta fijarse para siempre en una forma, en un concepto, en un soporte, y que suscita el vértigo de lo inefable y el temblor de lo incorporado.²⁰

En esta muestra, el *fluir* no sólo pasaba por los procedimientos productivos, sino por la intervención e interacción del público en las obras, quien se veía habilitado para dejar su marca espectacular.

En 2002, PE logra obtener una sala propia en el Palacio Campodónico (Sede de la Dirección de Turismo de la Municipalidad de La Plata), lo que le permite hacer muestras más reducidas y con otra lógica e independencia de los movimientos de la institución. La idea de la segunda edición era la de focalizar en temas y motivos, armando corpus de obras en pequeño o gran formato.

Polifonía urbana fue la primera exposición de la segunda edición de PE. Se proponía como una muestra colectiva de fotografía. Así, la inauguración de la nueva sala propia se realizó con los artistas Julieta Ansalas; Martín Bonetto; Martín Bustillo; Lucas De Niro y Fernando Massobrio.

En este caso, la propuesta curatorial consistió en reunir una serie de trabajos fotográficos que funcionaban como visiones alternativas sobre lo urbano, imágenes que captaban las distintas facetas de la urbe, reelaborada y reconquistada siempre por las poéticas visuales. De esta manera, según palabras de las realizadoras de PE, aparecía la ciudad *fantástica*, con toques de irrealidad o de carácter onírico; la *ciudad testimoniada*, analizada con mirada escrutadora, descriptiva, casi objetiva; la *ciudad espialda*, recreada en sus rincones, habitantes y sucesos por una especie de *voyeur*; la *ciudad vivida*: un atisbo desde el interior de las prácticas cotidianas, desde la experiencia compartida.

Con otro perfil se propuso *Casa comercial*, una ambientación creada por Facundo Ceraso y Javier Belza. La idea curatorial general en este caso fue abrir una propuesta de intervención de la sala con el objeto de mostrar una vertiente de la estética contemporánea, orientada a reflexionar sobre el mismo espacio de exposición. Se convocó a dos artistas que estaban

trabajando en esta dirección, desde un proyecto homónimo realizado hasta el momento en casas privadas, a través del cual intentaban reflexionar sobre la aparente incongruencia entre el “arte para museo” y el “arte para ser vendido”, poniendo en cuestionamiento la relación de estos términos.

A lo largo de 2002, PE desarrolló otras muestras que ponían en evidencia muchas de las cuestiones estéticas planteadas al comienzo de este trabajo. La muestra *Encuentro Cercano de Todos los Tipos* reunía al grupo Tiposgráficos, un conjunto de diseñadores en comunicación visual (en su mayoría de la UNLP) que dieron cuenta tanto de su producción desde la figura del postartista (diseñadores experimentales en un museo, por ejemplo), como del también exploratorio lugar del espectador contemporáneo que –como en *Fluidos Visuales*– podía intervenir en las obras. El nombre de la muestra es un juego de palabras que puede ser interpretada en varios sentidos, desde el concepto de *apropiación* (procedimiento artístico-contemporáneo) pues alude al nombre de una película de la década del 70 (*Encuentros cercanos del tercer tipo*, 1977), hasta el concepto de *experimentación*, ya que el espectador era invitado a hacer suya la imagen y su acción sobre ella.

A partir de lo analizado, se puede concluir que los nuevos comportamientos artísticos vinculados tanto al trabajo desde dispositivos no convencionales como al uso de las nuevas tecnologías, abordado en el circuito artístico platense por la experiencia particular de Proyecto Exploratorio, da cuenta de cómo los procedimientos productivos contemporáneos *des-definieron* las categorías convencionales para volver a redefinir los géneros, los medios y los lenguajes del arte.

El Proyecto se propone como un espacio abierto a la investigación y experimentación artística en nuestra ciudad. Está orientado a las producciones que exploren las distintas áreas del campo estético: desde la búsqueda de materiales y procesos de creación inéditos, a la combinación de disciplinas y a la incorporación de nuevas tecnologías.²¹

La utilización de materiales y procesos de creación inéditos en PE pusieron en evidencia que aún no estaba asentado socialmente el horizonte de expectativas en la recepción de esta clase de propues-

²⁰ Catálogo Exposición *Fluidos Visuales*, 2001. Suárez Guerrini, María Florencia y Gustavino, Berenice.

²¹ Catálogo Exposición *Objetos*, 2001. Suárez Guerrini, María Florencia y Gustavino, Berenice.

tas. Según explican las curadoras, en *Fluidos Visuales* se observó cómo gran parte del público platense no estaba habituado a interactuar con obras electrónicas (videoinstalaciones, videoarte, animación digital) que habilitaban una experiencia multisensorial. Este nuevo umbral de previsibilidades también se va *des-definiendo* y actualizando en cada nueva práctica espectacular a partir de la sistematización de las propuestas contemporáneas.

El conjunto de muestras desarrolladas por PE promovió la apertura a la divergencia, la disonancia, la interdisciplinariedad y, sobre todo, a la *exploración* de manifestaciones artísticas ya existentes,²² pero que no habían sido sistemáticamente expuestas en circuitos oficiales. Entonces, podría afirmarse que también, en este sentido, se logró abrir juego a nuevas poéticas curatoriales, a nuevos perfiles de curador en el ámbito local, redefiniendo un área debilitada y habilitando el espacio para que los nuevos comportamientos artísticos platenses verifiquen –de algún modo– su carácter contemporáneo.

Estos procedimientos productivos, puestos en obras como en marcos teóricos que configuran una exposición, pueden encontrarse en los catálogos de su primera edición:

La intención de *Objetos* no es reunir producciones enmarcadas en las restricciones de una categoría o de un género, sino por el contrario, el objetivo es poner de manifiesto las divergencias, los caminos posibles, las distintas maneras de apropiación del objeto como hecho estético. La exposición se propone así un diálogo no conciliador sino disonante, en el que la poéticas individuales confluyen en prácticas contaminadas, evidenciando las tensiones de un campo artístico dilatado.²³

Estas aperturas, divergencias, disonancias, posibilidades, combinaciones y transgresiones son propias de una época que no sólo caracteriza al arte en la ciudad de La Plata, sino que alude a un modo de manifestación similar en las propuestas nacionales e internacionales. Des-definiciones que re-sitúan el escenario y que ponen en juego al postartista que sigue trabajando sobre los límites de un sistema que se actualiza constantemente.

De este modo, Proyecto Exploratorio se presenta como una alternativa particular en la ciudad de La Plata que aportó nuevas posibilidades curatoriales y, por tanto, expositivas, y que a su vez promovió la difusión de propuestas no convencionales que, dándole continuidad a otras desarrolladas desde la década del 60, intentan reactivar el campo artístico-visual desde las actuaciones de artistas, grupos e instituciones. Estos nuevos comportamientos artísticos –los de los artistas y los de las curadoras– van desempeñando así un valioso lugar en la constitución del circuito contemporáneo local, a partir de los relatos y las representaciones que del mismo realizan tanto sus propios discursos como los metadiscursos críticos e históricos.

Apéndice descriptivo de las acciones

1^{ra} Edición

Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata, 2001.

Muestra 1:

Objetos. Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata, junio de 2001.

Expositores y trabajos:

Marcela Cabutti, *Cielitos*, cuatro cajas con luz fluorescente, impresiones en blanco y negro, 1999.

Edgar De Santo, *Dónde mueren las palabras*, incisiones sobre mármol, 2001.

Julieta Navarro, *Infoprótesis I*, xilografía y técnica mixta, 2000.

Daniela Cadile, *La doctrina de la salvación...* 1500 dc, técnica mixta, 2001.

Natalia Claro, *Superman*, cerámica esmaltada, 1999.

Mariana Pastorino, *Equilibrio*, cartón, acetato, impresiones gráficas, 1997/98.

Magdalena Cattoggio, Sin título, detalle, técnica mixta, 2001.

Alejandra Ceriani, *Notaciones de atmósfera*, técnica mixta, 2001.

Carlos Servat, *Cajas de luz*, vitraux, grisalla y luz, 2001.

Constanza Clochiatti, *Máquina para oprimir ángeles*, madera y tela, 1995.

Rosana Barragán, *Luciérnagas*, técnica mixta, 2001.

Fernando Davis, *Cubos*, impresiones en cartón, 2000.

²² "En la variedad de las obras exhibidas, reconocemos no sólo la herencia duchampiana, sino también la de artistas nacionales, representada por León Ferrari, Portillo, Heredia, Grippo, Benedit y Suárez. En el plano local no podemos dejar de mencionar la marca de E. A. Vigo, y el aporte del grupo Parte X". Catálogo Exposición *Objetos*, 2001, p. 4.

²³ "Un mundo de objetos en el Islas Malvinas", *El Día*, 15 de junio de 2001.

Mariela Vita, *Lovely Pets*, impresiones en cartón, 2000.

(La muestra *Objetos* también fue exhibida en el Centro Cultural Recoleta, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, octubre de 2001.)

Muestra 2:

Fluidos Visuales. Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata, septiembre de 2001.

Temática: Artes electrónicas y digitales.

Expositores y trabajos:

Marcela Cabutti, Sin Título, animación computada de un modelo geométrico de un murciélago en vuelo, 2001.

Jerónimo Carranza y Néstor Braslavsky, *Dispositivo paranoico voyeurístico*, instalación, 2001.

Patricio Gil Flood, *Bonita II*, fotografía intervenida digitalmente, 2000.

Patricio Gil Flood, *Número 2*, fotografía intervenida digitalmente, 2000.

Patricio Gil Flood, *Collectionez-less*, fotografía intervenida digitalmente, 2000.

Leticia Barrientos, *Creatures*, animación digital, 2001.

Paula Roller, Sin Título, instalación, 2000.

Neus Morán i Gimeno, *L'esperant*, instalación, 2001.

Artista invitada de Valencia, España

Ciclo de charlas

Marcas electrónicas. Un pantallazo de Graciela Taquini. Martes 16/10. 18.30 hs.

Curadora de artes electrónicas del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Jurado en numerosos concursos de video como Prodaltec y el ICI. Presentó material audiovisual de videastas y parte del envío a la VII Bienal de Cuenca, Ecuador.

Anahí Cáceres. Jueves 18/10. 18.30 h.

Artista multimedia. Presentó sus trabajos para la red y el sitio de la cual es responsable: ArteUna (www.arteuna.com).

Claudio Caldini. Jueves 28/10. 18.30 h.

Responsable de la videoteca del Museo de Arte Moderno y precursor del videoarte en Argentina.

Ciclo de video experimental

Martes 23, miércoles 24 y jueves 25 de octubre.

Expositores y trabajos:

Santiago Gonzalez, *Margarita Peregrina*, 1999.

Santiago Gonzalez, *Lactal Rodaja Fina*, 2000.

Néstor Braslavsky, *Mecanismos*, 2001.

Sebastián Argüello, *Destructor*, 2000.

Patricio Gil Flood, *Play Act*, 2000.

Jerónimo Carranza, *Flyng Fianceé|Audioperú*, 1999.

Jerónimo Carranza, *Beta|Adicta*, 2000.

Fabio Benavidez, *Redes*, 1998.

Germán Monti, *A Blinking K*, 1999.

Mario Cherico, *Retrospectiva*, 1993/2000.

Hernán Khourian, *Áreas*, 2000. Programado por Graciela Taquini.

Gastón Duprat, Mariano Cohn y Adrián De Rosa, *Enciclopedia*. Programado por Graciela Taquini.

Muestras especiales

Jueves 18 de octubre. *Ese imperioso vestido naranja*, video Performance realizada por Alejandra Ceriani y Sebastián Argüello.

Domingos 21 y 28 de octubre. *Música en video*, espectáculo a cargo de Marcos Rodríguez y Alfredo Calvelo.

Producción

Se realizaron las siguientes tareas: Diseño y realización del montaje. Gestión para el equipamiento de tres proyectores de diapositivas, tres cañones de proyección de video, dos televisores, tres videoreproductoras, seis PC y equipo de sonido para muestras y charlas. Contrato con sponsor, consistente en el canje de seis PC con el software necesario por auspicio y publicidad de la muestra, con la empresa INSETEC. Convenio con la agenda cultural Pálido Fulgor, por la realización del diseño general y promoción en gráfica. Idea conceptual y texto del catálogo. Aspectos gráficos: se diseñó y produjo un catálogo y un tríptico con la programación; un cartel plotteado en vinilo; textos de presentación y rótulos de trabajos en foam borrado; afiches.

Prensa y difusión

Se realizaron notas especiales en: diario *El Día*, a cargo de Lalo Paineira (sábado 13 de octubre); diario *La Nación*, suplemento de La Plata, a cargo de Ximena Linares Calvo (domingo 14 de octubre); Radio Universidad, Radio Provincia. Noticias universitarias.

Sitios en la web: ArteUna; El foco; laplataya, Agencia Nova.

Otros medios: Pálido Fulgor; Agencia Cultural; Agencia de Noticias DIB.

2º Edición

Palacio Campodónico, Dirección de Turismo de la Municipalidad de La Plata, 2002.

Polifonía Urbana. Fotografía. Colectiva. Del 17 de mayo al 7 de junio de 2002.

Inauguración de la sala.

Expositores: Julieta Ansalas, Martín Bonetto, Martín Bustillo, Lucas De Niro y Fernando Massobrio.

Casa Comercial. Ambientación. Del 14 al 5 de julio de 2002. Del 14 al 28 de junio.

Expositores: Facundo Ceraso y Javier Belza.

Palimpsesto. Ernesto Domenech. Instalación fotográfica. Textos de Tamara Doménech. Individual. Del 9 al 30 de agosto.

De Pies. Fotografía y video. Colectiva. Proyecto Exploratorio. Del 12 de julio al 2 de agosto.

Expositores: Martín Bonetto, Marcela Cabutti y Mariana Zerman.


Encuentro Cercano de Todos los Tipos. Primera exposición del grupo de diseño experimental Tiposgráficos. Colectiva. Del 6 al 27 de septiembre.

Expositores: Tiposgráficos (grupo de diseñadores en comunicación visual).

Rodrigo Mirto. Instalaciones. Individual. Del 4 al 25 de octubre.

Tema libre. Colectiva sobre formato pequeño. Del 1 al 22 de noviembre.

Expositores: Ana Buffagni, Constanza Clocchiatti, Magdalena Márquez, San Poggio, Mariela Vita y Carlos Servat.

Colaboración en la muestra *Más que unidos-arrimados*, del grupo *Parte X*.²⁴ Proyecto Exploratorio. Palacio Campodónico. Dirección de Turismo de la Municipalidad de La Plata. Del 29 de noviembre al 20 de diciembre de 2002. 

Bibliografía

BREA, José Luis: *Las auras frías*, Barcelona, Anagrama, 1990.

DANTO, Arthur: *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.

ECO, Umberto: *Obra abierta*, Buenos Aires, Planeta Agostini, 1992.

GENETTE, Gérard: *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992.

GENETTE, Gérard: (1994), *La obra de arte 1*, Barcelona, Lumen, 1997.

GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2001.

GUASCH, Anna Maria: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

HEINICH, Nathalie y Schaeffer, Jean-Marie: *Art, creation, fiction. Entre philosophie et sociologie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004. Traducción: Sergio Moyinedo.

JIMÉNEZ, José: *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos, 1992.

KOLDOBSKY, Daniela: "La figura de artista cuando se anuncia su muerte", 2003, inédito.

MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1997.

VATTIMO, Gianni: *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1997.

Otras fuentes

Archivo personal de María Florencia Suárez Guerrini. Catálogos de las exposiciones de Proyecto Exploratorio (2001-2002).

Entrevista a la Dra. María de las Mercedes Reitano (MACLA, 31 de mayo de 2007).

Notas periodísticas publicadas en la sección Cultura de los diarios *El Día* (La Plata, 15 de junio de 2001) y *La Nación* (Buenos Aires, 14 de octubre de 2001).

²⁴ Inicialmente, el grupo Parte X estaba formado por 10 integrantes. Algunos de ellos eran: Alejandra Marinangeli, Xavier, Gastón Cortes, Carlos Servat, Florencia Melo, Silvina Cavallaro, Claudia Lorenzo y Alejandra Ceriani.

Las artes visuales en La Plata

Un recorrido por los años 70 y 80¹

María de los Ángeles de Rueda

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas y Magíster en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP. Docente de la cátedra Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación Contemporáneos y de Historia de las Artes Visuales III, FBA, UNLP.

Investigadora en temas de arte argentino y comunicación. Directora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) y del Magíster en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP.

Autora y compiladora de *Arte y Utopía, la ciudad desde las artes* (2003). Ha publicado numerosos artículos en revistas y textos especializados.

A finales de los años 60 el arte platense había participado de las revueltas y transformaciones producidas alrededor del Instituto Di Tella, a través del Museo de Arte Moderno (MAN) y el Museo Provincial de Bellas Artes, y se encontró envuelto, por la acción de Edgardo A. Vigo y el Movimiento Diagonal Cero, en los avatares del Centro de Arte y Comunicación (CAYC) y el arte de sistemas.

Los años 60 hacen *explotar* el estatuto tradicional de la obra de arte, su sentido material y estético; se generan nuevos comportamientos y se expanden las relaciones entre arte, vida, compromiso, libertad, acción política y acción estética autónoma. La vida se pone en jaque y la cultura juvenil y la contracultura invaden todos los terrenos.

En nuestra ciudad, el campo artístico y cultural se empezó a despertar en esos primeros 60, pero faltaba aún seguir sembrando el espíritu de cambio en los comportamientos del público y de los jóvenes. El recorrido iniciado por Vigo, el Grupo Sí y el MAN puso entre paréntesis la frase "Aquí no pasa nada", con la que Vigo encabezaba en esos años muchas críticas en el diario *El Argentino* o en su revista experimental *Diagonal Cero*. Al patriarca Vigo se le sumaría una serie de jóvenes creativos, sus alumnos del Colegio Nacional, en su mayoría escritores, agrupados en esa etapa en torno a la revista experimental *Diagonal Cero* y a quienes la crítica periodística no tardó en llamar "los acólitos del patriarca". Luis Pazos, Jorge de Luján Gutiérrez, Carlos Ginzburg, Ana María Pelli y Horacio Zabala formaron el *Movimiento Diagonal Cero*.

Como se señalara en otro artículo,² 1969 fue un año clave para los nuevos comportamientos. A pedido de Jorge Romero Brest, Vigo organiza en el Instituto Di Tella la Expo Internacional de Novísima Poesía '69, en la que se reúnen todas aquellas experiencias provenientes de la poesía visual o sonora. Esta muestra constituye una de las últimas actividades del Instituto, que completa el ciclo de experiencias visuales e intermediales del Centro. Con la misma idea, Vigo realiza junto con Clemente Padín (fundador de la revista *Los Huevos del Plata*) la Exposición Internacional de la Nueva Poesía, en la Galería U (Montevideo, Uruguay).

¹ Parte de este trabajo acompaña el catálogo (sin editar) de la muestra Arte Nuevo en La Plata 1960-1976, realizada en el Centro Cultural Recoleta en 2007.

² María de los Ángeles de Rueda, "La incorporación de artistas platenses al conceptualismo latinoamericano", en www.fba.unlp.edu.ar/visuales3.

En ambas exposiciones participan poetas visuales de Alemania, Argentina, Austria, Bélgica, Brasil, Canadá, Checoslovaquia, EE.UU., Francia, Inglaterra, Italia, Japón y Suiza.

A partir de estas experiencias, Luis Pazos sigue por el camino de la expansión e integración de las artes y con sus amigos Héctor Puppo y Jorge de Luján Gutiérrez van a formar un grupo que la crítica llamó Grupo La Plata.

El Grupo La Plata

Los últimos años 60 representan una sumatoria de sensaciones contradictorias en el plano de la cultura, la política y la vida cotidiana. Se trata de ser modernos, divertidos y utopistas, a pesar del gobierno de facto, o más bien ser capaces de responder con imaginación a los acontecimientos, como por ejemplo el colectivo de artistas Tucumán arde o el movimiento de protesta social denominado el Cordobazo.

En la ciudad de La Plata se viven las contradicciones del país y en el campo artístico se perciben al menos tres tendencias. Una, ya tradición pictórica, de los naturalistas al informalismo; una segunda, derivada de las investigaciones visuales iniciadas por el grupo Sí y el grupo de experiencias visuales, y la tercera, la vía desviacionista de Vigo. Se puede afirmar que se dio un escenario de rebelión capaz de soportar el avance de la experimentación en las artes visuales, la poesía y la música. Los poetas jóvenes apuestan al cambio. El grupo de los Esmilodontes reúne a Luis Pazos y Jorge de Luján Gutiérrez. Héctor Puppo a su vez participa del arte concreto. Los tres realizan eventos/happening: *La Fiesta del Humor y la fiesta del terror*, en Federico V, y *Arte de Consumo*, en la Cámara Argentina de la Construcción, con una conferencia de Jorge Romero Brest. En las diversas notas periodísticas del diario local se mencionan como sucesos o arte de actitud. *Arte de consumo* adquiere trascendencia y habilita un nuevo escenario para el destino de las artes. Pazos lo explica así: "El acto propone la identificación del arte con la vida, la creación colectiva y la participación

libre del espectador".³ Las acciones realizadas propoñían el nacimiento de una nueva cultura a partir de la muerte de la pintura, del estatuto de obra de arte tradicional y del espectador tradicional. Estas manifestaciones artísticas están para ser vividas. Es lo que Pazos llamará "la cultura de la felicidad". Mientras que las palabras de Romero Brest dan marco a una simultaneidad de conductas, Pazos tiraba unos volantes con la inscripción: "El arte no es una teoría sino un acto de libertad". Este enunciado es el motor de sus trabajos, un motivo permanente en el artista a lo largo de los años 70, aun cuando propondrá un giro crítico en sus obras en el seno de la muestra *Arte e Ideología*, participando del Grupo de los Trece

Pazos reedita *Arte de Consumo II* en el Supermercado Total (de la calle 1 entre 45 y 46). Ese mismo año en el Instituto Di Tella, Pazos también presenta en el marco de Experiencias '69, *Señores Pasen y vean*, una situación poética accionada por él con la colaboración de Lujan Gutiérrez, documentada fotográficamente y filmada por Juan José Esteves. La situación es acompañada por la banda sonora de Otero Mancini y la actuación de Susana Etchart. Esta obra afirma la cultura de la felicidad, basada en la idea del juego.

En octubre de 1970 se organiza el III Festival de las Artes de Tandil y el Coloquio de la Crítica de Arte, con el premio de escultura y experiencias visuales. Identificados como Grupo La Plata, Luis Pazos, Héctor Puppo y Jorge de Luján Gutiérrez participan con una excursión, enrolada bajo el concepto de arte de situación. El grupo llega al festival con *Compañía de Excursiones S.R.L. Atendida por sus dueños* [Figura 1].⁴

La obra consistió en una "operatoria múltiple": fue un suceso, una acción, un happening, su condición de efímera y lúdica se acompañó de una leve crítica al círculo del arte, poniendo en juego los temas que se discutían teórica y estéticamente.

También en 1970, estos artistas platenses participan por primera vez como grupo de la convocatoria realizada por Jorge Glusberg, quien en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) reúne una serie de artistas bajo el rótulo de *Arte de Sistemas*. La primera mues-

³ *El Día*, 1969.

⁴ Excursión en ómnibus a través de la ciudad para cuarenta participantes. La obra comenzaba cuando un inspector de gorra (De Luján Gutiérrez) les entregaba un boleto capicúa a los participantes mientras subían al ómnibus. En el interior sonaba música beat y un papparazzi (Puppo) registraba el suceso. A las cinco cuadras de iniciado el recorrido, un clown (Pazos) detuvo el ómnibus y subió. Ya en el interior hablaba sobre *Arte de Consumo* y *Arte y Vida*. Luego repartió volantes que resumían lo dicho. En el trayecto hacia el segundo punto repartía bolsas de papel con manzanas en su interior; en un cartel de la tarjeta de presentación se leía: "Vivir es aceptar todas las tentaciones". Ver la descripción completa en María de los Ángeles de Rueda, *op cit*, 2003.

tra en la que participan es *Arte al aire libre-CAYC*, en la Plaza Rubén Darío, y luego *Escultura, Follaje y Ruidos*, en la Plaza Roberto Arlt, aquí Pazos, Puppo y de Luján Gutiérrez presentan la obra *Homo Sapiens*.



FIGURA 1. Luis Pazos, disfrazado, junto a un grupo de críticos en una secuencia de *Excursión* (archivo Puppo).

En la presentación de arte conceptual *Arte de Sistemas* del CAYC en el Museo de Arte Moderno de julio de 1971, se dan en llamar Grupo de Experiencias Estéticas y exponen *Cementerio* (10 cruces: la igualdad, el cambio, el sexo, el ideal, la imaginación, la paz, el amor, la comunicación, la libertad, la originalidad) y *Secuestro* (información periodística simulando o construyendo la noticia del secuestro del curador, Jorge Glusberg). En la obra-noticia manifiestan:

(...) hasta que los medios artísticos no escuchen seriamente nuestro reclamo, J.G. sigue secuestrado. No toleramos más dilaciones y tiempo de espera. Luchamos por nuestros derechos y exigimos inmediata solución. Nos deben considerar como lo que somos: auténticos trabajadores, profesionales de la comunicación, que pretenden decidir sobre su futuro; participar en la construcción de una nueva comunidad, en lo que lo fundamental es el amor, la paz, la libertad, la igualdad.

La obra, inscripta en las tendencias sociológicas como de arte de los medios, puede ser leída como una acción anticipadora, con un sentido de humor particular, de los fenómenos violentos que se sucederán en la sociedad argentina unos años más tarde, en el marco de las relaciones paradójicas entre las artes, la construcción de la opinión pública y aquello denominado realidad social.

La tercera obra presentada es *La Cultura de la Felicidad*. Esta está compuesta por tres elementos: una máscara con texto, una performance y el registro fotográfico de la experiencia. La máscara tiene un texto al estilo de los deberes del ciudadano, en donde se insta a su uso; sigue un decálogo para complacer a los miembros del grupo, instituidos en triunvirato. Junto a esta obra se presenta el videoarte *Homo Sapiens*, de 30 minutos. En estas obras los artistas cambian su tono humorístico: de la alegría desenfadada de los dulces finales de los 60, pasan al humor negro, la ironía y la parodia. La transformación en el tono y los recursos no sólo comprometía la vinculación de sus formas artísticas con las tendencias del *arte de los medios* y *arte sociológico* (derivaciones críticas del arte conceptual), sino también, particularmente, la manifestación de unas poéticas inmersas en la reflexión política, las metaforizaciones de la violencia creciente en el Estado argentino.

Estas experiencias les posibilitan ser seleccionados para integrar la delegación argentina en la 7ª *Bienal de París*. Allí irán con *Estilo de vida argentino*.

En 1972 se produce un vuelco hacia lo que G. Dolfes denomina "conceptualismo ideológico latinoamericano" o bien prácticas artísticas de raíz conceptual radicalizadas. En *CAYC al aire libre* en 1972, en la Plaza Roberto Arlt, se presenta *Arte e Ideología*. Pazos colabora con Duarte Laferrière y Leonetti en la realización de la obra de *La Realidad Subterránea*: aprovechando unos pozos ya existentes en la plaza mencionada, pegan fotos y pintan cruces denunciando el asesinato de los presos políticos acaecido poco tiempo antes en la cárcel de Trelew. La obra fue clausurada por la policía; su mensaje fue directo y contundente.

La radicalización del "arte nuevo"

El 18 de noviembre de 1972 se organiza en La Plata, en un local de la calle 49 denominado La Cueva del 11, la muestra *Arte Platense - Panorama '72* en la que participaron dieciocho artistas: algunos venían del Grupo Sí; otros eran pintores, como Hugo De Marziani, Lido Iacopetti, Miguel Angel Alzugaray, Hebe Redoano, Ema Gans y Cesar López Osornio; y artistas experimentales como E. A. Vigo, Luis Pazos, Carlos Ginzburg y la joven escultora Graciela Gutiérrez Marx, quienes intervinieron el lugar con señalamientos, objetos, pinturas, acciones, "enyesos". A la hora y media de inaugurada llegó una orden para retirar las obras de carácter político, que eran en su mayoría ex-

perencias visuales y nuevos comportamientos, entre las que se recuerdan: la sábana ensangrentada que realizó Pazos, *La sangre derramada no será negociada*, con la colaboración “corporal” de Graciela Gutiérrez Marx (que llena de pintura roja dejó su huella en la tela) la que a su vez realiza una instalación titulada *Allá lejos es aquí y ahora* en la que alude a la guerra de Vietnam y repartió tarjetas con la inscripción “Pacem Pueblo”; el *Señalamiento del dolor* de Vigo en memoria de las víctimas de Trelew, junto con su instalación del Che Guevara (el la que el artista repartió unos suvenires del dolor).

Esta muestra marca un punto destacado en la historia del arte platense, no solo por su fugacidad y provocación, sino especialmente por el giro comprometido que asumen los artistas, y es representativa del clima opresivo que se vive en esos años “de plomo”, poniéndose en evidencia el cambio operado en la sociedad, la que se politiza, a la vez que la cotidianidad y la cultura masiva revelan un florecimiento de lo epicúreo. Los reclamos democráticos se manifiestan, como también la violencia y la censura; el movimiento que se produce en el campo artístico-cultural local genera otros paradigmas. Un grito frente al dolor. Un señalamiento crítico.

En esos años Pazos, junto con Juan Carlos Romero, participa del Grupo de los Trece. Allí elabora obras como *Monumento al prisionero político*, en correspondencia con Romero, Ginzburg o Zabala, de corte político respecto de las experiencias conceptuales del resto. Pero también en esos días se genera el Centro de Experimentación Visual (CEV) como también un circuito marginal de arte que lleva a la primera convocatoria de Arte Correo denominada *Última Exposición Internacional de Arte Correo '75*, organizada por Vigo y Zabala en la Galería Arte Nuevo, de la que participa Graciela Gutiérrez Marx, entre otros.

El Centro de Experimentación Visual

El CEV fue fundado en la ciudad de La Plata, en 1970, por Mario Casas, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira, Roberto Rollié y Juan Carlos Romero. El antecedente es el grupo Centro de Visión Integral (VIIN) de 1961, integrado por Héctor Puppo, Jorge Pereira, Nicolás Jiménez, Ricardo Zelarayán, Gonzalo

Chávez, Roberto Rollie, Ezequiel del Busto, Raul Mazzoni y Manolo López Blanco. Su labor consistía en difundir los principales trabajos sobre arte, arquitectura, diseño industrial y comunicación visual. Desarrollaron tareas de traducción de textos inéditos en Argentina, entre ellos: *¿Tiene vigencia la Bauhaus?* y *Signos visuales en la comunicación operativa y persuasiva*, de Tomás Maldonado; *De la superficie al espacio* y *Problema del espacio tiempo*, de Max Bill; *Espacio y Forma*, de Walter Gropius.

En abril de 1970, el CEV expone en la Galería Carmen Waugh de Buenos Aires, con el nombre de *Sistemas*. En el catálogo de la muestra, el artista Kenneth Kemble señala la importancia en la creación artística de poner “el acento sobre los procesos; por sobre los resultados”.⁵ Con formaciones artísticas en la plástica, el diseño gráfico y la fotografía, los miembros del CEV definen la acción del grupo:

(...) encaminada a desmitificar el proceso creativo y considerar como fundamental la recepción, es decir, crear las posibilidades para que el receptor participe, rompa la incomunicación y elimine la distancia que existe entre él y el mensaje visual. Entendemos en función de esto que la realización individual solo será posible en tanto el producto de nuestro hacer se integre a la vida social. Entre los objetivos se mencionan (...) la interrelación de los distintos campos del diseño visual y la realización de estudios interdisciplinarios. La investigación está dirigida al estudio de los procesos de estructuración formal a través de diferentes medios y adecuándose a los progresos tecnológicos.⁶

En agosto de 1970, integrantes del CEV –Jorge Pereira, Ramón Pereira, Roberto Rollié y Juan Carlos Romero– participan en la muestra *Fotografía Nueva Imagen. Movimiento de Grupos Fotográficos*, junto con otros grupos de “fotografía experimental” –Grupo Beta, Grupo Experimental Buenos Aires, Grupo Fotográfico Experimental, Grupo Imago, Grupo Imagen, Grupo Uno–, en la Galería Lirolay. El CEV expone algunas consideraciones sobre su propuesta: “La fotografía experimental ocupa un lugar importante dentro del marco de los problemas visuales, desarrollándose como un área particular, abierta, con problemática y técnicas propias, que presenta una tendencia determinada”.⁷

⁵ Kenneth Kemble, “Procesos de la creación”, en Catálogo Exposición *Sistemas*, 1970, s/p.

⁶ “Centro de Experimentación Visual”, en *Sistemas*, op. cit., s/p.

⁷ Catálogo Exposición *Fotografía Nueva Imagen. Movimiento de Grupos Fotográficos*, 1970, s/p.

En junio de 1971, el CEV –María Arana Segura, Juan Carlos Romero, Ramón Pereira, Roberto Rollié, Raúl Pane, Andrés Giménez, Jorge Pereira y Eduardo Leonetti– presenta la muestra *Experiencias visuales con medios fotográficos* en la Galería Odín de La Plata. Ramón Pereira escribe en el catálogo de la muestra:

Durante los últimos tiempos es cada vez más frecuente la utilización de medios fotográficos para tratar de abordar nuevas problemáticas plásticas (...) Desde hace mucho tiempo el Centro de Experimentación Visual viene desarrollando como parte de su actividad, procesos obtenidos a través de medios fotográficos.

Por estos medios, se ha arribado a conclusiones que amplían y mejoran las obtenidas en otras áreas de la experimentación visual (pintura, escultura, grabado, etc.). (...) Los medios fotográficos (no solamente en lo que se refiere a la cámara, sino también a los procesos de laboratorio) plantean resultados inesperados e irrealizables de otra manera, los que debidamente seleccionados por el experimentador, arrojan un producto único. Los medios colaboran muchas veces a superar limitaciones propias de la imaginación, ubicándola en un nivel más complejo. Por el fotograma se crea un nuevo tipo de imagen, que puede tener analogías pero que es único, de allí la imperiosa necesidad de su aplicación en el enriquecimiento del campo visual.⁸

En septiembre de 1971 se presenta la muestra *Fotografía... ¿Fotografía?* en el Museo de la Ciudad de Buenos Aires, en la que participan integrantes del CEV. Entre los meses de enero y marzo de 1972 el CEV participa en la muestra *Fotografía tridimensional 1*, organizada por el CAYC de Buenos Aires. Exponen, junto con otros artistas, María Arana Segura, Andrés Giménez, Eduardo Leonetti, Raúl Mazzoni, Raúl Pane, Jorge Pereira, Ramón Pereira, Roberto Rollié y Juan Carlos Romero. En la gacetilla del CAYC que da difusión a la muestra se lee:

Las figuras estáticas de dos dimensiones de la fotografía tradicional se transforman y movilizan en manos de los plásticos, no solamente a través de cuerpos sólidos, volúmenes tridimensionales, planos diferenciados en el espacio, sino como hechos que suceden y se mueven en realidades distintas: éticas, conceptuales, ideológicas (...) Esta utilización de la fotografía modifica esencialmente

su visión tradicional: con esta exhibición se pretende mostrar que ya ha dejado de ser un sistema de formas, sino una mediación entre el hombre y lo real, una instrumentalización del producto sujeto-objeto que no se mueve en el espacio real-estático, sino en un espacio semántico dinámico. La habilidad técnica ha sido transformada por la imposición de una estructura compleja, sensible, ideológica, que constituye la técnica en objeto de conocimiento. Se ha transformado en un mecanismo de nuevos significados, que no se esconden detrás de una fraseología estético-espiritualista.⁹

Simultáneamente a estas experiencias, algunos de los artistas participan con regularidad en las convocatorias de arte de sistemas; otros, como Pereyra, seguirán en las producciones plásticas concretas, vinculándose al movimiento Madí internacional, o en los desarrollos del diseño gráfico, como Roberto Rollié, quien en la década siguiente integrará el Grupo de Pintores 17, tomando la figuración como un camino de reafirmación de la identidad, en una perspectiva nacional-peronista.

Graciela Gutiérrez Marx y el circuito marginal

Esta artista platense, por esos años una joven escultora que colaboraba en *Panorama 72*, es invitada por Horacio Zabala a participar en una muestra de sellos de goma organizada en Holanda por Ulises Carrión. Así le abre *las puertas del arte correo*, y comienza a formar parte de las listas de intercambio o *comunicación a distancia via postal*. En 1975 participa de la primera Exposición Internacional Arte Correo '75 –denominada premonitoriamente Última– donde expone alguna de sus obras gráficas y un sello de goma que provoca alarma y censura. Representaba una paloma con forma de mano estereotipada, tomado de un lema implantado por el Ministro López Rega en la presidencia de Isabel Perón, que aludía a la paz y el silencio, supuestamente como restablecimiento de la armonía en la sociedad, escondiendo el sentido represivo que va a tener su organización. La paloma de Gutiérrez Marx completaba el sentido presentado en *Panorama Platense*, tal como se relató anteriormente. “Una prospectiva de los sepulcros con cruces NN, que al poco tiempo inauguró la dictadura militar”.¹⁰

⁸ Ramón Pereira, Catálogo Exposición *Experiencias visuales con medios fotográficos*, 1971, s/p.

⁹ *Fotografía tridimensional*, Buenos Aires, 11 de enero de 1972.

¹⁰ Descripción de la artista, realizada en las entrevistas del 28 de diciembre de 2006 y 4 de marzo de 2007.

La artista se fue nutriendo del *arte nuevo* entre la Escuela Superior de Bellas Artes, con algunos maestros, y las escapadas que realizaba con sus compañeras al café Costa Brava, de 7, 58 y 59, donde conoce a los artistas que empezaban a experimentar, como el Grupo Sí, las ideas de Cartier, el Di Tella y López Blanco de quien fue alumna y ayudante en Bellas Artes. Como escultora ganó premios y expuso en 1967 y 1968 en la Galería Lirolay de Buenos Aires, espacio de *nuevas* propuestas. En La Plata la artista va conociendo el circuito académico y también el de *la vanguardia*, un tanto insensibles a la producción de las mujeres. El ritmo de la ciudad ofrecía pocos espacios destinados a las obras de arte, excepto el Museo Provincial, la pequeña galería de Radio Universidad y el foyer del teatro Opera. A fines de los 60 la artista reconoce dos tendencias bien consolidadas: los geométricos y los que adherían al informalismo, que en realidad se mezclan con los experimentales.

A fines de los 60 y principios de los 70 comienza un vínculo de amistad en el Colegio Nacional con Edgardo A. Vigo (con el que más tarde formará una dupla de trabajo –GEMarxVigo), y con Lido Iacopetti, ambos profesores de la institución, con los que exhibirá en varias intervenciones callejeras de arte efímero, como en el Zoo de la ciudad.

Con la llegada de su hijo en 1973 comienza a trabajar con estructuras más pequeñas y con grabado xilográfico y dibujo. Por esos días crea sus primeros *envases poéticos* y descubre la magia de la impresión, del gesto y la huella sobre el papel, los tacos de madera, los sellos, las estampillas marginales y la multiplicación por medio de la xerografía y la xilografía. A través de Vigo conoció *mail-art*, a su vez relacionado con las nuevas formas de poesía visual, poesía concreta, fónica y de acción.

A comienzos de 1975 renuncia al Bachillerato de Bellas Artes, donde enseñaba Arte contemporáneo y la echan de la Facultad de Bellas Artes. Queda inhabilitada para trabajar por cinco años en el orden nacional, provincial y municipal. Entonces, se convierte en testigo de los muchos desaparecidos, entre ellos algunos de sus alumnos y el hijo de E. A. Vigo, Abel, *Palomo*.

Los actos de censura y el servicio de inteligencia del Estado, con la Triple A, desde mucho tiempo atrás ejercían la marcación y desaparición de personas. Lo

que sobreviene a partir del 76 es esa historia de horror con el número de treinta mil desaparecidos. GEMarx creará en ese contexto sus *poemas panfletos*. Y en la encrucijada del exilio y el refugio interior, realiza en los primeros meses de ese año una quema de libros en la terraza de su casa. Una acción de autocensura compartida por muchos hombres y mujeres argentinos que eran amenazados y vigilados permanentemente. Graciela poetizó ese acto doloroso. Algunas revistas como *Trasformaciones* o *Crisis*, envueltas en bolsas de nylon, fueron el esqueleto de grandes muñecos de yeso; y mucha literatura se convirtió en ceniza, la que a su vez trasmutó en sus objetos-poemas: *Libros Quemados* [Figura 2]. Estos comenzaron en el 76 y siguieron durante el denominado Proceso de Reorganización Nacional, variables, mutables, silenciosos y transportables. Una metáfora muy sencilla, una conformación poética del horror íntimo, cotidiano de esos días. Los *Libros Quemados* devinieron tanto una instalación-objeto, como, desde el mismo momento de su realización, un mensaje de arte correo e ingresaron al mundo, *a la red de artistas invisibles*, a través del envío postal.



FIGURA 2. Graciela Gutierrez Marx: *Libros Quemados*, 1977.

La artista realizaba una acción, recomponiendo una forma, creando ese objeto, al que intervenía el papel con un rodillo y tinta de grabado, sin seguir una técnica tradicional. Una parte se enviaba, guardando un fragmento que funcionaba como registro y canteira. Su trabajo pasó a revestir un carácter contestatario a partir del margen, del elemento desplazado, a enmarcarse en un discurso poético y políticamente crítico, que mitigaba el dolor, el silencio, la imposibilidad de acciones fuera de las pequeñas y privadas.

¹¹ La autora en la entrevista citada.

“Estábamos *desaparecidos vivos* y seguimos con vida gracias al circuito internacional, que ya había dado pruebas de solidaridad y fuerza, al desenterrar de los pozos uruguayos a Clemente Padín y Jorge Caraballo”.¹¹

El 22 de agosto de 1977 Edgardo Vigo le propone trabajar en dupla, con firma conjunta, para darse más fuerza con un nombre en común:

Y el network del ARTECORREO abrió canales, llenó sus arcas de tesoros, diálogos a distancia donde convalidar la red espiritual de comunicación, de resistencia descentralizada y hermandad intercontinental. La casilla alimentó el vacío y la muerte, con voces planetarias. La fuerza del colectivo nos ofreció el terreno para una batalla interminable contra el capitalismo y el virus del control. Llegó a Buenos Aires Ulises Carrión y Julien Blaine nos visitó en La Plata. Así comenzó una otra-misma vida, la de G.E. Marx-Vigo, como producto del compromiso ideológico, que sólo podía manifestarse en la automarginación. Los anteproyectos de proyecto de fusión y vuelo acompañado, las citas o rituales de primaveras sin florecer, a orillas del río de la Plata, en las playas de Boca Cerrada, las instalaciones de altares populares (colgajos de impresiones xilográficas fragmentadas y raspadas como pieles desolladas, flameándose sobre cajas vacías o llenas de silencio y soledad), las banderolas y los enterramientos de nuestros propios despojos, son las imágenes que más recuerdo y rescato de lo que Vigo dio en llamar un vuelo acompañado.¹²

El arte platense en los 80

Los primeros 80 están teñidos de ese supuesto manto de olvido que las artes, especialmente a través del circuito marginal, *corren* en forma permanente. Una sociedad anestesiada en su conjunto que empezará a moverse a partir de los acontecimientos trágicos del 2 de abril de 1982, la música de Virus y los festejos del Centenario de la ciudad.

En esos años, las artes tratan de recomponer una escena fragmentada, vedada. Es importante mencionar que la Facultad de Bellas Artes, el Bachillerato de Bellas Artes, algunos profesores, artistas y estudiantes sufrieron profundamente las acciones de la dictadura. Desaparecidos, cesanteados, exiliados y

silenciados, algunos usaron las artes para recomponer su vida de alguna manera. En ese sentido, las prácticas experimentales de la comunicación a distancia permitieron tejer esa red invisible que señala Gutiérrez Marx.

A comienzos de la década la ciudad cuenta con algunos espacios de exhibición y reunión del campo artístico. La galería Nelly Tomas, fundada en 1975, con una importante selección de pintores y escultores nacionales y, en particular, algunos maestros de la plástica local como Martínez Solimán. En 1981 se inaugura la pequeña galería Marcel Duchamp del ya fallecido escultor Jorge Isjaqui. Allí se presentaban obras conceptuales y experimentales como por ejemplo el Grupo *de los trece*, el grupo *CAYC* o los trabajos de Enrique Arau.

En 1982 Pazos, Puppo y D'Alessandro vuelven a juntarse en una acción efímera pero eficaz: emplazan un conjunto de banderas en Plaza Italia para el Primer Encuentro de Artes Platenses, y denominan la instalación *¡Ay Patria Mía!* La obra es levantada por la policía y el encuentro, clausurado. Un homenaje fujaz a los combatientes de Malvinas.

Ese mismo año, en los festejos del centenario de la fundación de la ciudad, se realiza una muestra en el Colegio de Arquitectos de la Provincia llamada *Señalamiento número 00j1982. Las hojas y algunas de sus ramificaciones posibles*, a partir del proyecto de Vigo, en la que participaron: Leopoldo Brizuela (poesía), Silvia Fernández (diseño), Otero Manzini (sonido), Helen Zout y Ataulfo Pérez Aznar (fotografía). De esta experiencia interesa señalar el conjunto de disciplinas y generaciones que enlaza Vigo, en su constante rol de artista-mediador,¹³ como el accionamiento de la memoria, a través de una poetización del entorno. La hoja de tilo, un símbolo de la ciudad, se establece como hilo conductor, a partir de un árbol ubicado en Avenida 7 entre 42 y 43 (la casa del artista), la documentación fotográfica de la acción (Pérez Aznar) y una poesía motivada por el señalamiento (Matilde Alba Swan). El conjunto fue remitido al artecorrelista Agemiro Pérez que inició la propuesta y luego fue ramificándose en varias acciones y registros que concluyeron provisoriamente en la muestra citada.¹⁴ Esta muestra permitió, como ya se expresó, enlazar tiem-

¹² *Ibidem*.

¹³ El artista no solo construye un campo artístico-intelectual de vanguardia en los 60, sino que introduce ideas de modernidad y a la vez enlaza puentes o redes de memoria.

¹⁴ El desarrollo del señalamiento es explicado por Vigo en el catálogo *Sras. Sres.*, Mar del Plata, 1983.

pos y memoria y habilitar el arte experimental a las nuevas generaciones.

La dupla GEMARXVIGO realiza en 1983 *el anteproyecto de fusión para una contestación abierta y transitoria propuesta hacia el año 2000*, dentro del circuito marginal de comunicación aleatoria, en el Museo de Telecomunicaciones y la costanera sur, en Buenos Aires. La acción continuaba el trabajo de dicha fusión y a la vez lo cerraba como acción-cita de los dos cada primavera en Boca cerrada, Punta Lara. En esa ocasión echan a volar una banderola, una carta con dos globos. Lo que señalaban cada año "era el silencio de las primaveras que no brotan (...) siempre quisimos rescatar la vida, como si en estos rituales íntimos pudiéramos resguardar la vida".¹⁵

Con el advenimiento de la democracia la coautoría se pierde y GGMarx continúa con sus proyectos individuales y colectivos, la militancia a través del artecorreo y los poemas panfletos con las Madres de Plaza de Mayo y los organismos de Derechos Humanos. También inaugura las ediciones de la Con-Fusión, que en formatos diversos reagrupaban un conjunto de contribuciones de mailartistas del mundo. Artecorreo y grabado experimental se complementan e incluyen y logran un amplio número de practicantes en esos días.

Es importante destacar que el 28 de mayo de 1983 se funda en la Avenida 13 el Centro de Artes Visuales, un espacio para las artes que funcionó como uno de los ámbitos más representativos de la década prolongando su liderazgo en los 90. Ana María Gualtieri, su presidente, explicaba:

Es un lugar en el que se intenta nuclear a las Artes Plásticas y a los plásticos, que trabajan en esta ciudad, tratando de que lo sientan y lo vivan como un verdadero refugio, un refugio abierto a toda expresión plástica, un refugio sin "ismos", donde se realice un verdadero intercambio cultural. ¿Sus propósitos? Que todas las inquietudes artísticas canalizadas dentro y fuera de los talleres, puedan ser orientadas a través del Centro.

Este Centro estará ajeno a intereses materiales y tendrá como objetivo rescatar las ideas y valores del espíritu. Centro que tiene la finalidad de establecer una interacción entre Obra-Autor-Espectador. Esta propuesta fue lanzada el 14 de mayo de 1983 en el catálogo del Segundo Salón de pequeño Formato

"Faustino Brughetti" realizado en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata. En el año 1986 se institucionaliza transformándose en una Fundación.

Entre las exposiciones llevadas a cabo en los comienzos se destaca *Analogías, Afinidades, Correspondencias y Repercusiones* en noviembre del 84. Una muestra en la que exponen Arau, Bischoff, Bracco, Ellero, Guzman Penas, Herrero, Elena Khourian, Kortsarz, Krause, Larsen, Mieri, Pacheco, Panceira, Puente, Sbarra, Sitro, Tajan, Zabalet, Mazzoni y Vigo. El artista Dalmiro Siravo, escribe en el Prólogo: "(...) existe entre ellos una conexión sensible que une sus actitudes en la búsqueda de nuevos caminos de exploración de la imagen".

Los artistas provenían de variados caminos: la abstracción geométrica, el concretismo, las aproximaciones informales y el grabado experimental. Por otro lado, la necesidad de volver a reunir la escena artística en el contexto democrático multiplicó los lugares de diálogo y reunión, como el taller El Ángel de la fragua, de Enrique Arau, donde cada sábado se asistía a debates estéticos y charlas de amigos, sobre el americanismo, la geometría sensible, el minimalismo, el circuito marginal, las modas, los oficialismos, el mercado del arte. Muchos de los artistas de *Analogías, Afinidades...* participaban de esos encuentros junto a los jóvenes que registrábamos esas ideas que cimenterían nuestra interpretación estética, en complemento del aprendizaje en Bellas Artes.

Parte de estos artistas mostrarán en noviembre de ese año en la exposición de artes plásticas por la integración latinoamericana, organizada por la Federación Universitaria de La Plata (FULP) en la Facultad de Humanidades. Participan Alzugaray, Arau, Bras, Donadio, Edgard, Sixto González, Elsa Herrero, Iacopetti, Khourian, Kortzak, Luna, Pacheco, Pamparana, Piergiacomini, Rimada, Redoano, Sirabo, Sitro, Soubielle, Vigo y Zabalet.

La reapertura democrática llevaba a debatir en el seno de la cultura sobre la identidad, el reconocimiento en y desde América Latina y el rol de las artes. Se suceden en estos años encuentros, debates, conferencias, acciones en la calle, más allá de los retornos a los lenguajes tradicionales y los ecos de la transvanguardia. Lo que caracteriza a la década en nuestra ciudad es el reencuentro generacional, las

¹⁵ Catálogo 1983, la experiencia de la cita se realizó el 21 de septiembre de 1982.

mezclas de lenguajes y experiencias, la coexistencia de la vanguardia institucionalizada con aquella que nunca pudo serlo, como si el abanico de una modernidad incompleta se abriese para ser usado, completado, apropiado.

En ese sentido, un año antes de *Analogías...*, Vigo realiza una conferencia-acción en el auditorio y patio de la Facultad de Bellas Artes. El 8 de noviembre de 1983, invitado por el Centro de estudiantes a la Mesa de Familiares de Desaparecidos, presenta *Del Que-Hacer Creativo*, una conferencia-performance en la que traza su genealogía estética y explica, a través de la acción, la comunicación a distancia o artecorreo, distribuyendo entre los participantes sobres con estampillas para completar el circuito marginal. Terminada la conferencia el artista se dirigió al patio de la Facultad con algunas Madres de Plaza de Mayo y participantes y allí realizó la acción *30.000 semillas de amor*. Previamente colgó una banderola en uno de los árboles, que simbolizaba a su hijo desaparecido, *Palomo*; luego se invitó a esparcir al voleo las semillas-papelitos en forma de pajaritas en bolsas de plástico transparente. El artista tiró algunas semillas (aquí se origina su poema-acción, repetido en diversos encuentros, por ejemplo *la Ciudad del Arte o Todos o Ninguno*, de Escombros, y recordado por Graciela Gutiérrez Marx y Clemente Padín, “esparcir las semillas de la memoria para que no crezca el olvido”).

También en 1984 el artista rosarino Jorge Orta organizó el Primer Encuentro de Arte Experimental y Mail-Art en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe. Allí, junto con el organizador, GGMarx, Clemente Padín, Susana Lombardo, Mamablanca, Claudia del Río y Noni Argañaraz formaron la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas-correo.

En ese encuentro GGMarx presenta una ponencia-manifiesto titulada *Por Un Arte De Base Sin Artistas*, punto de partida de sus proyectos de creación colectiva llevados a cabo en las calles y plazas de La Plata, Quilmes, Bernal, Buenos Aires y Mar del Plata. Es entonces cuando funda la Compañía de la Tierra Malamada.¹⁶

Así se desarrollan proyectos de intervención abiertos a la coautoría tales como *El Tendedero* (1984), Poema Colectivo *Colgante* instalado en Plaza Rocha en

el marco del Fogón de la Cultura Popular (1984) y *Sombras de Hiroshima* (1985-86), pintada internacional de siluetas, realizada durante dos años consecutivos, en las noches del 5 de agosto, en 500 ciudades del mundo. En 1985 también realiza *¿Cómo imaginas a Mamablanca'85?*, que comienza siendo una acción íntima y se convierte en un arquetipo del arte correo, a partir de la propuesta Grupo de familia-reconstrucción de un mito. Participa junto con Susana Lombardo y Ferreyra en el Teatrzo'85 con la muestra itinerante *Desaparecidos Políticos de Nuestra América*.

Ese año Vigo realiza una muestra individual, antológica, en la Asociación Judicial Bonaerense y otra, *Xilo* [Figura 3], en el encuentro de la xilografía, en el Museo Provincial de Bellas Artes, en donde reúne cincuenta grabadores nacionales, muchos de los cuales formaron parte del acervo del Museo de la Xilografía fundado por el artista en los 60.

Vigo utiliza múltiples recursos materiales y ope-



FIGURA 3. Edgardo A. Vigo: *Xilo*, 1985.

ratorios en sus series de *Tanadorada*, en *Ráfaga*, *Paz*, esa palabra por abuso de uso desgastada, exalta las posibilidades del grabado experimental y a su vez materializa la vida, las huellas, la memoria. Son momentos de Códices Alternativos (GGMax), de xilopoesmas, de recuperación del accidente, de la huella, del material, de los rituales, de lo íntimo que propone lo artesanal. Gustavo Larsen, por ejemplo, fabricará su propio papel para estampar, gofrar y crear imágenes que remiten al origen de los pueblos americanos, a la yuxtaposición y al mestizaje de América.

Carlos Pamparana incorpora el camino de las ediciones y funda *468 revista gráfica experimental* [Figura 4],

¹⁶ A partir del 24 de marzo de 2006, la compañía de la Tierra Malamada se transforma en Compañía de la Tierra Bienamada, siempre abierta a la cambiante participación de quienes quieran acompañar. En César Espinosa, “GG. MARX. La compañía de la Tierra Bienamada I”, 2006.

que de alguna manera alude a las ediciones de Vigo en los 60, *Diagonal Cero* y los primeros 70. Las citas y los fragmentos actualizan las lecturas sugeridas por el maestro, el giro Duchamp, Fluxus, algunos surrealistas, y sus contemporáneos, en hojas sueltas, artesanales, con elementos azarosos.



FIGURA 4. Carlos Pamparana: *468 revista gráfica experimental*.

Los años 80 son fecundos en la aparición de diversos grupos, como El Faro (de 1980, Mabel Amespil, Jorge Irrazabal, Gerardo Fagot, Abel Robino, de lenguajes clásicos), Salvioli y Fino, dibujantes con inspiración clásica y metafísica; El Grupo de pintores 17 (Alzugaray, Monetta, Segura, Porto, Rollié, Zanata, pintura, diseño, objetos, explorando una figuración narrativa política con emblemas del “ser nacional”). En este grupo destaca la producción de Miguel Ángel Alzugaray que en esta etapa pinta obras como *La camisa de Juan* [Figura 5], de 1981, o *El espíritu de los muertos vela*, 1984 [Figura 6].

Ambas pinturas trazan un puente inmediato con el pasado traumático. Fiel a su estilo de representación, a la ofrenda silvestre, como versa el



FIGURA 5. Miguel Ángel Alzugaray: *La camisa de Juan*, 1981.

subtítulo de la primera, su trabajo sobre la naturaleza traspasa el naturalismo propiamente dicho, y la fuerza de la pincelada y el color de raigambre expresionista vehiculizan algunos elementos que permiten figurar la memoria: la camisa blanca, rasgada y ensangrentada, los alambrados, las cruces, la vastedad del campo, el horizonte intensamente teñido por la sangre, la tierra devastada. Una síntesis de gesto, color, furia contenida, vacíos y huellas para el ejercicio de la denuncia silenciosa, de la memoria activada por los desaparecidos, por los muertos en Malvinas. La camisa blanca por ejemplo, o el título de la segunda obra mencionada interpelan a la historia del arte, la víctima en el fusilamiento de Goya, la obra de Gauguin. Una operación muy sutil con referentes plásticos con los que se involucra el artista, en el procedimiento plástico y semántico.



FIGURA 6. Miguel Ángel Alzugaray: *El espíritu de los muertos vela*, 1984.

En el mismo sentido, pero con variadas estrategias de citación a la historia del arte, la obra de Hugo Soubielle aglutina la narración con una atmósfera cercana al expresionismo y lo surreal, una figuración narrativa, para indagar permanentemente sobre las condiciones de vida, de alusiones o préstamos a una realidad paralela, la del arte, en un diálogo con el universo de Magritte. De 1982 es su pintura *11 de septiembre* [Figura 7], de técnica mixta, realizada dentro del marco estilístico personal de una neofiguración vigorosa en el arte argentino, hace aparecer a Allende, Hitler y Pinochet.

La presencia oscura del autoritarismo junto o por sobre la utopía de liberación de los pueblos (representada en la figura de Allende, como en las consignas de liberación o dependencia que los acontecimientos posteriores no pudieron silenciar). Esta obra marca el clima de planteos y discusiones que comienzan a realizarse sobre el destino latinoamericano en la posdictadura.



FIGURA 7. Hugo Soubielle:
11 de septiembre, 1982.

Por otra parte, coexisten en el campo artístico de los 80 los artistas concretos que siguieron explorando en las condiciones de la visión (Jorge Pereyra, Mazzoni), y el espacio hacia una corriente minimalista (Dalmiro Siravo) o en las formas abstractas del objeto (Iacopetti, Elosegui, Martínez, Rodríguez Del Pino, De Leo, Posca); ese minimalismo, de formas netas y juegos en el espacio con marcas simbólicas americanas, como en las esculturas en madera de Enrique Arau, y hacia finales de la década los jóvenes escultores Daniel Tosso, Alejandro Drom y Juan Pezanni. En el terreno de la figuración también aparecen en forma intermitente Bianconi y Grioni, Graciela Speroni con sus ensamblados y collages y los jóvenes integrantes del Grupo Prisma: Aramburu, Cattogio y Nadalín. Estos jóvenes pintaron con acentos destacados de la neofiguración argentina y en particular la influencia decisiva del maestro Aníbal Carreño.

Se puede sintetizar que la presencia de una corriente figurativa no es producto necesariamente de una moda de retornos y apropiaciones, sino más bien de enlaces, bien heterogéneos, con los movimientos precedentes, con artistas y obras silenciadas una década atrás o potenciadas en la segunda mitad de los 70 a través de algunas instituciones. En la década pasamos de un fuerte componente clásico-surreal a un tipo de figuración que narra, en el mejor de los casos, una afirmación de la cultura popular, o como en el caso de Hugo Soubielle que aglutinó la narración con una atmósfera surreal para indagar permanentemente sobre las condiciones de vida, de citas a una realidad paralela, la del arte, de habitaciones, de diálogo con el universo magrittiano.

Hacia el fin de la década esos ecos de la neofiguración y la fuerza del trazo desgarrado de un Alonso se combinan con el proceso a la realidad cotidiana y las búsquedas identitarias del grupo *Prisma* como a la

afirmación de una pintura postexpresionista en Pablo Costrisciani, por ejemplo. Al final de los 80 surge un grupo, el colectivo *Escombros*, que será el catalizador y mediador de todo este recorrido a través de las convocatorias que propician en otros escenarios fuera de los canonizados por un siempre débil campo artístico e intelectual de la ciudad.

Escombros se forma el 9 de julio de 1988. En los comienzos participaron de las actividades: Luis Pazos, Héctor Puppo, Raúl García Luna, Jorge Puppo, Angélica Converti, Oscar Plasencia, Claudia Puppo y Mónica Rajneri. Desde su fundación convocó en sus realizaciones y propuestas a una gran cantidad de colaboradores provenientes del campo artístico y también del público y gente de la ciudad de La Plata y del país, para participar como coautores en las diferentes acciones y experiencias. En noviembre de 1988 hacen *Pancartas I*: una performance en el barrio de Constitución –en los terrenos de construcción de la autopista Buenos Aires-La Plata–, Paseo Colón y Cochabamba, de 11 a 13 h. Sobre pancartas pintadas de negro exponen fotografías de quince performances realizadas entre julio y noviembre de ese año en Constitución, San Telmo y La Plata. El registro fotográfico comprende: *Escombros, Teoría del Arte, Formas Caídas, Naturaleza Muerta, Carne picada, Pancartas, Noticias, Mariposas, Nudo, Cacería, La noche, Carrera de embolsados, Penitentes*. La muestra se cierra con una marcha por Paseo Colón. Concurren 200 personas. Repiten *Pancartas II*, el 17 de diciembre de 1988, en una cantera abandonada de Hernández, en La Plata. A fin de ese año realizan el mural *Teoría del Arte*, en la calle 7 entre 41 y 42: una imagen en la calle que llamó la atención de la gente por el tratamiento plástico y la síntesis formal-semántica en comparación con los murales existentes en esos años. El grupo comienza a ser conocido entre el público no sólo habituado al movimiento plástico; se comenta y espera las intervenciones de *Escombros* en el espacio público. Se podría afirmar que se genera junto a ellos un segundo momento de movilización (en los sectores estudiantiles universitarios) como el sucedido en los primeros años de democracia (frente a una situación de crisis producida por la hiperinflación y las disputas entre los diferentes sectores políticos). Luego presentarán *Mar de Banderas*, una instalación sobre una nueva versión de la realizada en 1982, implantada en marzo de 1989 en Plaza Francia, Buenos Aires, en la que colaboran: Bianchetto, Cafferrata, D'Alessandro, Gavazzi, Mobili, Pascual, Leonardo

Puppo y Rolo. Se clavan en el césped cientos de banderas con la inscripción “*Ay patria mía*”. La gente podía participar tomando una, junto a ellas una declaración:

La gente, los encuentros, las cosas, los accidentes, los amigos, están en la calle/ En este momento la vida está en la calle, y el arte es parte de ella. Por eso nuestra obra está en la plaza, porque para nosotros, la ciudad es una galería de arte, sin techos y sin paredes/ por eso la lluvia, el viento o usted, pueden llevarse nuestra obra. Porque es parte de todo lo que respira, nace, crece y se transforma.

Ese año, ya anticipado en el pasacalle que enarbola la muestra anterior: galería de arte, convocan para el Centro Cultural Escombros, Arte en las Ruinas, el 27 de mayo de 1989. En una cantera dinamitada de Ringuet, el grupo realiza una muestra colectiva y una convocatoria a 100 artistas.

Generamos nuestra propia institución. Una institución donde ningún artista necesite presentar el curriculum para ser parte de ella. En el Centro Cultural Escombros un artista, reconocido o no, puede realizar su centésima exposición o la primera. La única tarjeta de presentación es su voluntad de crear, su capacidad de imaginar, su decisión de ejercer la libertad. Una institución que nacerá y morirá ese mismo día.

El 22 de noviembre de 1989 también presentan el primer manifiesto del grupo: *La Estética de lo roto*, con cuarenta y cuatro aforismos sobre el significado del arte y el rol del artista en la sociedad. Finalmente, el 9 de diciembre de 1989 realizan la gran Convocatoria a 1.000 artistas en una cantera abandonada de Hernández, partido de La Plata, para la fundación de *La Ciudad del Arte*. El Grupo participa con la obra *Sutura*, una cicatriz en la tierra de 30 metros de largo, cosida con una soga de barco [Figura 8].¹⁷

En *La Ciudad...* participaron, entre otros artistas: Ralveroni, Padín y el espantaolvidos latinoamericano, Clorindo Testa, con su proyecto *Gliptodonte*; Sofía Althabe; Sbarra; Doménech; Berlusconi; Agüero; Portillos; la Asociación Latinoamericana y del Caribe de artecorreo; GG.Marx y la Compañía de la Tierra Malamada; Carlos Pamparana; los artistas de Rosarte; el grupo de danza de Liliana Ogando; el grupo de teatro Devenir; Mario Chierico; Alejandro Sago; Alicia Herre-

ro; Verónica Matoz; Verónica Muller; Pezanni; Drom; Tosso; Patricia Genovez; Hilda Paz; E. A. Vigo; Elda Cerrato; Juan Carlos Romero, incorporado al grupo organizador; Mariana Chiezza; Fernando Bedoya y tantos otros artistas platenses, porteños, rosarios y extranjeros de diferentes generaciones, los protagonistas de la etapa conceptual y de sistemas con los jóvenes eclécticos. Una ciudad de mezclas, hibridaciones, esperanzas y contradicciones, con mucha difusión y uso de los medios masivos como del contacto cara a cara para propiciar dicho encuentro.




FIGURA 8. Grupo Escombros: *Sutura*, 1989.

Los integrantes de Escombros se presentan como comunicadores y artistas de la calle. Sus formas de accionar se desenvuelven en los años 90 en el espacio público dando cuenta de los aspectos residuales de la sociedad y del medio ambiente. Su carta de presentación se dio a partir del enunciado: “somos artistas de lo que queda”, asumiéndose como sobrevivientes de una sociedad devastada por los acontecimientos políticos y económicos. El Grupo Escombros usó tanto los desechos de la cultura como los medios, géneros y manifestaciones contemporáneas de la sociedad. La búsqueda de los espacios no convencionales representó en la poética del grupo un punto de partida para crear nuevos lazos entre lo artístico y lo no artístico; así es que la calle y los lugares abandonados o vacíos se constituyeron en escenario de sus realizaciones. Desde los primeros trabajos, Escombros se propuso construir una poética en la que la dimensión estética se funde con otros campos del conocimiento de la sociedad, en los que se conjugan elementos que provienen de una visión antropológica, aportes de la sociología y de la ecológica, y asumiendo también las contradicciones y diversidades en las que se encuen-

¹⁷ María de los Ángeles de Rueda (coord.), “El arte en la calle”, en *Arte y Utopía*, 2003.

tra todo artista a partir de la modernidad.

Seguramente, la convocatoria y obra múltiple *La Ciudad del Arte* representa el epílogo a las dos décadas presentadas, en una versión parcial de los que he ponderado como representativo de la época. Quedan algunas expresiones fuera de este recorrido, como tal vez quedan muchas líneas por ampliar respecto de artistas y obras mencionadas. Vale esto un segundo trabajo más exhaustivo.

El final de los 80 sugirió resignificar algunas operaciones del movimiento moderno, cuestionar las instituciones o sumergirse en ellas. En el escenario local permitió fusionar tendencias y vincular generaciones, activando la memoria. Muchos jóvenes afianzaron su estilo en los 90, afirmando tanto los lenguajes tradicionales como explorando en el objeto y el neoconceptualismo. 

Bibliografía

DE RUEDA, María de los Ángeles (coord.): *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2003.

ESPINOZA VERA, César: "Compañía de la Tierra Bienamada", en *Escaner cultural*, Año 8, N° 90, diciembre de 2006.

Otras fuentes

Catálogo muestra "Experiencias visuales con medios fotográficos", La Plata, Galería Odín, junio de 1971.

Catálogo exposición "Sistemas", Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, abril de 1970.

Catálogo exposición "Fotografía Nueva Imagen. Movimiento de Grupos Fotográficos", Buenos Aires, Galería Lirolay, agosto de 1970.

Murales de la ciudad de La Plata

Graciela Di Maria

Profesora y Licenciada en Historia de la Artes Plásticas, FBA, UNLP. Docente titular de la cátedra Arte Contemporáneo, FBA, UNLP. Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA).

Directora del proyecto “Los murales de La Plata: identidad cultural en los espacios públicos”. Codirectora de los proyectos “La Escuela pictórica de la Boca como modelo de identidad”, “El curriculum en el subsistema de educación artística de la Provincia de Buenos Aires. Historia y prospectiva” y “Producciones artísticas efímeras: ‘Modos de hacer’ contemporáneos (2001-2010)”, enmarcados en el Programa de Incentivos del Ministerio de Cultura y Educación.

Coautora de *Cándido López, Florencio Molina Campos y Benito Quinquela Martín, como paradigmas de la plástica argentina* (1998); *Maestros de la pintura platense, 18 pintores de la ciudad* (2005) y *Quinquela Martín, el pintor de la Boca*, CD producido por el Museo de Bellas Artes de la Boca y editado por la Fundación EPSON (1999).

Dictó numerosos cursos y conferencias acerca de la expresión artística en sus diversos aspectos y manifestaciones. Participó en simposios, congresos y jornadas en el país y en el extranjero.

Elisabet Sánchez Pórfido

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas y Magíster en Estética y Teoría de las Artes Visuales, FBA, UNLP. Jefe de Trabajos Prácticos de la cátedra Arte Contemporáneo, FBA, UNLP. Profesora del Liceo “V. Mercante” y el Bachillerato de Bellas Artes, UNLP. Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA).

Codirectora de los proyectos “Los murales de La Plata: identidad cultural en los espacios públicos” y “Producciones artísticas efímeras: ‘Modos de hacer’ contemporáneos (2001-2010)”, enmarcados en el Programa de Incentivos del Ministerio de Cultura y Educación.

Autora de *Luis Tessandori cosmovisión serrana* (2009), coordinadora y coautora de *Maestros de la pintura platense, 18 pintores de la ciudad* (2005) y coautora de *Cándido López, Molina Campos y Quinquela Martín como paradigmas de la plástica argentina* (1998).

Directora del Atelier-Museo “Luis Tessandori”, La Población, Dpto. de San Javier, Córdoba, 2000. Realizó trabajos curatoriales de prestigiosos artistas argentinos y extranjeros.

Lenguaje mural. Aspectos teóricos

Desde hace varias décadas los muros de la ciudad vienen narrando aspectos inherentes a nuestra historia social, política y cultural. A pesar de la importancia de los murales realizados, no hemos detectado un estudio relacionado tanto con el registro y particularidades de estas producciones, como con su valoración estética. Nuestro trabajo de investigación “Los murales de La Plata, identidad cultural en los espacios públicos” tiene por finalidad suplir las carencias comentadas.

Con miras a alcanzar estos objetivos, comenzaremos por referirnos brevemente al marco teórico que sustenta el presente trabajo para adentrarnos luego en tres diferentes formas de tipificación de la producción mural platense: producciones individuales, producciones colectivas y experiencias áulicas.

La incorporación del arte en los espacios públicos de una ciudad es una forma de llevarlo a la vida cotidiana de la gente, una manera de acercarlo a un numeroso y variado público.¹ La obra puede estar situada en el interior o en el exterior de los edificios, en áreas de circulación de personas o en lugares de congregación como plazas y parques, es decir, en sitios de acceso comunal. El trasfondo pasa a ser la urbe con todo aquello que la conforma como edificios, árboles, calles, gente. La ciudad de La Plata acoge en sus espacios públicos una importante cantidad de obras murales relevantes, en muchos casos olvidadas o semidestruidas.

El arquitecto José María Peña asevera: “El término mural significa, en realidad, lo referido al muro y a su tratamiento; el muro, por su parte tiene en la arquitectura función de cerramiento, de limitación de espacio, de plano que intercepta la visual”.² A partir de las observaciones que hemos realizado relacionadas con las producciones murales en nuestra ciudad, surge un interrogante: ¿participan de la categoría de arte mural todas las manifestaciones que tienen como soporte el muro? José María Peña reafirma el concepto, aunque creemos que esta aseveración es demasiado abarcadora ya que cada producción posee sus características

¹ “La calle y los espacios urbanos imponen un nuevo sistema de relaciones que la galería y los museos hacen imposible: no sólo cambia el marco locativo sino, también, el comportamiento de los espectadores y la índole de las obras”. Cfr. Clemente Padín, “El arte en las calles”, 1ra. Parte, 2000.

² José María Peña, “Los murales”, 1967, p. 98.

Silvia González

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas, FBA, UNLP. Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra Arte Contemporáneo y en la cátedra Identidad, Estado y Sociedades Latinoamericanas, FBA, UNLP. Jefe del Departamento de Estética en el Colegio Nacional "Rafael Hernández", UNLP. Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, FBA. Integrante de los proyectos "Los murales de La Plata: identidad cultural en los espacios públicos" y "Producciones artísticas efímeras: 'Modos de hacer' contemporáneos (2001-2010)", enmarcados en el Programa de Incentivos del Ministerio de Cultura y Educación.

Coautora de *Cándido López, Florencio Molina Campos y Benito Quinquela Martín, como paradigmas de la plástica argentina* (1998).

Dictó numerosos cursos y conferencias. Participó en simposios, seminarios, congresos y jornadas en el país. Curadora de diversas exposiciones y eventos.

específicas más allá de compartir el mismo soporte. A nuestro entender, no todo lo pintado o realizado en un muro es mural.

Consideramos importante comenzar a delimitar las peculiaridades que identifican a toda manifestación mural. Estas producciones poseen características propias en su lenguaje. No necesariamente tienen que ser grandes, sino monumentales, y su estructura interna de composición debe sostener las formas y vincularlas con el entorno. El mural, como lo definiera Siqueiros, es una película quieta; esto se explica porque tiene un relato o guión y porque su composición es poliangular.³ Requiere de trazos seguros porque debe ser abarcado de un solo golpe de vista en el cual se pierden los detalles.

La obra mural es una representación visual que por sus particularidades goza del privilegio de estar dirigida a un sector muy amplio de público y su presencia otorga una dimensión estética destinada a modificar el paisaje urbano. El mural ha marcado siempre la vigencia de la expresión del hombre a lo largo de la historia de la humanidad. Se caracteriza porque está orientado a todo el público sin diferencias culturales, sociales ni económicas, lo articula como un puente de comunicación entre el artista y su pueblo. La producción mural tiene la peculiaridad de poder integrar en un planteo plástico a todas las demás disciplinas (dibujo, pintura, escultura, vitraux, cerámica, etc.) y su soporte es parte o la totalidad de un espacio arquitectónico. Alberto Hijar afirma al respecto:

Los murales tienen que ver con una visión del trabajo artístico orientado en su dimensión estética amplia, con sus implicancias en la producción de conocimientos en imágenes y con las características técnicas de lo específico, con la historia y con las formaciones sociales, con tácticas y estrategias pedagógicas, en fin, con un estilo de trabajo contra la improvisación y el oportunismo. Cada mural tiene que ser reflexionado y producido por el grupo afectado para que descubra sus propias necesidades significantes y con ello, sus propias imágenes. La producción de signos resulta así un acto histórico para hacer del grupo en sí, grupo para sí, consciente de que nadie hará su historia por él.⁴

³ "Para la pintura mural no puede haber más que un método poliangular, es decir un método que tenga en cuenta los 10, 15, 20 o más puntos normales del observador dentro del tránsito normal del mismo en el plano o topografía de la arquitectura correspondiente. ¿Cómo realizar esta complejísima tarea? Naturalmente, haciendo una composición, una organización, particular para cada ángulo previamente adoptado y superponiendo las composiciones u organizaciones relativas a cada ángulo, con objeto de darle al espectador una ilusión de normalidad desde cualquier parte de la sala a donde éste se sitúe transitando". David Siqueiros, 1951, p. 115.

⁴ Alberto Hijar y otros, *Arte y utopía en América latina*, 2000, p. 56.

Luego de realizar el registro y la catalogación de las obras muralísticas emplazadas en el casco histórico de la ciudad de La Plata, heterogéneas en sus concepciones, calidades, facturas, diversidades temáticas y propuestas estéticas, recurrimos para su estudio a los modos de tipificación mencionados. A continuación, analizaremos a modo de ejemplo algunos murales encuadrados dentro de los criterios de clasificación seleccionados.

I. Producciones individuales

Como resultado del relevamiento hemos registrado una cantidad significativa de obras individuales realizadas por destacados artistas argentinos, emplazadas no sólo en los espacios externos, sino también en el interior de importantes edificios públicos. En esta instancia focalizaremos nuestro estudio en algunas producciones de los artistas Francisco De Santo, Ricardo Sánchez, Raúl Bongiorno, Manuel Suero, Emilio Pettoruti y Oscar Levaggi.

Francisco De Santo

En el hall central de la Casa del Partido Socialista se observan dos murales de este pintor, grabador y muralista. El socialismo desarrolló una obra valiosa en el aspecto cultural. Su órgano de difusión, el periódico *La Vanguardia*, contó entre sus principales impulsores al doctor Juan B. Justo. Durante la década del 30 la Casa del Pueblo gozaba de un gran poder adquisitivo, por lo que fue posible encargarle al artista la realización de producciones murales. La crónica partidaria señala:

[Las producciones murales] han sido especialmente creadas por el joven pintor proletario (...) es un pintor al servicio del bien social, no sólo porque él mismo es un obrero consciente, sino porque su técnica busca la realización de grandes dimensiones propias de los recintos en que se exalta el fervor popular.⁵

Las obras jerarquizan el edificio, en armonía con la ideología que vibra en el recinto y el espíritu de lucha de los representados. Los dos murales realizados en 1934 remiten a la exaltación del trabajo con marcas de modernidad. Se hallan narradas alegorías

de las diferentes manifestaciones del trabajo, en el campo y en la ciudad.

El primer mural, sin título, mide 9 m x 2,80 m y está conformado por tres paneles pintados al óleo sobre tela y madera. El asunto del panel de la izquierda alude al trabajador rural, el central presenta personajes del mundo del quehacer urbano enmarcado en una arquitectura industrial, y el tercer panel remite al avance de la tecnología. El segundo mural [Figura 1], sin título ni firma, de dimensiones menores –1,50 m x 3 m–, pintado al óleo sobre tela y madera, refiere a la temática del trabajo portuario, asunto abordado por su gran amigo, el artista Benito Quinquela Martín. Muestra el rudo trabajo del hombre de la ribera, las figuras se sintetizan, se curvan rítmicamente, denotan un arduo esfuerzo. Con relación a la obra Francisco De Santo manifestó:

Para mí prima siempre en el mural lo figurativo, ya que está destinado al grueso de la población que no está capacitada para comprender los problemas de la pintura abstracta. Los maestros mejicanos vieron que la pintura no sólo tenía que ser decorativa, sino también instructiva.⁶



FIGURA 1. Francisco A. De Santo: sin título, 1934.

Ricardo Sánchez

Se inició con el maestro italiano Rodolfo Bezzicchi.⁷ Su producción artística está ligada a las artes del fuego, cerámica y mosaico, como así también a la

⁵ *La Vanguardia*, 21 de enero de 1935. Día de la inauguración de la Casa del Pueblo de La Plata con foto de la fachada de la casona y murales.

⁶ Documentación facilitada por Hilca, hija del artista.

⁷ Con sus amigos y colegas, Francisco De Santo, Raúl Bongiorno y Salvador Calíbrese, prosiguió sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de donde egresó en 1938.

pintura y el grabado. Alternó la docencia con su actividad como artesano, ceramista, escultor (formado junto a César Sforza) y muralista. Se dedicó especialmente al estudio de teselas que destinó a la producción de mosaicos ubicados en diferentes instituciones y espacios públicos, tanto en la ciudad de La Plata como en otras localidades de la provincia de Buenos Aires.

Dentro del arte del mosaico⁸ realizó notables trabajos, entre ellos el mural *La escuelita de la patria* en la Plaza Domingo Faustino Sarmiento (intersección de las avenidas 19 y 66). La obra mide 2 m x 3,5 m y representa un tema relacionado con la actividad del autor: la enseñanza. Alude a la arquitectura popular; la escena se desarrolla en un austero patio urbano de esa escuela sarmientina; las figuras humildes de diferentes tamaños y edades giran en torno a la figura central, el joven maestro de la Patria. Las miradas crean una fuerte tensión dirigidas hacia el centro de la mesa: el libro. La ubicación de la obra no fue necesariamente analizada con antelación, puesto que el entorno no la favorece. El ancho marco de encierro, de 50 cm de hormigón, no condice con la técnica empleada y desmerece la obra. Un pequeño muro de ladrillo visto, a modo de tapial, fragmenta el espacio de esparcimiento rodeado de vegetación. Actualmente, las figuras se hallan en mal estado de conservación, con severos desprendimientos de las teselas.

En el patio del Rectorado de la Universidad Nacional de La Plata (calle 7 entre 47 y 48), frente a la portada principal del edificio, en un paño entre pilastras se encuentra otro mosaico, firmado por Sánchez. Enmarcado con una banda de figuras geométricas que jerarquizan la obra, con colores marrones y blancos, motivo que se reitera en el atavío de la figura masculina. En primer plano estricto se acentúa la fijación del hombre nativo de la tierra; a modo de fondo representa un paisaje riojano imponente: cordones mon-

tañosos, quebradas abruptas descienden y refuerzan direcciones hacia el sinuoso río de valores altos.

Raúl Bongiorno y Manuel Suero

En el mismo sector del patio del Rectorado de la UNLP se analizaron otros mosaicos pertenecientes a ambos artistas platenses. Las obras inventariadas presentan ciertas analogías: emplazamiento en logias; destreza técnica; minuciosidad en el tratamiento compositivo; armonía en la paleta tonal; espacio envolvente de las galerías; periodo de ejecución (década del 30); carencia de título; similitud en el formato del marco de encierro (rectangular-vertical de 2 m x 1,40 m); temática y excelente estado de conservación. Esta serie de mosaicos no presenta marcas de la realidad conflictiva; se trata de versiones que muestran una actitud contemplativa frente a los seres y las cosas, no producen dramatismo y se detienen en lo típico.⁹

Las obras de los artistas Raúl Bongiorno y Manuel Suero se hallan ubicadas de manera perpendicular a la entrada principal del patio, entre paños y pilastras. El mosaico de Suero representa una puerta preincáica, obra en piedra que mandó construir Joaquín V. González en su finca de Samay Huasi, en Chilecito La Rioja. Recrea un paisaje cercano al Lago Titicaca, en Bolivia. Remite a la puerta monumental de Tiahuanaco, llamada *La Puerta del sol*.

Sobre el largo muro se encuentra el mosaico firmado por el artista platense Raúl Bongiorno,¹⁰ que alude a un paisaje de la región serrana de Chilecito. Realizó incansables viajes de estudio por las provincias de San Juan, La Rioja, Catamarca, Jujuy y Salta, en compañía de Francisco De Santo, Ricardo Sánchez y Manuel Suero, artistas consubstanciados con la atmósfera serrana que se inscriben en la estética nativista.

En su amplio repertorio Bongiorno documenta costumbres, arquitectura y tipología humana, brin-

⁸ El mosaico se realiza a partir de pequeñas piezas más o menos semejantes, denominadas teselas (unidad primaria del arte mosaico a base de óxidos metálicos y de materiales de cuarzo fusionados entre los 1000° y 1200°). Es una técnica que utiliza materiales como vidrio, cerámica o piedras, yuxtapuestos en forma homogénea y con colores de acuerdo a la composición. En el mosaico tradicional se unen los trozos por el revés con un pegamento sobre un papel especial, ejecutándose la composición en forma invertida, luego se lleva terminado al muro y se fija con una mezcla de cemento y arena.

⁹ El mosaico consiste en una multiplicidad de unidades individuales, en este caso particular son piezas de vidrios de formas y dimensiones similares. La composición está sujeta a la combinación de teselas. Goodwin señala que "cada unidad se conoce con el nombre de tesela, que significa cuatro ángulos". Elaine Goodwin, *Mosaicos decorativos*, 1994, p. 7. Las teselas vítreas se fijan sobre una base de cemento que actúa como adhesivo y favorece su color neutro. Se caracteriza por su resistencia a los cambios atmosféricos.

¹⁰ Raúl Bongiorno nació en 1909 en La Plata y falleció en el año 1971. Como la mayoría de los artistas platenses estudió con el maestro Bezzicchiari en su Academia, y posteriormente ingresó a la Escuela Superior de Bellas Artes, de la que egresó con el título de profesor de Pintura y Grabado. Se dedicó a la docencia. Joaquín V. González encontró en él al artista indicado para organizar y dirigir la finca como museo y lugar emblemático de la región riojana.

dando de este modo una imagen pura. Imbuido en ese entorno, transmite mediante diversos lenguajes su cosmovisión regional. Un ejemplo veraz y poco usual en su producción es el mencionado mosaico del Rectorado. Expresa el género paisaje de inconfundible paleta tonal; poeta de la naturaleza, vivencia e interpreta la luz producto de un análisis exhaustivo. Jerarquiza la arquitectura popular: casas de muros rectos, sin alardes decorativos, se suceden en una estudiada perspectiva. Las sombras geométricas de colores complementarios de las casas y los árboles se esfuman hacia los cerros nevados de Famatina, casi expresionistas, con amplia paleta; las crestas y el cielo se mezclan con colores, variados valores y azul plano.

La iconografía de los mosaicos mencionados alude al tema nativo, presente en nuestro medio artístico por aquellos autores alejados de las corrientes vanguardistas que imperaron en nuestro país. Por esto, si bien las obras se destacan por cierto halo de modernidad representan el paisaje serrano y su gente.

Emilio Pettoruti

En la logia contigua a la obra de Ricardo Sánchez se encuentra el mosaico realizado por el artista Emilio Pettoruti en Florencia, Italia. Titulada *Primavera*, la obra remite a un paisaje de la modernidad y fue donada por el artista en 1924.

Pettoruti nació en La Plata en 1892. Se formó en su ciudad natal en la Academia de Bellas Artes que dirigió el pintor Antonio del Nido. Posteriormente, al fallecer el maestro se hicieron cargo de la Institución dos pintores muy jóvenes, Enrique Blancá y Atilio Boveri. En su libro *Un pintor ante el espejo*, Pettoruti, comenta acerca de la enseñanza impartida: "En la Academia yo no tenía nada que hacer y dejé de frecuentarla, mi paso por ella habrá durado un par de meses".¹¹ Al poco tiempo se inscribió en la Escuela de Dibujo, que funcionaba en el Museo de Ciencias Naturales, con el objetivo de tomar un curso sobre perspectiva dictado por el arquitecto Emilio Coutaret, que además le permitía copiar y estudiar minerales, pájaros y calcos de yeso de importantes obras de arte.

Vinculado con los espacios de difusión, comenzó a exhibir sus dibujos en las vitrinas de la Casa Gath &

Chaves, como así también caricaturas, paisajes y naturalezas muertas en la sala del diario *Buenos Aires*. Colaboró con las revistas *La Ciudad* y *Rayos de Sol*, desempeñándose como director artístico de ambas, hasta 1913.

Abocado a la enseñanza abrió un Taller Libre junto con Enrique Blancá. En el otoño de 1913 viajó a Córdoba y pintó paisajes y retratos de lugareños que expuso en La Plata y también envió obras al Salón Nacional de Bellas Artes. Ese mismo año, el Gobierno de la provincia de Buenos Aires le otorgó una beca de estudios para perfeccionarse en París.

Ávido de conocimientos y trasgrediendo la norma, marcha a Florencia, de la que asegura en su autobiografía: "Ciudad que yo conocía mucho antes de conocer".¹² Primeramente tomó contacto con la obra de Miguel Ángel en la tumba de Lorenzo de Médici. En Florencia se vinculó con artistas plásticos argentinos e italianos, músicos y poetas. Con el objetivo de estudiar y copiar las obras de los consagrados organizó un itinerario por museos, galerías y por la Academia, lugar donde exclamó: "¡Qué deliciosa espiritualidad, caí en éxtasis!".¹³ Con sus colegas visitó otros espacios recientemente inaugurados como el perteneciente a la revista *Lacerba*, publicación que acogió a los artistas futuristas.

Cuestionándose el rol como futuro pintor, y deslumbrado por otras disciplinas y técnicas acudió a una *bottega* (taller de mosaicos) dirigida por artesanos que aprendieron el oficio transmitido por sus padres. Deseoso de saberes emprendió un viaje de estudio de mosaicos a las ciudades de Ravenna y Venecia junto con Curatella Manes y Lamanna. Fascinado por la técnica, puso en práctica sus conocimientos:

A fuerza de diseñar arabescos sobre el papel descubrí que las superficies planas del mosaico tradicional podían muy bien ser movidas, si yo aplicaba en forma diferente los conocimientos técnicos adquiridos y recurría a otros materiales de diversas calidades, formas y espesores (...) yo veía "mi" mosaico, único en el género, aplicado a la pared encuadrado en su arquitectura, recibiendo la luz en las partes racionalmente sinuosas de su superficie ondulada y en los arabescos promovidos por el dibujo.¹⁴

Así nació *Primavera*, el primer mosaico, al que siguieron varios más como *Meditazione*, perteneciente a

¹¹ Emilio Pettoruti, *Un pintor ante al espejo*, 1968, p. 14.

¹² *Ibidem*, p. 33.

¹³ *Ibidem*, p. 27.

¹⁴ *Ibidem*, p. 63.

la colección del Museo Municipal de Bellas Artes de La Plata, obra que presenta analogías en la construcción compositiva, exalta el volumen de los marrones con teselas cóncavas y sutiles acentos rojos en el cuadrante superior derecho. El artista realizaba primero los bocetos en cartón, los pintaba con témpera y luego los traspasaba al soporte de cemento para aplicar las teselas. Los mosaicos denotan gran simplicidad compositiva; el autor viajó especialmente a la Isla de Murano para adquirir y seleccionar los esmaltes.

Primavera, ejecutada en 1914 (1,20 m x 1,08 m), se caracteriza por representar un paisaje tomado en las colinas de Fiesole y Settignano, lugares en los que sol a pintar al aire libre. En primer término se encuentra una mujer sentada en actitud contemplativa que simboliza la primavera y que ocupa gran parte del campo plástico, desde el cuadrante superior al inferior. Sin alardes decorativos, la primavera lleva un vestido de color azul cobalto. La particularidad está dada en las teselas extraídas de un jarr n: se trata de fragmentos de formas irregulares con cierto volumen y diversos tamaños.¹⁵ En el rostro, pies y manos, remarcados con una fina línea negra, domina el color ocre. La divinidad ubicada frontalmente se encuentra sobre la hierba y denota cierto hieratismo. El plano verde desaturado al matiz se yuxtaponen a la silueta de los cinco cipreses, que acentúan la paleta fría de verdes esmeraldas salpicados con mosaicos azules. Un gran plano blanco, a modo de fondo, contrasta con los colores fríos de la figura simbólica del primer término. Se observan ritmos sutiles combinados con las teselas de formas irregulares y un pequeño agrupamiento en el cuadrante inferior derecho de color rojo. Los cipreses se elevan hacia el cuadrante superior derecho. Moderadas ondulaciones verdes se yuxtaponen a un amplio cielo plano de valores muy altos, con lo que amplifica la composición. La obra presenta un marco de encierro realizado con teselas de diferentes tamaños en acromáticos, verdes y azules desaturados al tinte. En 1914 Emilio Pettoruti envió el mosaico a Buenos Aires, y fue expuesto en el Salón Nacional de Bellas Artes en la sección Artes Decorativas.

Después de su estada en Florencia viajó a París

y en 1924 retorn  a La Plata. Recibió una invitación para exponer su producción europea en la galería Witcomb; entre los trabajos seleccionados mostró mosaicos similares a *Primavera*. Su obra remite a un nuevo lenguaje est tico, insertándose en el circuito artístico de Buenos Aires. Ese mismo año dona el mosaico a la Universidad Nacional de La Plata. La obra patrimonial lleva una placa en su homenaje con motivo de cumplirse el centenario de su nacimiento: 1892-1992.

Pettoruti fue docente de la Escuela Superior de Bellas Artes durante un breve período. Además, fue Director del Museo Provincial de Bellas Artes durante diecisiete años, organismo que actualmente lleva su nombre. Al respecto, Patricia Sánchez Pórfido afirma:

Adquirir, exponer y conservar las obras de arte eran de acuerdo al discurso de Emilio Pettoruti, las funciones que regían a los grandes museos europeos. Mientras que en América, era necesario además, enfatizar la función pedagógica que nuestras jóvenes instituciones debían cumplir frente a la sociedad; despertando el interés e induciendo a la formación de un público.

A partir de esta visión, Pettoruti proyectó un Museo de Bellas Artes dinámico, sobre la base de tres ejes de acción estrechamente vinculados: la transferencia educativa, el incremento de la colección patrimonial y el desarrollo de una política descentralizada, que permitiera ampliar el campo de acción del Museo a todo el territorio provincial.¹⁶

La producción de los tres primeros artistas estudiados se relaciona en la temática, dado que utilizaron como motivo lo telúrico, vertiente indigenista que tiene su origen en las primeras décadas del siglo XX. Paralelamente, artistas contemporáneos fueron seducidos por el paisaje de las sierras cordobesas, y otros, por el consabido viaje de estudio a Europa, como Emilio Pettoruti.

Los murales emplazados en el patio del Rectorado son el resultado de un proyecto ideado por el Dr. Ricardo Levene –presidente de la Universidad Nacional de La Plata– en homenaje a su fundador, Joaquín Víctor González.¹⁷ En 1933 convocó a los artistas Ricardo

¹⁵ El jarr n azul intenso se exhibía en un bazar; era exacto el color que buscó durante meses. Al comprarlo, pidió que lo rompieran en el mismo negocio. Perplejos los dueños por la actitud del comprador llevaron el hecho a la prensa. Florencia, Italia, 1914.

¹⁶ Patricia Sánchez Pórfido, María Ema de Antueno y Elizabeth Mac Donnell, "La gestión de Emilio Pettoruti", 2008, pp. 26-27.

¹⁷ Joaquín Víctor González (1863 - 1923), reformador de la educación, jurista, escritor y estadista argentino. Gobernador de la provincia de La Rioja y autor de la Constitución de esa Provincia. Adquirió una finca en Chilecito, que denominó "Samay Huasi" (Casa de descanso), actualmente propiedad de la UNLP.

Sánchez, Raúl Bongiorno y Manuel Suero para realizar dos misiones en Samay Huasi, Chilecito, propiedad de Joaquín V. González. La primera, con motivo de recordar el décimo aniversario de su fallecimiento y colocar una placa en el cementerio del pueblo mencionado. Y la segunda, destinada al estudio del paisaje regional. En 1934 solicita a los artistas:

(...) proyectar mosaicos, con motivos desarrollados en sus últimas obras artísticas a fin de ser colocados en los muros del patio de la Universidad que, a la vez que realzarán su aspecto, servirán para asociar, en forma permanente, el recuerdo del fundador de la Universidad con la intensa labor cultural que ella realiza.¹⁸

Los mosaicos de las logias de la Universidad se encuentran en perfecto estado de conservación, ocupan un lugar de privilegio y conmemoran el entorno del creador. La producción abordada constituye una magnífica serie patrimonial.

Oscar Levaggi

En la plástica nacional la presencia de este artista¹⁹ se hace evidente a partir de su primera exposición en 1952. Desde entonces, su incesante producción transita por diferentes búsquedas, comenzando por obras de carácter naturalista; luego focaliza su mirada hacia el cubismo y finalmente, a partir de la década del 60, se sumerge en un expresionismo de raíz latinoamericana.²⁰

Fue miembro fundador, junto con los muralistas y ceramistas platenses Enrique Oscar Arrigoni e Ismael Calvo Perotti, y el escultor y ceramista Ramón Peralta, del Grupo Diálogo. La relación comprometida del artista con la realidad y el arte como expresión de lo humano fueron algunas de las propuestas del Manifiesto del grupo creado en noviembre de 1962. Éste funcionó durante casi una década, aunque su labor en común se proyectó más allá de la disolución.

Artista autodidacta multifacético, Oscar Levaggi incursionó en el grabado, la pintura, el vitraux, el arte gráfico y el mural. Consideraba esta última manifestación como una forma de generar un compromiso con el público. En 1964 realizó un mural en la Escuela “Florentino Ameghino”, en calle 12 entre 67 y 68. Emplazado en el hall de ingreso del establecimiento, está compuesto por 64 piezas rectangulares de cerámicos esmaltados. El tema alude a un motivo autóctono –el gaucho, su ámbito y su música– y está resuelto a partir de un planteo estructural compuesto por la articulación de planos policromos, una rica e intensa paleta tonal y figuras de fuerte contenido expresivo realizadas con un sentido de la escala hacia lo monumental.

Al margen de su fecunda trayectoria de más de cincuenta años de labor artística, no descuidó su actividad docente que llevó a cabo en su propio taller, donde formó numerosas generaciones de alumnos hasta sus últimos años. Levaggi tradujo sus ideas con total libertad en composiciones personales. Pintó al hombre, sus sentimientos, sus paisajes y sus raíces americanas. Su pensamiento quedó plasmado en su apreciación sobre el arte:

En nuestro medio la pintura mural debe proponerse robustecer la conciencia nacional y enriquecer en el hombre argentino el conocimiento de su pasado histórico y la confianza en su porvenir... Entendemos que el destino y la función del arte muralista es llevar las mismas artes plásticas a la calle, a los edificios públicos, a las escuelas, meterlo en la vida nacional, educando al pueblo, interpretando al país. Habremos logrado hacer un verdadero aporte dentro del proceso de nacionalización de la cultura y como pretensión auténtica y legítima en nuestra integración latinoamericana. El muralismo debe ser, en la concepción y en la práctica, la suma para la realización de un arte público, popular, como su esencial fundamento.²¹

¹⁸ *Boletín de la Universidad Nacional de la Plata*, Tomo XVIII, N° 5, Archivo Universidad Nacional de la Plata, 1934, p. 228.

¹⁹ Nacido en la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires, el 14 de diciembre de 1930 y fallecido en la misma ciudad el 22 de enero de 2001 como consecuencia de un problema de salud que lo aquejó en los últimos años de su vida.

²⁰ En una entrevista realizada en noviembre de 1974 por Georges Ardí y publicada en la revista *Atelier*, el artista comentó acerca de su pintura: “Debo remontarme al año 1952 y decir que después de 10 años de constante trabajo y estudios de las diferentes técnicas y corrientes estéticas del arte plástico universal, en especial mis estudios sobre el cubismo entre los años 1957 al 60, me vuelco definitivamente, por coincidencia de conceptos y convicciones, al arte ‘expresionista’, comprendiendo que esa también era mi forma, cuando trato de expresar con énfasis la sustancia de las cosas y los seres, con fuerza, sin consideraciones. De pintar las cosas pasé a pintar las ideas, porque entendí que el artista, no obedece ya al paisaje exterior, sino a sus leyes íntimas. Mi profunda solidaridad humana, mi vocación por el diálogo como medio de comprensión entre los seres, mi definición plástica interior y exterior, me llevaron a enrolarme, por aquel entonces, al expresionismo, uno de los más característicos de la historia del arte, de los que ha dado en llamarse un arte socialmente integrado”.

²¹ “Oscar E. Levaggi. Hacia un arte humano de raíz americana”. Artículo periodístico del archivo particular del Dr. Ángel Osvaldo Nessi.

II. Producciones colectivas

La obra *¿Dónde estás, Miguel?* [Figura 2], emplazada en la fachada del edificio de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (FPyCS) de la UNLP, en Avenida 44 entre 8 y 9, fue solicitada por la Dirección de Derechos Humanos de dicha casa de estudios a la artista Cristina Terzaghi²² e inaugurada el 17 de agosto de 2005, en el marco de la jornada en conmemoración de los 12 años de la desaparición del estudiante de 23 años de edad, Miguel Bru. Colaboraron en esta oportunidad con Terzaghi, Claudia Piquet y Fernando Arrizurieta, entre otros.



FIGURA 2. Cristina Terzaghi: *¿Dónde estás, Miguel?*, 2005.

La planta alta del edificio, conformada por ventanas simétricamente dispuestas y dos ventanas ciegas, contiene los murales en pendant. Las obras de iguales dimensiones –1,90 m x 2,90 m– están realizadas con la técnica de esgrafiado. El mural derecho alude al género retrato. La artista representó al homenajeado Miguel Bru, figura reconocida en La Plata a raíz de su secuestro, extorsión y desaparición en 1993.²³ El rostro de Miguel, ubicado en dirección oblicua, provoca gran dinamismo y rebasa el marco de encierro de forma rec-

tangular vertical. El mural de la izquierda representa la manifestación, la necesidad de expresar el descontento, la desolación, la impotencia y la lucha ineludable. Como figura principal del hecho se halla la imagen de la madre de Miguel, Rosa Schonfeld, primordial artífice de la lucha en busca de los responsables del hecho. Al respecto, Terzaghi señaló: “Sin la madre de Miguel no hubiera podido trabajar”. Por la encomiable labor de Rosa, quien actualmente sostiene la Asociación Miguel Bru, el pendant no sólo es un homenaje a su hijo, sino también a ella.

Partimos de la hipótesis de que el lenguaje del mural adquiere características propias: período de gestación, estructura intrínseca compositiva, monumentalidad, poliangularidad y diálogo con el entorno. Uno de los factores determinantes de dicho lenguaje es el emplazamiento y el tiempo de recorrido espacial, visual y dinámico. La composición poliangular se resigna en función de dos factores: la figura de Miguel y la representación de su búsqueda luego de su desaparición, y la resolución en el espacio permitido por la fachada, con una intervención mínima que no afecte el estilo. Lamentablemente, en varias estaciones del año el diálogo con el entorno se interrumpe por la frondosa arboleda que caracteriza las avenidas de la ciudad, obstaculizando en este caso el recorrido visual de la obra.

El proceso creativo de los murales surgió a partir de la consubstanciación de Cristina Terzaghi con el personaje propuesto por la FPyCS. Se procedió al estudio del emplazamiento y al análisis del color ocre de la fachada del edificio. La autora afirmó: “Lo que hago primeramente es mirar la pared y enseguida tengo plasmada la distribución espacial”. En este sentido, sugiere a sus colaboradores: “Hay que vivir la pared. Hay que estudiar el entorno, los puntos de vista y posibles recorridos visuales”.

El trabajo se realizó en grupo: los integrantes participaron activamente en aquellas áreas de la

²² La artista constituye una figura emblemática del arte mural en La Plata. Entre sus obras se pueden mencionar: *Educación libre y gratuita* (muro de Avenida 19 y 45), 2000; *Solidaridad, movilización y lucha* (Sede Provincial de ATE, calle 8 entre 55 y 56), 2006; *Homenaje a René Favalaro* (Escuela N° 45 “Manuel Rocha, calle 68 entre 115 y 116), 2001; *El futuro de los chicos* (muro de calle 68 entre 12 y 13), 2001; *Agronomía* (Facultad de Ciencias Agrarias y Forestales, avenida 60 entre 117 y 188), 2004; *Esos jóvenes* (Facultades de Bellas Artes y Trabajo Social - ex distrito militar, calle 10 entre Diag. 78 y 63); *Los colores de los derechos* (Normal N° 3, calle 58 entre 8 y 9), etcétera.

²³ En 1990 el padre de Miguel Bru fue despedido de su trabajo como chofer de una línea de colectivos. Miguel, estudiante de periodismo, para poder vivir de forma independiente optó por ocupar una casa junto con un amigo en un barrio marginado de la ciudad, sometido al control mafioso de la Policía bonaerense que allanó su domicilio en 1993. Miguel decidió formular ante la Fiscalía una denuncia por allanamiento ilegal y abuso de autoridad. Tres meses después fue visto por última vez. Pese a las 26 búsquedas que se realizaron en distintos lugares de la zona, sus restos nunca fueron encontrados.

composición menos comprometidas y Terzaghi se ocupó de la ejecución de rostros, pies y manos, los componentes más expresivos. Circunscripta su producción en un realismo expresivo, una de las instancias a resolver fue la figura de Miguel Bru. “Para la mayoría de la gente ya se había estereotipado una imagen. Por lo tanto debía crear un rostro similar acorde con su técnica”, asegura la artista. De igual manera se buscó la imagen de la madre. El mural izquierdo representa un conjunto de figuras femeninas, composición que da la sensación de multitud. Exalta sentimientos que oscilan entre la esperanza, el reclamo y la expectación; emana un clima tenso, doloroso. La figura del primer término representa a Rosa, que en sus expresivas manos sostiene una pancarta cuyo texto dice: “Desaparecido 17 de agosto de 1993”. En segundo término, a las Abuelas de Plaza de Mayo, ubicadas de perfil y frente, le suceden rostros en distintas posiciones y actitudes creando un ritmo descendente. Detrás de una bandera se lee el lema de la búsqueda *Dónde estás, Miguel*. Las figuras blancas, opacas, dan paso a un fondo contrastado con textura rugosa y color tierra. La figuración inicial cede paso a elementos lingüísticos esenciales eliminando lo accesorio. En el cuadrante superior izquierdo se encuentra otra pancarta: “La peor opinión es el silencio”.

Empleando la técnica del esgrafiado, se revocó en distintas capas coloreadas con ferrites en espesor de un centímetro por cada color. En las prácticas murales de Terzaghi predomina el intenso trabajo lineal; el color, en este caso, se subordina al muro pintado de ocre y por esa razón se eliminó la capa del color azul. La obra es casi monocromática, sutiles ocre y tierra opacos se exaltan por contraste en el blanco alisado del revoque de la capa superior. Los dos murales fueron pensados para el exterior, por lo cual luego de terminado se hidrolavó y se aplicó una base de fijador al agua con el objetivo de protegerlos de los agentes atmosféricos y preservarlos como bien patrimonial para la comunidad. Al respecto, Terzaghi expresa: “Pienso en ser lo más respetuosa

posible, que se degrade lo menos en el tiempo y que permanezca por la gente, por la ciudad y en este caso por el tema”.

La artista platense se convirtió en un referente por su modo singular de entender la práctica de su trabajo, como muralista y docente ha asumido un fuerte compromiso social. Sus composiciones abordan problemáticas sociales y sus imágenes sostienen la lucha, la denuncia y la concientización ante los hechos atroces y desgarradores como el secuestro, desaparición y muerte de Miguel Bru.

La noche de los Lápices [Figura 3] representa un episodio negro de la historia argentina durante los terribles años de la dictadura militar. El 16 de septiembre de 1976 fueron secuestrados en La Plata siete jóvenes estudiantes secundarios que habían participado en las movilizaciones para conseguir el boleto escolar. Sólo uno de ellos, Pablo Díaz, recobró la libertad; el resto permanece “desaparecido”. La noche de sus secuestros es conocida como la Noche de los Lápices.



FIGURA 3. Grupo TAPIS: *La noche de los Lápices*, 2002.

Para rememorar este hecho trágico y mantener viva la memoria, la Agrupación Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS)²⁴ y la muralista Cristina Terzaghi consideraron importante el emplazamiento de un mural representativo en el mismo lugar en el que comenzaron los reclamos de los estudiantes por sus derechos al boleto estudiantil.

Realizada en setiembre de 2002 por el grupo Taller de Arte Público e Integración Social (TAPIS)²⁵ y

²⁴ Agrupación conformada a partir de 1995 por hijos de desaparecidos, asesinados, exiliados y presos políticos durante la aplicación del terrorismo de Estado en la Argentina.

²⁵ “A comienzos de 2002 convoqué, junto con el centro de estudiantes, a alumnos de la Facultad a formar un taller de muralismo y arte público. Concurrieron alumnos de diferentes orientaciones y comenzamos a trabajar en un taller de muralismo y arte público. Luego de meses de trabajo, de aprendizaje, nos convocaron a realizar varios murales y elegimos realizar el de HIJOS ya que la temática era muy significativa, así de apoco se formó un grupo muy comprometido y trabajador al cual y por consenso general se le puso de nombre TAPIS, taller de arte público e integración social, el que coordina hasta el 2005”. Entrevista realizada a Cristina Terzaghi en junio de 2006.

coordinada por la muralista mencionada la obra se encuentra emplazada en Avenida 7, entre 58 y 59, frente a los espejos de agua de los jardines del Ministerio de Obras Públicas de la provincia de Buenos Aires, y la técnica utilizada en esta oportunidad fue el esgrafiado en cemento.²⁶ La agrupación HIJOS de La Plata construyó especialmente para esta obra una pared de ladrillos, de 3 metros de alto por 2 de ancho, en los jardines delanteros del Ministerio, y luego participó en la producción del mural bajo la supervisión de Fernando Arrizurieta y la dirección de Terzaghi. Con el material aún fresco se comenzó a tallar en la mañana del 16 de septiembre, y se terminó el mismo día a las 18 h aproximadamente, momento en que finalizaba la marcha conmemorativa de estos atroces hechos.

El proceso previo a la realización del mural consistió en charlas con compañeros de la agrupación Hijos y búsqueda de información documental sobre el tema. Se leyeron muchos libros alusivos y material poético. Un alumno escribió una poesía específicamente para el mural. Lo interesante fue coordinar las discusiones sobre la temática comprendiendo que la lucha de los jóvenes de la noche de los lápices, era una lucha que sobrepasaba el tema del boleto y los alumnos pudieron dimensionar el compromiso de los compañeros militantes de aquella generación. La composición representa la movilización, teniendo en cuenta la importancia que tiene en todos los procesos de luchas por reivindicaciones la unión de los compañeros. El boleto sirvió de soporte de información, y se halla representado desde la mano de un joven hasta los pies de la joven a modo de patineta o alfombra mágica para volar. Una serie de lápices apuntan al espectador, como balas, como señales, como disparos.

En la obra se lee, sobre una de las piernas del estudiante que se encuentra ubicado a la derecha del campo visual, la nómina (incisa) de los estudiantes: Claudia, Víctor, Claudio, Horacio, Daniel, Francisco y María Clara. Un joven sostiene en su mano el boleto de colectivo que en su extremo inferior posee los números alusivos a la fecha de realización del mural: 16 09 02. Al respecto, aseveró la muralista: “Era la primera vez que el grupo hacía un mural y utilizaba la técnica de esgrafiado en cemento. La experiencia fue fantástica. Funcionó muy bien el trabajo grupal durante todo el proceso y se trabajó con solidaridad y mucho entusiasmo”.

III. Experiencias áulicas

En primera instancia, se planificó y ejecutó un relevamiento de todas estas experiencias plasmadas en la ciudad por diversos grupos pertenecientes a varias instituciones. En esta oportunidad, nos detendremos a analizar los siguientes murales realizados por estudiantes del Taller de Pintura Mural IV del Profesorado en Artes Plásticas, Orientación Pintura, de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP y la obra efectuada por los estudiantes de 3^{er} año del Ciclo Superior del Taller de Pintura del Bachillerato de Bellas Artes “Francisco A. De Santo”.

Las prácticas artísticas de los alumnos de la Facultad de Bellas Artes toman corporeidad con el retorno a la democracia, en la asignatura implementada en el Plan de estudio desde 1985. El desarrollo del proyecto de la Cátedra se realiza con alumnos que cursan el antepenúltimo año del Profesorado. El proceso cognitivo de la enseñanza-aprendizaje permite observar el modo de producción estética grupal como proceso de habilidades en el campo de la percepción, conceptualización y

²⁶ “Pensar en proyectos donde se plantee el objetivo de conseguir que la memoria se mantenga inalterable es pensar que un mural debe ser concebido para ser construido con técnicas que lo hagan duradero. Entonces no hay dudas, debemos pensar en el cemento y en una técnica apropiada. Quizás esta afirmación nos lleva entonces a una pregunta, ¿por qué el esgrafiado en cemento? Muy simple. El cemento, mezclado con arena, agua, cal y ferrites o pigmentos de color, da como resultado un original soporte que permite desarrollar una técnica utilizada en América Precolombina con otras características pero con un acabado parecido a un grabado, duro como la piedra y dúctil para trabajar mientras comienza a endurecer. La cal le proporciona a la mezcla la plasticidad necesaria para poder trabajar el boceto como una escultura, con relieve. El cemento le proporciona la adherencia necesaria para que tenga cuerpo y la resistencia a la intemperie que lo hace especial para trabajos en exterior. La cohesión que el cemento proporciona a la mezcla hace que se pueda trabajar con herramientas de corte como gubias, espátulas e incluso trinchetas, en el dibujo de rostros y figuras. La superposición de capas de cemento con color permite obtener un resultado totalmente distinto al pintado sobre una superficie plana ya que se pueden apreciar diferencias de espesores, volumen y una dureza a los agentes externos que no posee la pintura. A diferencia de la pintura, que requiere un mantenimiento costoso debido al alto deterioro que sufre al exterior, el esgrafiado en cemento solo necesita un hidrolavado final y la aplicación de una capa protectora de sellador incoloro al agua. Este tratamiento podrá repetirse de acuerdo a las necesidades de la superficie y al clima. Un lavado suave y otra capa de sellador lo mantienen por años sin necesidad de realizar otro tipo de tratamiento. Esta tipología permite la inclusión de otros materiales, algunos naturales como las piedras de formas redondeadas y colores variados como el canto rodado, y otros artificiales pero igualmente duraderos como la cerámica cocida, mosaico veneciano o venecita, metales, vidrios, espejos e incluso la piedra parida de cantera”. Testimonio de Fernando Arrizurieta, colaborador y asistente técnico de Cristina Terzaghi. La Plata, mayo de 2005.

técnicas y también los saberes y conocimientos adquiridos en Dibujo, Composición, Lenguaje Visual, Pintura de Caballete, Historia del Arte y Arte Contemporáneo. De este modo los docentes a cargo de la cátedra y los alumnos se vuelven partícipes del discurso visual.

El desarrollo de nuestro estudio está sujeto a la catalogación de prácticas áulicas y al modo de abordar la obra por los estudiantes, tomando como ejemplo un mural ejecutado en la Facultad de Ingeniería de la UNLP en 2004 [Figura 4]. Dicha lectura se realizó por medio de “planillas” que consideraron los datos que se especifican a continuación.



FIGURA 4. Alumnos del Taller de Pintura Mural IV: sin título, 2004.

Título: no posee.²⁷ Es una de las peculiaridades del grupo en estudio. Los alumnos no llegaron “por falta de tiempo a discutir la elección del título, y si se discutió no quedó registrado, dado que el mural se ejecutó durante la semana del estudiante”.²⁸ El proceso de la obra, desde la idea a la ejecución, es de un año lectivo (en esta oportunidad se acortó el tiempo por motivos ajenos a la Cátedra).

Ubicación o sitio: calle 47 y 115. Biblioteca de la Facultad de Ingeniería, UNLP.

Tema: “La ingeniería como sistema”.

Fecha de ejecución: septiembre de 2004.

Características del material utilizado: sobre el muro alisado y blanqueado a la cal y ladrillo se procedió a la aplicación de esmalte sintético.

Dimensiones: emplazado sobre dos paños murales (53 m de ancho por 5 m de alto).

Superficie total: 210 m².

Autores: diecisiete alumnos, dirigidos por los profesores Hugo Arámburu y Francisco Ungaro.

Firma: se lee en el muro, a la izquierda junto a la puerta de la Biblioteca.

El desarrollo de esta experiencia áulica se relaciona con el “tiempo”: abarca un ciclo lectivo; se vincula con el proceso creativo, con la “división del tiempo único”.²⁹ La asignatura funciona como aula-taller “destacando la actividad como genuina herramienta conceptual (...) motivará y orientará la experiencia técnica y la experimentación de posibilidades expresivas”.³⁰ Partimos de la hipótesis de que el lenguaje muralístico adquiere características propias: tiempo de gestación –por su estructura intrínseca compositiva–, monumentalidad y diálogo con el entorno. Uno de los factores determinantes de dicho lenguaje es el emplazamiento y el tiempo de recorrido espacial, visual y dinámico.

El edificio en estudio se encuentra emplazado en la zona universitaria de la ciudad. La planta es un rectángulo puro quebrado, interrumpido por otro rectángulo de servicios que alberga las funciones públicas. El inicio de la ideación de la obra mural se sostiene en numerosos recursos motivadores: circulación; diferentes visuales; lectura de la misma y de textos literarios y científicos; testimonios de artistas, investigaciones sobre propuestas estéticas, que con el cúmulo de saberes de los alumnos, facilitan las condiciones para la respuesta creativa.

Durante la jornada áulica se establece un tiempo destinado a la reflexión y otro, a la “ejercitación constante” e individual. Un tiempo de selección de la producción presentada por los alumnos.

El grupo coadyuva a la trama discursiva, adquiriendo suma importancia la elección de bocetos por parte de los autores. Asimismo es necesario un tiempo de discusión destinado a la técnica y a la temática: en la convergencia de valores éticos y estéticos, los alumnos realizan sus producciones transitando por un tiempo de deseo expresivo, observación, elaboración de bocetos, dibujos a lápiz e incorporación de color”.³¹

²⁷ El título es sumamente importante porque facilita el registro, identifica y, en cierta forma, sintetiza la propuesta estética.

²⁸ Entrevista a la alumna Elisa Penas Quevedo realizada el 3 de agosto de 2005.

²⁹ Entrevista al profesor Hugo Arámburu realizada el 20 de agosto de 2005.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ María Wagner, *Imagen y movimiento en ideas para nueva educación*, 2004, p. 145.

En cuanto a la temática, la imagen construida está en relación con los pedidos que llegan de diferentes instituciones a la Facultad de Bellas Artes. En este caso, las autoridades de la Facultad de Ingeniería sugirieron los temas: "La ingeniería en la ciudad", "La ingeniería a través del tiempo", "Temas fisicomatemáticos", "Personajes relacionados con los descubrimientos de la ciencia" y "Personajes relacionados con la función de la biblioteca".³² Una vez dadas las consignas por los profesores a cargo, a partir de la carrera de Ingeniería, con las diversas Orientaciones –Naval, Civil, Aeronáutica, Electromecánica, Construcciones, Industrial o Hidroeléctrica– los estudiantes realizan enriquecedores aportes, acopian información teórica, analizan técnicas y soportes, seleccionan el tema e investigan discursos provenientes de variados campos del conocimiento. Los autores aprenden a decodificar los discursos científicos y artísticos arribando a formas que transitan de la figuración a la no figuración.

El asunto de la obra alude a formas que representan a la ingeniería jerarquizando el espacio intervenido y narran aspectos relacionados con los circuitos eléctricos, las fórmulas matemáticas, las ecuaciones, los cálculos, los sistemas y las cañerías, inmersos en planos irregulares que actúan a veces como fondo y en otras interactúan a modo de primer término. Como forma omnipresente el grupo eligió un sistema integrado a plaquetas eléctricas y plaquetas de chips, sobredimensionadas que se reiteran en el campo plástico, aunando todas las variaciones de la ingeniería.

El muro presenta un marco de encierro apaisado. Los estudiantes lograron un equilibrio de formas y colores teniendo en cuenta las aberturas y el zócalo que obstaculizan el desarrollo del trabajo y la visual. Las representaciones figurativas y semifigurativas se integran a los ritmos compositivos abstractos, sensibles y geométricos. Formas triangulares y piramidales se mezclan entre los polinomios. Bandas y planos rebasan el marco de encierro integrando el zócalo y el alero del muro. Por unanimidad se eligió la paleta tonal de colores fríos y cálidos.

Programado el tiempo áulico, los alumnos se dividieron en grupos de trabajo, consensuaron la iconografía abordada, evaluaron las imágenes producidas y la presentación oral del proyecto. Por último, a partir de los trabajos efectuados el docente elaboró un

mapa conceptual, técnico y expresivo; de esta manera seleccionó los bocetos que presentaron ciertas "coincidencias" morfológicas. Una vez finalizado el proceso de evaluación y selección, el trabajo grupal logrado se llevó a la dimensión real de la pared –escala 1/100– para lo cual se utilizó tiza e hilo elástico. Los autores efectúan la experiencia áulica, no como simple adorno público y mero cumplimiento formal en la aprobación de la materia, sino que logran el desarrollo de competencias estéticas y comunicativas. El destino de la obra como valor social abre un espacio de aprendizaje comprometido con lo comunicacional; es de sumo interés tener en cuenta el impacto del observador casual y, sobre todo el "permanente", dado que el mural se halla emplazado en la zona universitaria.

En el caso de las experiencias realizadas por los estudiantes de 3^{er} año del Ciclo Superior del Taller de Pintura del Departamento de Discursos Visuales del Bachillerato de Bellas Artes "Francisco A. De Santo",³³ se analizarán los murales emplazados en el Centro Cultural "Leopoldo Marechal".

Para las profesoras Susana Ramírez y Alejandra Bedouret la enseñanza-aprendizaje del curso en estudio arroja resultados altamente significativos. Las clases se imparten grupalmente, reforzando los valores actitudinales sostenidos por los contenidos conceptuales y procedimentales. En la asignatura no se afianza el carácter individual tradicionalmente presente en la realización de las obras pictóricas, sino que en este curso "se desplaza el eje de trabajo hacia concreciones de carácter grupal", tal como afirman las docentes a cargo, carácter que se halla facilitado por las mismas exigencias de la disciplina.³⁴ Se observa la implementación de una "ejercitación constante", con el objetivo de promover y desarrollar el lenguaje visual y gráfico en función de la expresión muralística, junto con la investigación de intereses y necesidades de los actores sociales beneficiarios de la obra. Estas dos dimensiones del proceso se conjugan. Al respecto, las docentes a cargo expresan:

En la ideación y la realización (...) al materializar el diálogo, el alumno-creador comprueba que los esfuerzos realizados en pos de un proyecto se corporiza en una acción comunicacional concreta. Así, el proyecto consta

³² Carta del Decano de la Facultad de Ingeniería, 14 de abril de 2004.

³³ Francisco de Santo (1901-1972) muralista, grabador y docente. Fundador del Bachillerato de Bellas Artes de la UNLP.

³⁴ Entrevista realizada a las profesoras Susana Ramírez y Alejandra Bedouret en 2005.

de dos ejes, la producción como la dimensión en la que el discurso pictórico se articula y la instalación como la dimensión en la que el discurso se socializa.³⁵

Si tomamos el primer eje resulta complejo pensar en una metodología colectiva dado que el alumno debe observar, investigar, seleccionar y, fundamentalmente, expresar su potencial interior. Es en este punto donde se configuran los rasgos relevantes de la innovación pedagógica de las profesoras Susana Ramírez y Alejandra Bedouret, quienes resaltan especialmente “la sucesión ordenada de acciones individuales y grupales, que forman parte de la metodología propuesta como aporte a la formación integral de los alumnos”.

El desarrollo de la experiencia áulica abarca un ciclo lectivo anual. El inicio de ideación se apoya en diversos recursos motivadores: vivencia del espacio a intervenir, lectura del mismo, circulación, diferentes visuales, lectura de textos visuales y literarios, bocetos, testimonios de artistas, investigaciones sobre diferentes propuestas estéticas que, con el cúmulo de saberes del alumno, facilitan las condiciones para la respuesta creativa. La “ejercitación espontánea y lúdica” coadyuva a la trama discursiva y la selección de materiales y soportes adquiere suma importancia. En la convergencia de valores estéticos y también éticos, los estudiantes realizan sus producciones estéticas, pasando por varias instancias: observación, ideas, bocetos, elaboración de dibujos, selección, búsqueda estilística consensuada y definición del objetivo creativo.

De este modo la obra se va desarrollando en múltiples miradas y lecturas:

Al comienzo de la materia, desarrollamos las características que definen a la pintura mural y sus principales exponentes, haciendo constante hincapié en la integración que esta actividad tiene con el espacio arquitectónico en el que se inscribe. El trabajo mural es concebido como una materialización del aprendizaje, allí encuentran que todo lo que aprendieron es visto y valorizado por otros. Por eso decimos que se trata de un proceso de comunicación completo, porque además de ser un trabajo en el que hay que superar numerosos obstáculos cumple una función social... sentimos que lo más importante es el proceso por el cual el grupo se manifiesta.³⁶

En el Centro Cultural “Leopoldo Marechal” se hallan emplazados dos murales: uno en el exterior y otro, en el interior. Presentan características constructivas que aluden a un edificio barrial. En los dos trabajos los autores simbolizan el esfuerzo comunitario para el ascenso cultural compartido, dando cuenta de los conceptos de solidaridad y ascensión, que sintetizó la propuesta grupal. Es loable destacar la relación establecida entre el espacio público, la función del edificio destinada a revalorizar diversas manifestaciones culturales y el sentido otorgado a la imagen representada que nos remite al rol sociocultural y de cooperación con la comunidad barrial.

El trabajo grupal fue primeramente aprobado por los docentes a cargo del curso, luego por las autoridades del colegio y, por último, por el comitente que vio concretada la idea de revelar a través de la imagen la esencia primordial de la Institución, que es la integración solidaria con la comunidad barrial.

Otra de las experiencias áulicas relevadas corresponde al mural que se encuentra ubicado en la calle 16 entre la diagonal 74 y calle 56, pintado sobre el muro que bordea el patio de la EGB N° 8. El tema de *La Evolución* [Figura 5] se refiere a la paulatina modificación de los seres vivos como consecuencia de mutaciones, necesidad de adaptación a los cambios ambientales, distintos hábitats y ecosistemas naturales, con relación a la acción del hombre como agente modificador del paisaje.



FIGURA 5. Alumnos del Taller de Pintura Mural IV: *La evolución*, 2003.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Entrevista a las profesoras Susana Ramírez y Alejandra Bedouret en 2005.

La obra traduce en imágenes el acceso de los jóvenes escolares al conocimiento. Dos niños parecen salir de la pared para recorrer un trayecto entre dinosaurios, pirámides y otras representaciones de temas vinculados con el mundo de las ciencias y ser recibidos, finalmente, por una suerte de murga con banderas desplegadas. Fue pintada por veinte artistas, durante veinte días, en las caras exteriores del extenso paredón que separa las calles 16 y 56 del patio del establecimiento educativo.

El recorrido visual marcado por un sentido diacrónico, que responde a un orden natural pautado por la lógica evolutiva, nos revela imágenes como piezas significativas de un relato mayor, la evolución, la historia y el registro de las grandes civilizaciones, hasta llegar a nuestra era con la tecnología.

El proceso de gestación se realizó en la cátedra de Pintura Mural IV de la Facultad de Bellas Artes y el proyecto fue abordado en varias etapas. Primero se trabajó en forma individual y grupal, hasta la elección del boceto y la selección temática. En la siguiente etapa todos los alumnos se abocaron al tema seleccionado, se cuadruló la composición a escala y se la dimensionó sobre el muro, previamente tratado con fijador para borrar imperfecciones.

El mural data de noviembre de 2003 y su formato es rectangular apaisado. Las dimensiones: 60 m de largo por 3 m de alto y una superficie total de 180 m². El material utilizado es esmalte sintético; la paleta es cálida, de colores brillantes, en su mayoría primarios y complementarios, con desaturaciones al tinte y al matiz. Aparecen algunas secuencias enmarcadas con líneas negras que permiten la alternancia del tiempo, distintos momentos y climas. La línea permite rescatar y recorrer figuras de animales prehistóricos y fantásticos, estableciendo un ritmo en el espacio y dando lugar a los símbolos más significativos de las distintas eras y civilizaciones

La muralista Maisa Mora Ribeiro,³⁷ docente de la cátedra Pintura Mural IV y coordinadora junto a Martín La Spina del proyecto, señaló que la obra fue solicitada a la Facultad de Bellas Artes por la Escuela N° 8, a través de la cooperadora. La cátedra Mural seleccionó los distintos pedidos para su realización. Una vez analizadas las características del muro, se elaboró

un presupuesto (pintura, fijador, pinceles, etc.) del que se hizo cargo la cooperadora del colegio. La ochava de 16 y 56 se derrumbó; allí constaban los datos de los ejecutores, equipos y colaboradores, además del título y fecha de realización. Con el tiempo, la pared fue restablecida y los alumnos del colegio pintaron imágenes para completar el mural. El estado de conservación es bueno, a pesar de sufrir los embates del tiempo y también de los graffiti, que lo rayaron con inscripciones y mensajes. Se mantienen las formas y los colores brillantes.

Es oportuno resaltar la poca importancia que reciben los murales en los espacios públicos de la ciudad desde el punto de vista de la preservación patrimonial. Tomó notoriedad el hecho divulgado en los medios con respecto a la campaña eleccionaria del 2007. Con la premisa "Ciudad Limpia", el 12 de junio el mensaje artístico desapareció,³⁸ el mural fue cubierto de pintura blanca, como tantos otros. Esto causó gran indignación en el barrio dado que la obra fue subvencionada con aportes de la cooperadora del colegio, donaciones de comercios del barrio, es decir con voluntad y esfuerzo, a la vez que materializó lazos de identidad y pertenencia. Debido a la reacción de la comunidad, la institución, los docentes, los alumnos y los vecinos de la ciudad, el mural fue reconstruido; el municipio se hizo cargo de los recursos económicos y humanos necesarios para dejar a la vista nuevamente la obra realizada por estudiantes de la Facultad de Bellas Artes.³⁹

Conclusión

A modo de cierre, y como corolario del análisis efectuado sobre la producción mural, puede afirmarse que las obras individuales dominaron la escena platense hasta comienzos de la década del 70. Importantes edificios públicos (hospitales, ministerios, Universidad, facultades y colegios) alojan en su interior obras ejecutadas con diferentes procedimientos, concepciones heterogéneas, variedades temáticas y propuestas estéticas.

Con el retorno de la democracia, en 1983, las producciones colectivas cobran corporeidad. Las obras encuadradas como "experiencias grupales" fueron dirigidas por destacados muralistas platenses rela-

³⁹ Entrevista cualitativa realizada a la muralista Maisa Mora Riveiro en octubre del 2004.

⁴⁰ Nota del Diario *El Día* de La Plata, 27 de junio de 2007.

⁴¹ *Ibidem*.

cionados con diferentes colectivos, en algunos casos convocados institucionalmente y en otros por iniciativa propia.

Las experiencias tipificadas como áulicas constituyen el fruto de una intensa labor desarrollada durante décadas por artistas docentes junto con alumnos que transitan diferentes niveles educativos (secundario, grado y posgrado) de las instituciones dependientes de la Universidad Nacional de La Plata. Epistemológicamente, entendemos a las experiencias áulicas como manifestaciones culturales donde los artistas y alumnos exteriorizan su interés creativo.

El tiempo de recepción de la obra está ligado a la filosofía de conservación. La toma de conciencia sobre la necesidad de la misma daría lugar al reconocimiento de su valor artístico y social. En razón de que algunos murales se hallan en estado de deterioro o han sido destruidos, sería conveniente que las instituciones que han aprobado los proyectos para sus espacios cuiden que dichos valores se instauren y se respeten para el logro de la conservación. No es trabajo de los muralistas abocados a su oficio, sino de las autoridades y de los educadores. De este modo el proceso estético se afianza y cubre sus expectativas. ■■

Bibliografía

AA.VV.: *Los murales de La Plata: identidad cultural. Prácticas innovadoras en Educación Artística*, Universidad Nacional de Tucumán, INEA, 2005.

AA.VV.: *Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario*, México, Editorial CONACULTA, 2000.

CARUNCHO, Alicia: "Arte Musivo y Sociedad - Décadas del 40 y 50", en IV Jornadas de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina, 7, 8 y 9 de septiembre de 2006.

DI MARÍA Graciela; González S. y Sánchez Pórfido, E.: "Figura emblemática del arte mural platense: Cristina Terzaghi" (CD), Jornadas de investigación en Arte y Arquitectura en Argentina, Instituto de Estudios de Habitat (IDEHAB), Facultad de Bellas Artes y Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UNLP, La Plata, 2006.

E.B.: "Oscar E. Levaggi. Hacia un arte humano de raíz americana". Artículo periodístico. Sin datos referenciales. Documentación extraída del archivo particular del Dr. Ángel Osvaldo Nessi.

FERNÁNDES LEYS, Alberto: *El tema del trabajo en la pintura de De Santo*, La Plata, Mensaje, 1957.

GOODWIN, Elaine: *Mosaicos decorativos*, Barcelona, Blume, 1994.

HIJAR, Alberto; Esquivel, Miguel y otros: *Arte y utopía en América Latina*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas (CENIDIAP), Conaculta INBA, México, 2000.

"La Dirección General de Escuelas estimula la labor de los artistas", en *Revista de Educación*, N° 3, año LXXXIX, La Plata, enero | febrero de 1958.

NESSI, Osvaldo: *Diccionario temático de las Artes en La Plata*, La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 1982.

"Oscar Levaggi: Exaltación del mural", en *Revista Correo de arte*, Año II, N° 5, mayo 1978.

PADÍN, Clemente: "El arte en las calles" (1° parte), en *Escáner Cultural*, Revista Virtual, Año 2, N° 23, 12 de noviembre al 12 de diciembre de 2000, Santiago de Chile [En línea], <http://escaner.cl/escaner23/acorreo.html> (23 de diciembre de 2009)

PEÑA, José María: "Los murales", en *Argentina en el Arte*, Vol. 1, N° 7, Buenos Aires, Viscontea, 1967.

PETTORUTI, Emilio: *Un pintor ante al espejo*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1968.

RAMÍREZ, S. y Bedouret, A.: Taller de Pintura, una experiencia grupal, INEA Prácticas Innovadoras en Educación Artística, Universidad Nacional de Tucumán, 2005.

SÁNCHEZ PÓRFIDO, Elisabet y otros: *Maestros de la Pintura Platense, 18 pintores de la ciudad*, La Comuna, La Plata, 2005.

SÁNCHEZ PÓRFIDO, Elisabet: *Luis Tessandori Cosmovisión serrana*, Córdoba, Secretaría de Cultura del Gobierno de Córdoba, 2009.

SÁNCHEZ PÓRFIDO, Elisabet, WAGNER, María, RUIZ Adela: *La producción mural en los alumnos del Bachillerato de Bellas Artes*, Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual, La Plata, CIDIAP, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2005.

SÁNCHEZ PÓRFIDO, Patricia y otros: "La gestión de Emilio Pettoruti", en AA.VV: *Cultura por la cultura*, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, Año V, N° 63, La Plata, 2008.

SIQUEIROS, David Alfaro: (1951) *Cómo se pinta un mural*, Ediciones Taller Siqueiros, Venus y Sol, Jardines de Cuernavaca, Cuernavaca Morelos (México), 1979.

WAGNER, María: *Imagen y movimiento en ideas para nueva educación*, Bachillerato de Bellas Artes, UNLP, La Plata, 2004.

Carlos Aragón

Propuestas en producción y enseñanza

María Cristina Fúkelman

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas y Magíster en Teoría y Estética de las Artes, FBA, UNLP. Profesora Adjunta en Historia de las Artes Visuales II y Profesora Adjunta Ordinaria en Arte Contemporáneo, FBA, UNLP. Profesora en el Colegio Nacional "Rafael Hernández", UNLP. Secretaria del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA). Directora del proyecto "Producciones artísticas efímeras: 'Modos de hacer' contemporáneos (2001-2010)", enmarcados en el Programa de Incentivos del Ministerio de Cultura y Educación y codirectora del proyecto "Las Artes y la ciudad: archivo, memoria y contemporaneidad" enmarcados en el Programa de Incentivos del Ministerio de Cultura y Educación.

Este trabajo forma parte de una investigación comenzada hace dos años en la que se ha relevado y digitalizado gran parte del patrimonio pictórico y documental del artista plástico Carlos Aragón. Este artículo refiere en particular a la actividad pictórica y a las ideas que llevó a la práctica el artista en su actividad docente, tanto en su participación como fundador de diversas escuelas de artes visuales como en el desarrollo de su labor artística.

Su acción se enmarca en el grupo de los artistas-docentes que han trabajado en el ámbito de las ciudades de La Plata, Magdalena, Chivilcoy y Mar del Plata. Sus pinturas de gran formato forman parte de diferentes acervos: el Museo Provincial de Bellas Artes, la Universidad Nacional de La Plata, el Museo Fra Angélico de la Universidad Católica de La Plata, el Museo Municipal de Bellas Artes de La Plata. En el ámbito privado, por el contrario, pocas colecciones poseen pinturas de este artista ya que gran porcentaje de la producción se halla en el acervo patrimonial de la familia, tal es así que en el catálogo razonado se han contabilizado casi 400 obras de diferentes formatos.

En la Escuela Superior de Bellas Artes –convertida en Facultad de Bellas Artes a partir de 1966– Carlos Aragón emprendió una tarea dinámica e impulsora de la creación y sustentación de cátedras y espacios necesarios para la expresión artística referida a dos áreas: el mural como técnica y la morfología como metodología de aprendizaje de la imagen. Hijo de padres españoles, nació en Ayacucho en 1915. Su familia se radicó en La Plata cuando era aún muy pequeño. Si bien no tenía antecedentes artísticos en su familia, dibujó desde niño y en el año 1930 ingresó a la Escuela Superior de Bellas Artes donde se graduó muy joven como profesor de Dibujo y Pintura y completó sus estudios en los talleres de Escultura y Mosaico. En dicha Escuela ejerció la docencia durante cuarenta años, desempeñándose como director entre los años 1959-1962. Fue el fundador de las cátedras de Morfología Plástica y Composición, en primera instancia para el Bachillerato de Bellas Artes y posteriormente para los planes de las carreras de Artes Plásticas en sus diversas orientaciones en la actual Facultad de Bellas Artes. Estas asignaturas, no tradicionales en esa época

en el ámbito de la enseñanza artística, generaron un campo fructífero para el estudio de la naturaleza y los sistemas de representación.

Carlos Aragón fue parte de una generación de artistas-docentes que colaboraron con muchas horas de trabajo y proyectos de crecimiento para la enseñanza artística en la ciudad de La Plata. Esos proyectos se difundieron con éxito en la provincia de Buenos Aires. A lo largo de su trayectoria profesional participó en la fundación de la Escuela Superior de Artes Visuales de Chivilcoy, donde fue director; ejerció la docencia en la Escuela de Artes Visuales “Martín Malharro” de la ciudad de Mar del Plata y la vicedirección de la Escuela de Artes de Magdalena. Alternó su labor como artista entre la pintura de caballete, el mural, el mosaico y la escultura. El mural y la restauración fueron las actividades que relacionaron la imagen propia del artista con el medio institucional de la ciudad de La Plata.

La actividad realizada durante cuarenta años en la docencia –tanto en su especialidad como en los cursos impartidos en Historia del arte– y toda su vida en la plástica exceden este artículo, ya que fue un artista reconocido en ámbitos variados y requerido en tareas tales como la restauración de la Presidencia de la Universidad Nacional, el Palacio de Gobierno de la provincia de Buenos Aires y el Salón Dorado de la Municipalidad de La Plata. Entre sus trabajos como muralista se encuentran los realizados para el Colegio de Abogados y en el hall central del Ministerio de Obras Públicas, ambos en la ciudad de La Plata, y la restauración de dos murales en el hall central del edificio de FFCC, trabajo obtenido por un concurso de carácter nacional.

Por su trabajo y conocimiento de la técnica mural y la restauración fue nombrado Asesor Plástico de la Dirección de Enseñanza Artística del Ministerio de Educación –actual Dirección General de Cultura y Educación– y de la Dirección de Arquitectura de la provincia de Buenos Aires. Su actividad plástica fue incansable y dedicó a la pintura incontables horas del día para lograr plasmar la luz y los ritmos que, acorde a sus ideas sobre el hombre y el universo, se manifestaron a través de variadas imágenes y motivos. Esa búsqueda se halla sustentada en una sólida formación plástica, apta para la traducción de las experiencias y percepciones que como artista poseía de su entorno, tanto material como ideal. Por ello es preciso

destacar en esa indagación laboriosa la necesidad de reunir en la representación de la naturaleza toda su concepción sobre el ser humano. Esta motivación que fue una exploración permanente en Carlos Aragón puede visualizarse en muchos momentos de su actividad pictórica, aunque es en la etapa comprendida entre 1968 y 1980 cuando logra la síntesis entre figuración y abstracción de una manera más fluida que incluye la interioridad del ser humano inmerso en el universo y emplazado en un ritmo que trasciende lo puramente físico, atendiendo el principio de vibración y correlación entre lo terrenal y lo etéreo.

En los últimos quince años de su vida –falleció en 1990– se dedicó con plenitud a pintar y a disfrutar de un espacio en el cual su expresión se vio beneficiada tanto por la naturaleza, como por su entorno familiar. Carlos Aragón recorrió variadas posturas en la representación pictórica, pero sin duda alguna se lo reconoce por la etapa en la que la figuración es velada y lo gestual-lumínico determina los ritmos y recorridos sobre el plano pictórico.

Las etapas de la producción pictórica

Es oportuno destacar que el acceso a los escritos inéditos y a las obras pictóricas, esculturas, colecciones de caracoles y bocetos de murales del artista conservados por la familia hicieron posible la realización de este trabajo.

En los bocetos de los murales realizados en el Colegio de Abogados, en el Ministerio de Obras Públicas, en el Hospital Zonal especializado “Noel H. Sbarra”, Ex Casa Cuna de la ciudad de La Plata, los temas seleccionados remiten desde diferentes evocaciones a la historia, a las ciencias naturales, siempre englobadas en la aventura humana. Entre sus numerosos escritos, que abarcan tanto la actividad docente como reflexiones sobre el quehacer artístico, relacionados con los bocetos se hallan sus ideas sobre la propia actividad y aquellas a desarrollar en los murales:

Micro y macrocosmos, vertidos intuitivamente, como reminiscencia que instaura lo dado en la memoria o el augurio, pueden explicar los murales en los que existe una dosis de subjetividad expresionista que tiende a absorber en un solo haz la participación del hombre en la existencia y en el arte.¹

¹ Testimonio logrado en la entrevista realizada a Claudia Aragón, ceramista e hija del artista, quien tiene a su cargo el cuidado y preservación de la colección pictórica.

En temas relacionados con la historia y la religión su punto de partida fue la figuración plena, como en la obra *Brindis Supremo* (1937), proyecto de su tesis e inspirado en Alejandro Korn, uno de los pensadores más importantes en el campo de la filosofía argentina, y el *Cristo de la Gruta, Yacente* (1939).

En esa misma época realizó varios retratos, entre ellos el de su esposa en "*Retrato del mantón*" (1941), de tendencia realista y corte psicológico, donde utilizó una paleta acotada. Esta imagen fue realizada –de acuerdo a los testimonios de su familia– para acompañar un autorretrato [Figura 1], cuya modalidad es también de gran formato y casi un retrato de aparato para la figura de un pintor similar en tratamiento lumínico y compositivo, donde la luz y la expresión son los componentes de mayor significación.



FIGURA 1. *Autorretrato*, óleo sobre tela, 1950.

Posteriormente, se encuentra una preferencia a la geometrización de los objetos, que podría enmarcarse en una disposición inicial hacia la abstracción con cierta tendencia cubista por el trabajo en planos que determinan la constitución de los objetos. En la etapa previa a esta tendencia, hacia el año 1950, comenzó a utilizar una luz dirigida mediante haces de lumínicos concisos que anticipan la fase de pinturas con una influencia cubista.

A esta etapa corresponden las obras enmarcadas en el género retrato y fechadas entre los años 1955/1956: *Homenaje a Einstein* [Figura 2] y *Pan y vino*, que parece a primera vista una naturaleza muerta, pero que luego se enmarca en una *vanitas*, cuya temática alegórica se halla relacionada con la celebración de la misa. Esta obra evoca el sacrificio de Jesús a través del pan y el vino; en un segundo plano se halla un retrato, casi monocromático, mientras que en primer plano el pan y la copa –geometrizados– se

hallan acompañados de una corona de espinas, por lo cual es probable que el título y la primera lectura reserven una sorpresa al espectador. En este período las obras fueron realizadas con una paleta amplia con transparencias y los rayos de luz pueden vincularse con ciertas obras de Pettoruti por las dinámicas superposiciones formales y la fuerte base geométrica.

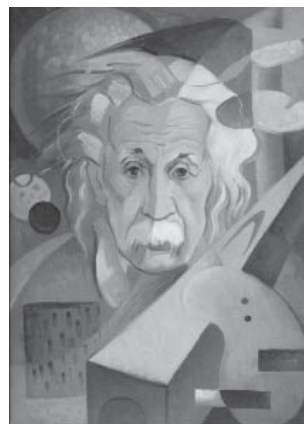


FIGURA 2. *Homenaje a Einstein*, óleo sobre har-board, 1955.

En una tercera etapa de la producción pictórica ya se halla una franca tendencia hacia la abstracción, donde puede observarse una influencia delauyniana por los planos de color. Esto se hace más evidente en la obra *Tensiones*, realizada en el año 1958, la cual presenta ciertas similitudes temáticas y compositivas con *Génesis* [Figura 3], otra pintura del mismo año. Ambas producciones pueden leerse como un par opuesto por la paleta de colores y el formato, pero complementarias en cuanto a la concepción formal y el nivel de abstracción.



FIGURA 3. *Génesis*, óleo sobre tela, 1958.

En un reportaje realizado en 1962 para el diario *El Día*, Carlos Aragón explica el camino que ha recorrido su obra con relación a las diferentes tendencias adoptadas:

Mi trayectoria individual para un observador superficial es aparentemente contradictoria. Comencé en el 38 con un realismo auténtico y en el 52 viré a una disciplina de tipo formativo, muy severa con fundamentos de orden matemático. Es más, mi tarea pictórica ha sido constantemente el enfrentamiento de dos actitudes: una de orden intelectual formativa, la otra de orden sensible. Estas dos instancias aspiro a equilibrarlas espiritualmente. En cuanto al movimiento plástico en general, considero que el momento por el que está atravesando, a pesar de carecer de representaciones objetivas, tiene un contenido humano mayor frente a la actualidad. Y lo considero así porque estimo que el hombre, en estos momentos, está en una búsqueda esencial por sobre toda otra posibilidad objetiva. Sintetizando y a riesgo de quedar mal digo que no creo en la pintura figurativa ni en la abstracta: creo en el pintor.²

Cuando se observan las obras pictóricas realizadas a lo largo de toda la trayectoria de Carlos Aragón, el espectador se encuentra con ideas que se manifiestan en formas sensibles, ideas relacionadas con la deducción geométrica, con la interpretación de la realidad desde el desarrollo de las estructuras subyacentes de la formas. El idealismo del artista, intrínseco y sostenido por las lecturas de Alejandro Korn y Vassily Kandinsky en los años de juventud, está presente aun en las obras más figurativas como los retratos, donde los recursos compositivos y matéricos instalan una mirada reflexiva desde el motivo y la representación.

Las fuentes de su obra se encuentran en las estructuras geométricas abstractas, la luz y las posibilidades de la energía materializada y en el estudio de la naturaleza en sus formas orgánicas. Desde este interés surgió su colección de caracoles y, en otro orden de acciones, su colaboración en la cátedra de Anatomía cuando era estudiante en la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional de La Plata.

A partir de este estudio de la naturaleza, tanto en sus formas como en sus estructuras, surgieron las nociones que dieron origen a las cátedras de Morfología y de Composición en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. La necesidad de integración entre forma y es-

tructura, unidad y multiplicidad, que llevó a la práctica desde la docencia, se manifiesta en una serie de obras que abandonan la figuración plena para insertar ritmo, color y síntesis sin perder el sentido y significación a partir de motivos exactamente seleccionados.

Para proseguir con las distintas etapas de su producción se puede realizar una primera afirmación sobre el inicio del período abstracto en el año 1960 cuando realiza *Noche en Samay Huasi* donde la materia pictórica es visible a través de puntos de azules intensos, mientras que el dripping genera ritmos de color blanco y celeste que determinan un dinamismo en el azul del fondo. La obra lleva al espectador a la situación de percibir un cielo nocturno, azul intenso y límpido en el cual se descubre la vía láctea. Estas características plásticas se exponen en las series *Los Soles*, *Los Cuatro Elementos*, *Las Metamorfosis*, *Las Cosmovisiones* y *Creación del hombre* [Figura 4],

El trabajo intenso sobre el lienzo con el óleo, el acrílico y el esmalte sintético, a veces sobre fondos de oro, plata o placas de aluminio y superpuesto con intensidad, sigue ritmos de crecimiento y desarrollo de las formas. Esta técnica permite que apenas se vislumbre la estructura inicial, actualizada desde la percepción, para sostener con fuerza la composición. Esta modalidad de construcción de la imagen invita al espectador a reconstruir la idea-forma original a través del tiempo.



FIGURA 4. *Creación del hombre*, acrílico sobre tela, 1964.

Son las series mencionadas las que expresan las ideas de movimiento y estructura subyacentes, donde la estructura se desenvuelve hasta lograr la forma completa y a su vez mostrar los diferentes pasos de materialización.

² *El Día*, 25 de marzo de 1962, p. 8.

Este período de abstracción se relaciona con la exploración del hombre en el espacio exterior y la ruptura con la figuración es el resultado de una búsqueda para plasmar la energía cósmica. De modo que el color fue el vehículo para expresar la energía vigente en el universo.³

A partir de 1970 se produce una vuelta a la figuración en la cual forma-figura-objeto juegan como figura y también como fondo sobre el cual se establece el dripping que realza la imagen, crea ritmos de luz y de lectura que destacan esas figuras sintéticas y a la vez expresivas. En esta etapa se puede citar una serie de obras entre las que se encuentran *Cántico a San Francisco de Asís* [Figura 5], *Caballos en libertad* y *Arando*, realizadas entre los años 1974-1978.

Asimismo es importante subrayar que Carlos Aragón, si bien trabajó sobre temas variados, los retratos fueron uno de los géneros elegidos para plasmar figuras relevantes de la historia, destacadas por sus acciones en el campo de la ciencia, la política, el arte y la religión: San Francisco de Asís, Einstein, Gandhi, Walt Whitman, Macedonio Fernández, Almafuerte, Sesostri Vitullo. En este género también incluyó su entorno familiar –esposa e hijos– y sus autorretratos.

Entre los otros géneros, la pintura de animales, sobre todo en composiciones de pequeño formato, fue realizada en las distintas etapas de su producción, con una actitud de estudio de las formas naturales y también como un halago hacia la naturaleza. En este mismo sentido realizó un sinnúmero de paisajes. En estos últimos, si bien prevaleció una mirada particular de ciertas zonas de nuestro país y de EE.UU., el paisaje por el cual mostró una mayor predilección fue el universal, aquel donde puedan apreciarse las formas naturales en su composición rítmica y en su esencia. En las diferentes etapas de su obra es destacable el pasaje del óleo al acrílico y al esmalte sintético, mientras que sus carbonillas tienen una cualidad abstracta que remite a la construcción de las formas, a la estructura de las mismas que se ve reflejada en sus tallas en madera.

Si bien el fuerte de su producción fue la pintura mural y las series realizadas en gran formato, a partir del año 1962 las tallas en madera comenzaron a formar parte de sus exposiciones, desarrollando una iconografía de formas orgánicas que podría inscri-

birse en la escultura biomórfica, en la que trata de representar lo orgánico como principio formativo de la realidad.



FIGURA 5. *Cántico a San Francisco de Asís*, óleo sobre aglomerado, 1978.

La recreación entre figuración y abstracción, el juego entre estructura y forma, presentes en la pintura tanto mural como de caballete, responden a la resolución del dilema planteado en uno de sus escritos:

Quizás pueda yo hacer cualquier cosa, la dificultad está en concretar, en expresar en imágenes el conflicto permanente de mi condición humana entre la razón y la intuición, la vigilia y el sueño.⁴

Dentro de la producción pictórica se puede establecer un pasaje desde el realismo a la abstracción y luego una síntesis entre ambas tendencias. Es conveniente enfatizar que en entrevistas realizadas, Carlos Aragón señalaba la influencia de Mark Tobey en su obra. En su vasta producción se destaca al dibujante, lo que corresponde a una obra de predominio intelectual, si bien no demuestra el recorrido realista pero sí el dominio del dibujo, con el uso de las proporciones armónicas y áureas. De manera tal que la línea se convierte en ritmo; las cualidades de la materia en la textura que destaca el soporte, mientras que el color es el componente que relaciona estructura y luz. La luz es fundamental porque actúa como nexo entre materia y esencia y de acuerdo a sus palabras fue lo que trató de plasmar en nume-

³ Entrevista realizada a Claudia Aragón.

⁴ Este párrafo no refiere a ninguna obra en particular, sino que se encuentra entre los escritos personales del autor, en un cuaderno de apuntes de clase.

rosas obras, entre las cuales se destaca *Luz en el Alma* de la serie de *La Luz* [Figura 6].



FIGURA 6. *Luz en el Alma*, acrílico sobre aglomerado, 1977.

Es la energía suprema. Mas allá de la razón del universo, es el poder metafísico generador y sostenedor de los seres y de las cosas. Objetivo culminante de la búsqueda de la Ciencia y del encuentro en el Arte. Creadora de formas no tiene forma. Dentro de todas las dimensiones supera a todas. La luz es espíritu. Acción en el color y en el sonido, es el ritmo esencial y revelador de la imagen del arte.⁵

En el trabajo de campo realizado con la colaboración de Claudia Aragón se encontró entre los documentos del archivo una grilla realizada por el artista [Tabla I], en la que se halla organizada su producción plástica enmarcada en algunos acontecimientos de su vida privada y en otros que atañen a la política de nuestro país.

En la grilla transcrita se encuentra una relación muy clara entre los períodos definidos por el artista y nuestra periodización. Mas allá de nuestra sorpresa inicial, se pudo observar cómo Carlos Aragón señala en su producción una tendencia que transcurre desde

Fecha	Tiempo	Estado Anímico	Expresión	Valores Plásticos	Técnica	Obras Principales	Aconteceres
1937- 1948	Asombro/ Admiración	Místico. Idealismo naturalismo	Romántica	Línea. Claroscuro. Forma cerrada	Académica tradicional	Retratos. Composiciones cristianas. "Brindis supremo"	Formación académica. La familia y los hijos.
1950- 1955	Ritmo y proporción	Sentimiento. Intelectualizado	Idealismo morfologico	Composición mural. Estructura arquitectonica	Búsquedas. Transparencias, cera.	Primer Mural: "Indoamérica"	Profesor fundador de la cátedra taller "Pintura Mural" Caída de J. D.Perón
1955-1960	Apertura tiempo - espacial	Innovador. Revelación dimensional	Humanización sensible	Integración entre fondo y figuras. Forma abierta, perspectiva poliangular.	Espátula. Textura. Laminado	Murales en Colegio de Abogados. Cordillera. La Rioja. "Violoncello con máscara"	Primer viaje por avión. Primer viaje a EE.UU. Fundación de la cátedra "Morfología". Director en la Escuela Superior Bellas Artes
1960- 1965	Semantica gestual	Cósmica	Universalizada	La materia como punto, línea y plano dinamizados. Energía.	Libre acción de la materia. Ruptura con lo tradicional.	"Sueño en el cosmos" "Los Soles" "Metamorfosis I,II,III y IV" Paisajes patagónicos.	Conversión a la fe Bah'í. Viaje a la Patagonia.
1965-1968	Ideación	Pensamiento e imagen	Unidad materia forma e idea	La forma como dimensión plana. Profundo sostén de la idea.	Conveniconalismo pictórico. Realismo escultórico	Planas: Serie "Los Mitos" Profundas: Volumen-color: "Africa""Oval" Maderas: "Don Quijote" "Naturaleza e Idea"	
1968- 1973	Luminico	Revelacion de la luz como principio espiritual.	Espiritualismo humanista	La luz como totalidad. Línea, color y valor. La luz irradiante	Exaltación de movimientos de la materia - forma sobre estructuras.	"Hombre Irradiante" "Anima Mundi" Series. Retratos.	
1975- 1980	Retrovisión estética	Búsqueda inestable	Contenidos recuperados	Variaciones hacia la integración de valores. Abandono del gesto matérico	Elaboración a fondo de experiencias diversas.	Cántico a San Francisco "Sol para siglo XX" "Caballos espantados" "Cristo del Sermón" Serie paisajes y animales.	
1981	Retiro parcial	Concentración	Revisión y Replanteos				

TABLA I. La producción de Carlos Aragón.

⁵ Segmento de la conferencia dictada en la inauguración de la exposición del artista realizada en la Universidad Católica de La Plata el 25 de noviembre de 1977. Ver Instituto Platense de Cultura Hispánica, Cuaderno N° 12, Editorial ALAS, La Plata, 1977.

lo temático y la factura plástica de lo particular hacia lo universal, desde el estudio del objeto al estudio de lo esencial del objeto, desde la luz particularizada hasta la luz como componente unificador de la esencia del hombre y su representación.

Los principios intrínsecos que el artista dispuso para su proceso interior se hallan expuestos en la fundamentación que acompaña a *El Cántico a San Francisco de Asís*. Esta es una de las obras donde sintetiza sus ideas sobre el hombre, su progreso espiritual y el lugar que ocupa en el tiempo y el espacio:

La naturaleza en su plenitud dramática, es decir en el acontecer biológico donde la forma alcanza a ser solo una apariencia de la vida, en continua lucha, manifestada en el ritmo de una energía suprema, multiplicada al infinito en el tiempo y en el espacio. El sol es el primer actor del drama circunscrito a nuestro mundo. De él emana la suprema energía que se metamorfosea en luz, color o forma. El cielo, la tierra y el agua son las condiciones de la materia sujeta al ritmo dinámico; la nube, la montaña y el mar no son expresiones variables del Ser, sólo el Espíritu simbolizado en la aureola triangular de San Francisco es lo permanente y verdadero. La aparición de San Francisco en tres planos simboliza su presencia en el tiempo y en el espacio iluminando las formas del cielo, el agua y la tierra. Tiempo, espacio y forma, todas consideradas como fundamento original de los seres y las cosas de la creación, constituyen el mundo intemporal de la naturaleza loada por San Francisco. El drama de la trilogía Tiempo, Espacio y Forma participando en el común proceso de integración y de desintegración en el cumplimiento de la vida, la muerte y la transfiguración.⁶

Conceptos y modos propuestos para la enseñanza artística

En la fundamentación realizada en abril de 1960 por Carlos Aragón –que se transcribe en parte a continuación– para la elección curricular de las cátedras de Morfología y de Composición, se encuentra una explicación de ciertas elecciones de las formas constitutivas de su imagen cuando la obra transita entre la abstracción y la figuración estructural. El artista proponía en sus escritos personales algunas ideas sobre la forma que se sintetizan a continuación:

la forma en sí misma, su fundamento y contenido, como su trascendencia en el campo de las artes visuales, es la razón que sostiene y el espíritu que remonta, por vía de la imagen plástica, al hombre a mundos de su invención más auténticos. La forma así entendida no puede ser entonces definida y menos clasificada por segmentos de función y aplicación convencionales. Sólo imposiciones de orden didáctico y metodológico justifican la disección de un cuerpo único y por tanto verdadero por su sola presencia universal.

De acuerdo a los contenidos, los propósitos de la materia atienden a dos aspectos básicos: aquel universal que lo relaciona con la totalidad del quehacer plástico y ese otro que le confina dentro de los límites de la materia.

En el archivo particular del artista se encuentran numerosas citas de los autores que nutrieron sus investigaciones sobre la práctica de la enseñanza y el estudio de la naturaleza, entre los que destacan Leonardo Da Vinci, Alberto Durero, Paul Klee, Vassily Kandinsky, Moholy Nagi y Mark Tobey. Entre los escritos revisados se hallan algunas consideraciones sobre el estudio del cuerpo humano que dan cuenta del pensamiento integrador entre macro- y microcosmos y sobre la importancia de la actividad de taller como comprobación de los conceptos.

En su archivo se encuentran citas de Mark Tobey, que ha influido en su concepción de la obra de arte y también en su cosmovisión en la cual “el artista tiende a una imagen plástica universal”. Es posible que en su estadía en la ciudad de Nueva York –1964 a 1965– haya tenido contacto directo con la producción pictórica de Tobey, pero también es cierto que antes de su visita a EE.UU. Aragón ya utilizaba el dripping en sus obras pictóricas. Para comprender los puntos de apoyo de su producción plástica se han relevado en el archivo diferentes documentos, tanto apuntes preparatorios para sus clases como anotaciones personales. Entre ellos se encuentran algunas citas de Arnheim:

Los griegos aprendieron a desconfiar de los sentidos, pero nunca olvidaron que la visión directa es la fuente primera y última de la sabiduría. Refinaron las técnicas de razonamiento, pero también creyeron que, en palabras de Aristóteles, “el alma jamás piensa sin una imagen”.⁷

⁶ Transcripción textual del párrafo que acompaña uno de los bocetos de la serie de obras de San Francisco de Asís.

⁷ Arnheim, Rudolf. *El pensamiento visual*, 1969, p. 12.

Relacionadas con el sentido de la visión y la teoría artística se hallan algunas citas de Hans Jonas:

La visión, en particular, es el prototipo y quizás, el origen de la teoría, en el sentido de la mirada desapegada, contemplación. La gran virtud de la visión no solo consiste en que se trata de un medio altamente articulado, sino que su universo ofrece una información inagotablemente rica sobre los objetos y los acontecimientos del mundo exterior. Por lo tanto la visión es medio primordial del pensamiento.⁸

Estas anotaciones se hallan intercaladas en la preparación del curso “La imagen plástica” que dictó en la carrera de Museología en la ciudad de La Plata. Como síntesis del mismo se encuentran los siguientes aspectos a desarrollar:

Especulación científica y recreación artística.

Razón geométrica del cuerpo humano (figuras geométricas básicas).

Relaciones proporcionales.

El óvalo como generador y el fundamento vertebral en el principio pentagonal.

El pentágono como desarrollo armónico en la vértebra y el sistema óseo.

Convencionalismo y vigencia de los sistemas.

Ritmo y estilos, relaciones de espacio y tiempo.

Expresión y recreación.

A su vez estos puntos son los ejes vertebradores utilizados en la elaboración del ensayo “Estimación conceptual y visual del hombre en su recreación plástica”. Por el ordenamiento expuesto para el curso se puede observar una formación sustentada en la geometría y en el principio de cánones y proporciones establecidos en la enseñanza artística, y por otra parte, una postura idealista donde el hombre se configura desde el interior hacia el exterior, mientras que la visión es el modo y el principio del método –siguiendo las ideas expuestas desde Leonardo Da Vinci– como modo de conocimiento del mundo y de las formas.

Asimismo, es fundamental destacar en sus escritos, tanto preparatorios de cursos como comentarios

personales sobre las obras, la disposición universalista de su pensamiento. Desde este punto de vista el hombre, si bien se halla inmerso en las variables espacio-tiempo, presenta ciertas configuraciones que remiten al texto de Pierre Mabilie,⁹ de 1936, *La constitución del hombre*, donde formula una síntesis sobre la búsqueda de una nueva concepción del mundo una vez agotada la concepción cristiana que ha inspirado nuestra civilización. Así Carlos Aragón escribe:

El hombre, a pesar de sus incesantes intercambios con el medio, es un sistema cerrado. Aunque sea una parte de un conjunto social y una fracción de una entidad más vasta: especie o colectividad más o menos extendida, el hombre es, salvo en lo que concierne a la reproducción, una unidad viva y completa. Aunque esté sometido a las fluctuaciones y a las acciones cíclicas del cosmos, constituye un *sistema autónomo*, que tiene sus propios ritmos de crecimiento y decrecimiento. (...) Clasificar casi equivale a comprender. Cada filosofía, cada sistema cosmogónico constituye una división diferente del universo, según el punto de vista del observador varía la descomposición del objeto estudiado.

Esta descripción continúa con diversos ejemplos de cómo diferenciar primero el interior y el exterior de un ser humano y luego de todos los seres vivos. Al final de su manuscrito realiza una comparación entre los diversos modos de existencia donde verifica las formas macrocósmicas y el estudio del átomo como semejantes:

Si de lo infinitamente pequeño pasamos a lo infinitamente grande, es decir al examen de las agrupaciones estelares, notaremos los mismos principios arquitectónicos, cada uno de los sistemas solares corresponde más o menos al átomo y las galaxias a las moléculas. Así las células vivas son maravillosos ejemplos de la construcción en dos zonas: el núcleo y la periferia.

Entre los escritos de Aragón se destacan los análisis realizados como parte de la fundamentación del estudio de la anatomía:

⁸ La biología filosófica de Hans Jonas ha intentado ofrecer una concepción unitaria del hombre reconciliada con la ciencia biológica contemporánea. Jonas escribió sobre gnosticismo, por lo que es igualmente conocido, interpretando la religión como un punto de vista existencial filosófico y fue el primer autor en escribir una historia detallada sobre el antiguo gnosticismo. También fue uno de los primeros autores en relacionarlo con cuestiones éticas en las ciencias naturales.

⁹ Pierre Mabilie (1905-1952), escritor surrealista francés, apenas conocido. Su curiosidad intelectual lo llevó de la medicina hasta un vasto saber enciclopédico, de las matemáticas y la física al esoterismo. En 1934 encuentra a los surrealistas y colabora en su revista *Minotaure*, formando parte desde 1937 del comité de redacción, junto a Breton, Éluard, Duchamp y Heine.

La forma corporal humana está potencialmente contenida en el esquema pentagonal de una vértebra. Estas fuerzas concentradas pueden ser liberadas mediante la agudeza sensorial e imaginativa, revelándose luego por su expansión en la totalidad del cuerpo. Pero el hallazgo y comprobación de este desarrollo de unidad y totalidad vertebral es una conclusión a través de hechos verificados en el taller mediante los contactos háptico-visuales que se inician en el hueso y concluyen en la piel. De otra manera la veracidad cede ante la improvisación, factor negativo que desvirtúa y confunde toda intención plástica y más en el campo educacional de la misma.

Estas reflexiones son las que llevaron a Aragón a organizar la cátedra de Morfología de un modo tal que el estudio de la formas es el principio que determina cualquier estudio sobre el área del dibujo y la pintura; el trabajo intensivo en las estructuras posibilita otros estudios y actividades en las demás disciplinas plásticas.

Dentro de la actividad docente que desarrolló se halla, complementando la creación de las cátedras citadas, la instauración en la carrera de Artes Plásticas de la orientación Pintura Mural en el año 1961 en la Escuela Superior de Bellas Artes. Esta orientación fue cerrada en el año 1981 –en plena dictadura militar– y reiniciada en el año 2007 bajo el nombre de Muralismo y Arte Público Monumental. Es destacable su compromiso con las instituciones de enseñanza artística donde se desempeñó como docente y como director. Particularmente en la actual Facultad de Bellas Artes, donde las materias y orientaciones que fundó y propuso en las diferentes carreras formaron parte de una corriente innovadora en la didáctica de las artes plásticas.

En el archivo de la familia del artista se encuentra una nota escrita en el año 1970 en forma conjunta con otros docentes del área de Plástica y de Historia del Arte en la que solicita al director de Educación Artística de la DGCyE de la provincia de Buenos Aires una serie de reuniones, jornadas que den cuenta de la necesidad de una reglamentación común que explicita la situación de la enseñanza artística dentro del ámbito provincial para establecer cuáles son los criterios de interrelación entre los talleres y las materias teóricas. Indudablemente, en ese momento Carlos Aragón junto

con Oscar Rollié, Amílcar Ganuza, Ángel Osvaldo Nessi e Ismael Perotti observaron el campo de la enseñanza artística y solicitaron el espacio para discutir y promover las modificaciones necesarias para un mejor desarrollo de la enseñanza artística, acciones que dentro de ese ámbito tuvieron lugar bastante tiempo después.

Algunas de las quizás más innovadoras ideas de este artista sobre la función de la educación artística se hallan presentadas en el diario *La Razón* de la ciudad de Chivilcoy:

(...) una escuela de artes no es un lujo cuando responde a necesidades anímicas de la comunidad que reclama su creación; el respaldo económico es inmanente e imprescindible así como la apetencia espiritual es trascendente e impostergradable (...). el arte no es sólo formación estética sino también ética y en el plano de la educación actúa como integrador del individuo.¹⁰

En este aspecto es significativo destacar que la actividad docente incluyó la organización de varias escuelas con un perfil muy análogo a la Escuela Superior y al Bachillerato de Bellas Artes la formación estética como una modalidad de educación que atiende a la integración del hombre consigo mismo y luego con la comunidad, a la cual se relaciona, desde la perspectiva del artista, en su desarrollo con el país y éste a su vez con las diversas naciones en pro de un bien común universal. Esta idea del hombre como microcosmos y parte integrante de un macrocosmos con una interrelación permanente es la que se halla presente en su concepción didáctica –en la conformación de los objetos y análisis de estudio– y también en la organización compositiva de las obras pictóricas de su madurez.

Las ideas que han sustentado los programas de las diferentes escuelas de las cuales fuera cofundador y los de las cátedras creadas tienen un sustento en las relaciones complementarias entre la ciencia y el arte que se han expuesto en el documento personal que se transcribe a continuación:

Especulación científica y recreación artística: La búsqueda de la ciencia no esta reñida con el encuentro del arte, pero es necesario señalar la diferencia en los propósitos: la ciencia investiga y concreta el conocimiento objetivo hasta lograr la generalidad mediante la acumulación de hechos individuales, hasta impo-

¹⁰ *La Razón*, 14 de abril de 1966. Fecha de inauguración de la Escuela Superior de Artes Visuales de la que Carlos Aragón fue Director Organizador.

ner la ley. El arte en cambio perceptúa y sensibiliza el conocimiento subjetivo hasta lograr la individualidad mediante la selección de acontecer hasta plasmar la imagen. Leonardo como Miguel Ángel y Durerero fueron sabios hasta tanto buscaban en los sistemas orgánicos del hombre físico el orden de su composición, pero al atisbar el artista encuentra el oculto sentido vital del ser humano.

Carlos Aragón fue un maestro cuya creatividad, laboriosidad y firmeza fueron signos destacados de su accionar cotidiano. Estas condiciones acaso tienen su fundamento en la serena convicción de la existencia del ser humano como un eslabón más en el universo, partícipe en el proceso del macrocosmos y de evolución a través del espíritu, con la mente y cuerpo dispuestos para tal empresa, de modo que el ser interior vibra en sincronía con el universo.

Al afirmar el valor del ser humano, su actividad otorgó un lugar de preeminencia a la relación establecida entre el docente y el alumno, apoyados en una búsqueda que excede la imagen para centrarse en la experiencia, estudio y renovación permanente, incluyendo el caudal espiritual, motor primordial de cada ser humano, como lo atestigua su *Credo*,¹¹ en el cual se destacan el concepto de imaginación y pensamiento fecundos, la ciencia como principio de crecimiento y la fe en el progreso espiritual del hombre. III

Bibliografía

Instituto Platense de Cultura Hispánica, Cuaderno N° 12, La Plata, ALAS, 1977.

Arnheim, Rudolf; *El pensamiento visual*, Buenos Aires, EUDEBA, 1969.

Otras fuentes

Diario *El Día*, 25 de marzo de 1962.

Diario *La Razón*, 14 de abril de 1966.

¹¹ *Credo* fue transcrito en el catálogo que realicé para la muestra de pinturas en el museo "Fra Angélico", en el marco del proyecto Recuperación de la Plástica Platense organizado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de La Plata, en junio de 1994.

Escultura y ciudad. La Plata, 1882-2008

Ricardo González

Licenciado en Artes por la Universidad de Estocolmo y Doctor en Historia y Teoría del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesor Titular regular de Arte Americano I (colonial), FFyL, UBA. Profesor Adjunto ordinario de la cátedra Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP. Subdirector del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA).

Director del proyecto de investigación "Representación artística y sociedad indígena en el Collao en el siglo XVIII", UBA-CYT. Miembro del Comité Central de la Red Internacional de Ciudades con obras de Fundición Artística.

I. La ciudad de la utopía

La fundación de la ciudad de La Plata estuvo llena de hechos sorprendentes. En un país que no acababa de abandonar la lucha por el establecimiento de un modelo político y que había oscilado desde la Revolución de Mayo entre el europeizante centralismo patricio de Buenos Aires y el caudillismo tradicionalista y popular de las provincias –proceso que Rosas había parcialmente sintetizado–, la creación de una capital moderna *ex nihilo* anunciaba una voluntad diferenciadora. En el contexto de este caótico panorama –incluidos el alzamiento de Mitre contra Avellaneda en 1874 y el enfrentamiento militar entre Roca y Tejedor en Buenos Aires en 1880–, la decisión del partido autonomista liderado por Rocha de impulsar la erección de una nueva capital provincial con características modélicas parece dirigido a poner a la vista un espacio incontaminado por la penosa experiencia de la historia. Se trataba de dar forma a la organización nacional poniendo fin al conflicto entre Buenos Aires y la Nación, con un diseño deliberadamente inspirado en los modelos urbanos *civilizados*, capaz de representar un programa político basado en la influencia de la opinión pública, la producción, la libertad de comercio y el fomento de la inmigración. Era un plan para un país que todavía no existía y que estaba integrado por una población nativa cuya vida había transcurrido bajo condiciones que tenían poco que ver con esa prospectiva, a la que pretendía sumarse un contingente inmigratorio quizás en parte más familiarizado con el imaginario del progreso, pero totalmente ajeno a la realidad nacional.

La ciudad sería en sí un símbolo, una suerte de materialización espacial de un sistema de ideas y valores novedosos, razón por la cual se debía descartar la posibilidad de establecerla en cualquiera de los pueblos de la provincia de Buenos Aires que disponían de condiciones adecuadas y que se ofrecieron a servir de base a la creación de la capital provincial. La comisión destinada a la selección del sitio estuvo por eso, como bien señaló el diputado Ortiz de Rosas en el debate legislativo, dirigida menos a elegir a alguno de los postulantes que a descartarlos a todos. El *Atlas Universelle du Monde* que Dardo Rocha adquirió para imaginar materialmente su proyecto ocupó así el

lugar que muchos pueblos con historia de la Provincia se disputaban, justamente porque prometía una imagen desvinculada de la historia y de los restos del pasado español que se pretendía borrar.

Las esculturas que Dardo Rocha encargó en mayo de 1882 –antes de contar con la traza definitiva de la ciudad– a Pietro Costa, “profesor de la Academia de Bellas Artes de Italia”,¹ y realizador del monumento dedicado a *Vittorio Emanuele II* en Torino, representaban aquí algo nuevo o, más precisamente, lo que se pensaba como el porvenir. No había habido hasta pocos años antes escultura pública en el país, ya que tanto durante el período colonial, como en las décadas que siguieron a la revolución, el patrón artístico no se alejó de los templos, las instituciones y la vida privada. A diferencia de lo ocurrido en el campo de la arquitectura que renovó su lenguaje, la escultura, demasiado ligada al culto para asumirse como representación de una imagen puramente secularizada, quedó relegada a los altares y por ello a los modelos de un paradigma pasado que se reiteró con algunas actualizaciones en el interior de las iglesias hasta que el relevo ideológico impuso un repertorio perteneciente a un espacio conceptual diferente.

En este nuevo espacio, los próceres de la Primera Junta y las personificaciones de tipo antiguo ocuparon un lugar preponderante como propaganda de los contenidos propuestos. Los hombres de Mayo representaban la historia independiente y el proyecto de apertura comercial al mundo. Las personificaciones,² que habían servido desde la Antigüedad para exponer ideas y que el barroco había convertido en una de las herramientas preferidas de su performatividad social, eran casi una novedad en la república. *El retablo de Covadonga* en la iglesia de San Ignacio de Buenos Aires, realizado por Juan Antonio Gaspar Hernández en los primeros años del siglo XIX, ejemplificaba uno de los pocos casos de uso convencional de personificaciones, bien que ligadas a la órbita religiosa. Hernández fue el último de los escultores del viejo modelo y al mismo tiempo el iniciador, con la pirámide de Mayo, de las nuevas tipologías, aunque la aparición del sistema en gran escala se produjo recién a me-

diados de la década de 1850 con el agregado de las personificaciones de *La Libertad, El Comercio, La Agricultura, Las Artes y Las Ciencias* a la pirámide de Hernández por el escultor francés Joseph Dubourdieu y por la obra del mismo artista en el tímpano de la catedral de Buenos Aires, realizada a comienzos de la década siguiente, donde el relato de la historia de los hijos de Jacob modelaba a la vista del público la idea de la reconciliación nacional.

Resulta natural que la nueva capital provincial, pensada ella misma como emblema urbanístico del programa ideológico propuesto y dirigida a exponer el poder de la Provincia, que pretendía ocupar el sitio de Buenos Aires reduciéndola a un mero centro administrativo federal,³ adoptara un modelo artístico conforme a las significaciones y a los conceptos que se propugnaban. La centralidad asignada a la opinión pública como fundamento del gobierno por el principal operador de Rocha, Carlos D’Amico, en los debates legislativos de 1880, subraya la necesidad de implementar un discurso elocuente, capaz de estructurar un conjunto de representaciones prospectivas, pero también retrospectivas; es decir, capaz no sólo de proponer lo que vendría, sino también de integrar ese proyecto hasta el momento ideal y ajeno en la trama de la historia local mediante la puesta en foco de los personajes que lo habían representado a la salida del período colonial: el movimiento de Mayo, y particularmente dentro de él, Mariano Moreno y Bernardino Rivadavia.

Además de unificar el futuro y el pasado, el entrelazamiento de historia y programa adquiriría un valor didáctico multidireccionado, ya que al mismo tiempo que ponía a la vista del pueblo no ilustrado en las tendencias en boga en Europa el imaginario del progreso, instruía a la creciente inmigración en los antecedentes locales de la materia. La discursividad histórica apuntalaba las expectativas –así como el programa daba sentido retrospectivo a la historia– y la uniformidad de la concepción general establecía una plataforma sobre la que podía pensarse la construcción nacional y el complementario proceso de rediseño demográfico y cultural.

¹ Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires (AHPBA), Exp. Ministerio de Gobierno, 1884, Leg. 4, Exp. 311/0.

² Sobre el concepto de personificación y su uso en la escultura de fundición francesa puede verse Ricardo González, “Personificaciones e iconografía en la escultura industrial”, en *Piezas francesas en hierro fundido del siglo XIX, una colección de arte en emergencia*, Municipalidad de Montevideo, 2007.

³ El detalle del proceso político, los argumentos y el programa escultórico pueden verse en Ricardo González, “La utopía abandonada. El proyecto escultórico de La Plata (1882-1920)”, 2003.

Por las razones expuestas, las esculturas tomaron un lugar prominente junto a la traza y la arquitectura. El lenguaje académico en el terreno escultórico debutó tardíamente con un conjunto de mensajes explícitos vertidos en forma de personificaciones, que siguiendo la tradición icónica clásica y en concordancia con la regla latina que atribuía género femenino a los nombres que representaban ideas abstractas, adoptaron preferentemente la forma de una mujer joven ataviada con un manto cuyo sentido particular era precisado mediante algún tipo de atributo que lo significaba. Este modo de significación maleable, que no rehuía la superposición de identidades en una misma imagen,⁴ y la familiaridad del procedimiento de reconocimiento, que se remontaba al origen mismo del discurso artístico occidental, constituyeron indudablemente una ventaja que hizo de las personificaciones una herramienta útil para poner ante los ojos del pueblo las nuevas ideas en todos los contextos, independientemente de los contenidos particulares que se deseara transmitir.⁵ Sin embargo, su uso tenía, como el programa que representaban, un carácter ajeno al medio local, debido a la característica exclusivamente religiosa de la escultura durante el período colonial y a los obstáculos que para su actualización había presentado el proceso histórico posterior.

La idealidad del programa de La Plata chocó rápidamente con la realidad y el ejemplo más evidente fue el monumento a la *Primera Junta* destinado a la plaza de la Legislatura. El pretencioso plan original se cumplió de manera tan parcial, demorada y contradictoria que su impulso ideológico inicial se difuminó en los avatares de una realización conducida a los tumbos en un marco nacional poco propicio. La falta de medios, el incumplimiento de los pagos por parte de las autoridades y de los plazos de entrega por parte del escultor, la demora del pintor de la Provincia en representar los modelos de los trajes, los cambios de rumbo motivados por cuestiones políticas, los efectos de la crisis financiera del 90 y, en definitiva, el desinterés del mismo fundador una

vez naufragada su ambición presidencialista, fueron conduciendo el programa fundacional a una vía muerta y a las imágenes que debían manifestarlo a una ejecución indolente y a un penoso proceso de montaje durante el cual los próceres peregrinaron durante años por sótanos y depósitos oficiales llegando al grotesco de realizar un acto oficial con música de banda y discursos frente a la fosa donde se levantaría el monumento, al fin emplazado en 1903, 21 años después del encargo!, en una versión de utilidad que llevó a un legislador a comparar la obra con el cementerio de Don Juan Tenorio.

Demorado, mal instalado, rehecho y rápidamente demolido, el *cementerio* se convirtió en uno de los primeros signos, no de la ciudad moderna y progresista que la discursividad prometía, sino de la preponderancia del sentido propagandístico del proyecto sobre sus valores positivos y del voluntarismo que borraba la distancia entre las ideas y su realización. Y así el monumento, destinado a poner de manifiesto al mismo tiempo la ligazón de la ciudad con el programa liberal de Mayo y la filiación con la antigua capital donde esa Revolución se había gestado, fue demolido raudamente a poco más de diez años de su montaje y luego de veinte de irresolución y peregrinaje. La columna fue derribada con la estatua de la República hecha en *tierra romana* todavía montada en el remate, una modestísima obra de Lucio Rossi, autor del fallido monumento –que ciertamente era mucho más interesante en su versión original–⁶ y que había reemplazado apenas dos años antes a otra *República* de Abraham Giovanola, algo más graciosa.

Los principales mentores del proyecto liberal, Moreno y Rivadavia, no escaparon a las contingencias. El primero fue colocado en Plaza Moreno al pie de un obelisco cuya escala no concordaba bien con la estatua y que fue demolido en 1910 para rediseñar la plaza; la escultura fue retirada y luego donada a la ciudad de Pergamino. *Rivadavia* permaneció varios años en los sótanos de la casa de gobierno y al ser instalado quedó cubierto con un lienzo sin inaugurar

⁴ A modo de ejemplo, las personificaciones de la Agricultura y el Comercio de Mathurin Moreau y Eugene Carrier-Belleuse, fundidas por Val d'Osne, adoptan en el parque del cerro Santa Lucía, fundado por Benjamín Vicuña Mackenna de Santiago de Chile en 1872, la representación de las ciudades de Caracas y Buenos Aires.

⁵ Su uso no acabó con el academicismo. El desnudo de Nicole Kidman en la primera escena de *Ojos bien cerrados*, de Stanley Kubrick, pone ante los ojos del observador el tradicional emblema de la Verdad que anticipa el tema que desarrollará el film, aunque seguramente pocos de los espectadores actuales cuentan con la preparación iconográfica requerida para disfrutar la sutileza del director.

⁶ Lucio Rossi había ganado el concurso efectuado en 1896 para determinar la forma de implantación del grupo escultórico. La imagen del diseño fue publicada en el diario *El Día* el 25 de mayo de 1901 y reproducida en Ricardo González, *op. cit.*, 2003, p. 112.

“por rencillas”, hasta que un jefe de policía lo retiró “un día de viento”.⁷

Las figuras clásicas con sus respectivos atributos no tuvieron mejor suerte, con excepción de las dos realizadas por nuestro primer escultor republicano, Lucio Correa Morales, que ornamentaban ya en 1884 los pedestales de acceso al Banco Hipotecario (ahora edificio del Rectorado de la Universidad) con la representación de *La Arquitectura* y *La Agricultura*. De las ocho contratadas con Pietro Costa en 1889 sólo cuatro (*La Industria*, *La Agricultura*, *Las Artes* y *El Comercio*) llegaron y no se dispusieron en la rotonda de la plaza municipal a la que estaban destinadas, sino en el espacio del Bosque. Quedaron en el camino las que representaban valores más abstractos (*La Libertad*, *La Paz*, *La Caridad* y *La Ciencia*).

Pese a las dificultades que caracterizaron las primeras tres décadas de La Plata, la ciudad logró finalmente consolidarse y hacia 1910, en el marco de un país en crecimiento, emprendió un sostenido repunte que se verificó en los encargos artísticos y en el desarrollo de los espacios públicos. La malhadada utopía de Rocha había dejado algunas marcas palpables en el tejido: la armoniosa trama urbana con una generosa disponibilidad de espacios verdes y paseos era la primera; los monumentales palacios destinados a la administración pública y el gobierno, la complementaban. Pero naturalmente, el estatus político de la nueva capital le asignaba un papel preponderante. Se trataba de la cabeza de la provincia más rica e influyente del país, dotada de un puerto que comerciaba un porcentaje más que significativo de las exportaciones nacionales (entre 57% y 40% entre 1908 y 1910) y de una red de vías férreas que la comunicaba con los principales distritos productivos de la llanura pampeana. En su rol de capital, era la sede del gobierno y la administración provincial, concentrando una larga lista de funciones y poderes.

En un país en pleno desarrollo, como era la Argentina del Centenario, el alcance de estas prerrogativas no era menor, pero en consonancia con los nuevos tiempos la ciudad produjo igualmente su propio desarrollo demográfico y productivo. La creación de una Universidad de primer orden académico, capaz

de atraer estudiantes y profesionales de todo el país, terminó de producir una transformación cualitativa: La Plata al fin comenzó a convertirse realmente en una capital moderna y ejemplar. Este impulso se verificó en los encargos destinados a embellecer el Zoológico y el Bosque y a completar el equipamiento artístico y ornamental de algunas de las plazas que aún no habían sido trabajadas, así como al rediseño de las que sí habían recibido monumentos –como la plaza de la Primera Junta y la plaza Moreno– pero cuyas obras fueron consideradas de escaso mérito para ocupar esos sitios y por lo tanto reemplazadas por nuevos encargos.

La mayor parte de estas obras correspondía al paradigma artístico decimonónico, sea en forma de personificaciones de tipo académico tradicional, realizadas en mármol y ligadas iconográficamente al proyecto productivo –como las representaciones de *La Ganadería*, *La Agricultura*, *El Río de la Plata* y *El Océano Atlántico*, de Raymond Rivoire–, sea en la forma de recuperación del universo clásico característica de la producción artística industrial. Las *fontes d'art* reprodujeron tanto obras antiguas consagradas como *clásicos* franceses e italianos y nuevos diseños neoclasicistas⁸ que las *Cuatro Estaciones* de Mathurin Moreau instaladas en la plaza Moreno durante la reforma de Doyhenard representan bien en la ciudad.⁹ También hubo personificaciones imaginarias como el *Ingenio Humano* (*Et ultra*), de Enrique Cossi, frente a la Legislatura, esculturas animalísticas, como el *Ciervo*, de Lecourtier, en el Zoológico o copias de versiones consagradas de temas clásicos, como las *Gracias* y *Creugas y Damoxemos*, de Canova.

Estos conjuntos son de calidad dispar. Aún las obras de Pietro Costa difieren según el tema y el precio pagado por ellas. Mientras que el *Rivadavia* de la Dirección de Cultura y Educación muestra la mano del maestro, varios de los miembros de la *Primera Junta* (Saavedra en su carácter de Presidente, el primero) revelan la corrección elemental de una obra de taller. Las personificaciones del Bosque, en cambio, dedicadas a un tema sumamente familiar a los talleres académicos italianos, despliegan una composición más variada y suelta, con un bien resuelto juego de direcciones

⁷ *El Día*, 4 de octubre de 1982.

⁸ Sobre la iconografía de las fundiciones artísticas, se pueden consultar mis publicaciones: “La iconografía de *las fontes d'art*”, 2005; “La fonte d'Art et l'Antiquité”, 2007 e “Iconografía y república. La escultura de fundición artística en la Argentina”, 2009.

⁹ Ricardo González y Elisabeth Robert-Dehault, “El proyecto escultórico de La Plata y la influencia francesa y la refundación de la Plaza Moreno”, 2002.

y ritmos que no afectan la estabilidad plástica de las figuras. Las imágenes de la segunda hornada (1910-1920) son más parejas y muestran un dominio sólido de las formas, ya se trate de los grupos de Mathurin Moreau y de Raymond Rivoire [Figura 1] o de las obras individuales de Laforet, Cossi o Lecourtier, a las que habría que agregar la llamada *Consuelo de la esperanza*, en Parque Saavedra, del escultor polaco radicado en Córdoba Alejandro Perekrest,³⁰ la que seguramente arribó a fines de la década del 10 o en la siguiente. Como todo el proyecto en curso, la escultura de este período es un transplante orgánico que muestra más que un credo estético una voluntad ideológica por alcanzar los estándares civilizatorios europeos. Simultáneamente, el academicismo se abrirá a nuevos enfoques y resoluciones que preludivarán el desarrollo por venir.



FIGURA 1. Raymond Rivoire: *El Océano Atlántico*, 1914, Plaza Moreno.

Junto a estas adquisiciones académicas, correspondientes todas a la década de 1910, se colocaron dos obras que pertenecen a una estética y una concepción diferentes. La primera es *Los naufragos*, junto al lago del Bosque, de Emilio Andina. La otra es el *Tambor de Tacuarí*, en la plaza Máximo Paz de 13 y 60, del escultor filipino Félix Pardo de Tavera [Figura 2]. Ambas escapan a las variantes clásicas en boga hasta el momento y plantean un lenguaje más dinámico y activo, con un relato que subyace y ordena la representación, en lugar de confiarla al reconocimiento de tipos y atributos. Las obras describen sucesos reales, o que supuestamente lo son, de muy distinto orden: una acción patriótica modélica y la experiencia de un naufragio. Más allá de la distancia entre las narracio-

nes, ambas pertenecen a la órbita de la experiencia y están retratadas desde la perspectiva de la síntesis de la acción, al modo barroco y romántico. No pertenecen al espacio de la racionalidad universal y abstracta, sino al de la vida real y la pulsión afectiva que aún en el caso de la familia de naufragos de Andina roza el carácter heroico del impulso personal luchando y sobreponiéndose a las dificultades con su energía interior. Este sentido trágico de la acción, plasmado en la gestualidad y la concepción de las obras, las sitúa en un espacio plástico nuevo en la ciudad, en el que tanto las variantes tardías del clasicismo y sus personajes neutros como los héroes fundacionales dejan lugar a la acción directa llevada adelante por personajes particulares, anónimos y cercanos que ejecutan acciones limitadas a experiencias puntuales y reconocibles. El foco se había aproximado a la historia vivida y la contaba desde los afectos.



FIGURA 2. Félix Pardo de Tavera: *El tambor de Tacuarí*, 1914, Plaza Máximo Paz.

II. La ciudad de la confianza

Esta cercanía de enfoque, conducente al relato de una historia más cercana al presente, dará el tono de la escultura platense en las décadas que van de 1920 a 1960. Los temas formarán parte del proceso en curso y los personajes representados serán partícipes de la acción política local o de las políticas que le sirvieron de inspiración inmediata. El primero de los grandes emprendimientos de este tipo es, indudablemente, el dedicado al fundador en la plaza Rocha en 1934 y que lo muestra por medio de sus obras, descriptas en un gran friso que recorre el cuerpo arquitectónico [Figura 3]. El artista, César Sforza, evita deliberadamente la representación directa de Dardo Rocha, que sólo aparece en

³⁰ Sobre la obra de este escultor poco conocido se puede ver el trabajo de Carlos Page y Ricardo González, "Alejandro Perekrest: un escultor polaco en La Plata", en *Actas de las VI Jornadas nacionales de Arte en la Argentina*, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2008.

un medallón lateral, pero emplea el amplio basamento como un volumen cuyas superficies convierte en pantallas figurativas que ponen a la vista los actos de gobierno, las concepciones y las implicancias políticas de la fundación de la capital provincial. Sforza recurre también aquí a la semántica de las personificaciones, pero éstas no ilustran primordialmente ideas generales sino acciones específicas que tocan al proceso puesto en marcha por la erección de la ciudad y que formaban parte de su imaginario.



FIGURA 3. César Sforza: monumento a Dardo Rocha, 1934, Plaza Rocha.

El programa iconográfico presenta virtudes en los ángulos. Sobre el relieve de Dardo Rocha, la *Creación* –tocada por un pájaro– personifica la inspiración fundacional, mientras que en las caras se exponen hechos derivados de ella como el desarrollo poblacional –representado por una familia criolla–, las razones políticas que la motivaron, bajo el emblema “Se conciliaron los poderes”, donde las personificaciones de la Nación y la Provincia se dan la mano junto al árbol de la sabiduría, la consolidación de la paz nacional y el impulso del trabajo, las ciencias y las artes. Desde una perspectiva formal, el bloque figurativo de Sforza recorre un camino similar al del programa iconográfico. Ya no se trata de la adopción de formas *ready made* pertenecientes al repertorio genérico europeo, sino de la elaboración de un diseño particular destinado a servir de soporte al conjunto narrativo. La solidez y la monumentalidad son, indudablemente, parte del sentido sugiriendo la firmeza del proyecto que para entonces había superado sus inconvenientes congénitos. En el simple volumen de piedra, las figuras se deslizan sintéticas y robustas en un discurso claro y potente que interactúa y da vida a la severa masa de piedra. El conjunto exhala una sensación de seguri-

dad y de autoconfianza en el que la propia historia es la gran protagonista, pero ahora vista con ojos propios. También los materiales acompañan estos cambios: el mármol de Carrara y el Ravaccone característicos de la etapa anterior han sido reemplazados por la piedra Mar del Plata, que refuerza con su familiar color arenado el carácter local de la obra.

Indudablemente este tipo de monumento arquitectónico tiene vínculos con el proceso europeo que había fomentado el desarrollo de programas iconográficos complejos en torno a basamentos de gran porte ya desde la segunda mitad del siglo XIX, pero la inspiración general en determinadas formas de resolución plantea un espacio creativo muy diverso al de la mera importación o reproducción más o menos mecánica de estereotipos clásicos. En cierta forma puede verse en esta actitud una concepción histórica corrida hacia las características nacionales del proceso y, por el contrario, crecientemente alejada de la inscripción en un molde programático universal, que tanto el clasicismo como la Revolución Industrial y el modelo burgués y liberal europeo propugnaban. Las personificaciones antiguas, como signos de una belleza invariante, habían servido de portavoces de un programa civilizatorio de valor genérico, en parte heredero de la racionalidad laica que la Antigüedad representaba y que ahora cedía a una visión más interesada por las características locales de la historia y la problemática social y económica. El peronismo dará forma política a estas preocupaciones, inaugurando un espacio de reflexión alejado de las consignas decimonónicas o reencuadrándolas en una perspectiva que tenía su eje en el desarrollo endógeno.

La otra gran creación de este momento es el monumento dedicado a Bartolomé Mitre y realizado por Alfredo Bigatti, que aunque proyectado a fines de la década del 30 se emplazó recién en 1942. El conjunto está realizado en piedra Mar del Plata y tiene también carácter arquitectónico. Si no prescinde de la estatua del prócer, la coloca en la parte baja del cuerpo monumental, flanqueada a su vez por personificaciones que representan las diferentes facetas de la vida pública e intelectual de Mitre, al modo en que Mariano Benlliure había colocado en Madrid, en 1908, a Emilio Castelar ante el monumento rodeado de figuras alegóricas. Como en la obra de Sforza, estas imágenes desarrollan la semántica de la obra, exponiendo aspectos particulares de la acción, sólo que en este caso, empleando esculturas de bulto, el sentido de escena deja lugar a la personificación misma.

Estas dos obras muestran afinidad de concepción. En primer lugar, su carácter arquitectónico y monumental. Luego, la cercanía del tema histórico. A más de ideólogo y ejecutante de parte del programa, Mitre había participado directamente en el proceso político que llevó a la federalización de Buenos Aires y si bien en el episodio final estuvo del lado de Tejedor, no hay que olvidar que a él se debió la elaboración de una propuesta antecedente de federalización de Buenos Aires, de 1862, que había dado origen justamente al partido autonomista que la enfrentó entonces y la llevó a cabo en el 80. Cuando se erigió el conjunto, había muerto hacía poco más de treinta años. En segundo lugar, el uso de personificaciones aplicadas a la puesta de temas locales. Finalmente, el empleo de materiales locales alejados hasta entonces del uso escultórico. Entre las dos, la obra de Bigatti está más próxima a las variantes europeas, como el monumento a Alvear, de Bourdelle, en Buenos Aires y emplea asimismo, junto con los materiales regionales, técnicas y materiales tradicionales, como el bronce en que están fundidas las estatuas.

Otras obras completan el panorama del período: las más significativas por su escala son los monumentos a Guillermo Udaondo, de Alberto Lagos (1940), el monumento a Brown, de Nicasio Fernández Mar (1955) y el dedicado a Marcelino Ugarte, de Luis Rovatti (1961), una versión menor de las creaciones de Sforza y Bigatti. Particularmente el monumento al almirante denota la fatiga de las formas o la pérdida de vitalidad del proceso que las enmarcaba.

Una escultura de dimensiones menores, pero de indudable interés plástico, perteneciente a los primeros años de este momento y que ejemplifica bien el carácter local de la iconografía que señalamos, es el retrato del poeta platense Francisco López Merino, de Agustín Riganelli, realizado en 1921. Es una obra realista y de factura cuidada que representa al poeta, tempranamente muerto con aire juvenil, mediante una organización compositiva clara que sugiere sencillez y determinación. Las superficies tienen una terminación limpia con fineza de modelado y los rasgos precisos contrastan con el tratamiento despojado.

A fines de la década del 50 el impulso que alienta estas obras parece agotado. La segura mirada identitaria que transmiten se muestra jaqueada por elementos de diverso orden: en el plano social, por el agravamiento de la crisis política que se remontaba a la década de 1930, y que adquiere un sesgo radi-

calizado a partir de la experiencia peronista y de su abrupto final, la proscripción y el proceso de lucha subsiguiente. En el plano estético, por el agotamiento del lenguaje figurativo luego de décadas de vanguardismo y autonomía discursiva en el terreno del arte, que resta impulso al carácter mismo de la escultura monumental. En el plano ideológico, por el desinterés en la figura del prócer o el político y por la pérdida de vigencia de los modelos morales que a partir de ellos se propugnaba. Si la idea de civilidad había reemplazado a la de virtud cristiana y caridad, en los revueltos años 60 el paradigma de la democracia burguesa no sólo no resultaba seductor, sino que el concepto mismo de modelo moral había perdido interés y bloqueaba cualquier tipo de recambio narrativo como alternativa comunicacional válida en el espacio público. Las décadas que siguen ensayarán otros caminos.

III. La ciudad de la crisis

Los últimos años de 1950 y la década del 60 trajeron cambios sustanciales. Las tensiones acumuladas durante la disputa de poder entre el peronismo, la clase trabajadora organizada en torno suyo y los sectores de las clases medias y altas que forzaron su caída y su posterior proscripción electoral generaron una conflictividad social creciente, expresada mediante la Resistencia y la acción sindical y que en sus formas más radicalizadas confluyó con la perspectiva de una nueva izquierda dispuesta a pasar a la acción armada bajo el modelo y el estímulo de la exitosa revolución cubana. De modo embrionario se comenzaba a montar la escena que eclosionaría en los 70: los atentados, la represión y el asesinato de líderes sindicales, el plan Conintes y las primeras guerrillas rurales asoman en el horizonte y corroe el panorama político deslegitimado por un golpismo militar recurrente. El Cordobazo, a fines de la década, será el catalizador de este proceso y sentará las bases para la consolidación de un proyecto radical de toma del poder encarnado en las organizaciones revolucionarias que apoyadas en las teorías foquistas extenderán la lucha armada a escala nacional mediante un accionar impactante y una confrontación sistemática y sangrienta con las fuerzas armadas y los sectores dirigentes del poder establecido.

A este complejo panorama de enfrentamiento político e ideológico se sumará el creciente descrédito de los valores y las formas de vida tradicionales desde una perspectiva que no dudaba en poner la libertad

personal, la sinceridad afectiva y el deseo delante de las convenciones, los compromisos y las estructuras formalizadas de una sociedad capitalista considerada hipócrita y decadente. La crítica, como modo dominante de visión que impregna la poesía, las artes visuales y la música popular de los años 60, colabora en la disolución de las certezas tanto como la inestabilidad política y la violencia. Sólo parece indudable el eslogan de Bob Dylan: *The times they are a'changing*.

Este marco teñirá, naturalmente, las opciones estéticas y el sentido mismo de la escultura monumental que, a diferencia de las otras artes visuales, abandonará casi completamente el discurso figurativo, exceptuando, claro está, las obras ligadas a códigos de representación que a esa altura debían considerarse remanencias tradicionales. Las esculturas de mayor interés producidas desde 1970 evitan el mensaje explícito —no el cifrado— y participan de la renovación plástica producida a la luz de la crítica a las formas narrativas y la consecuente búsqueda de un lenguaje autónomo apoyado de modo intrínseco en los elementos plásticos. La mayor parte de la producción de estos años está ligada a las corrientes geométricas de la abstracción surgidas en el período de posguerra, tanto en pintura como en escultura, y a menudo tienden a generar articulaciones que delimitan espacios virtuales o producen cierta dinámica interactiva con el entorno.

El conjunto arranca con *Monumento al Líbano*, de Dalmiro Sirabo (1971), al que siguen *Homenaje a la Ingeniería Argentina*, de Gyula Kosice (1982); *Homenaje al Inmigrante italiano*, de Eduardo Rodríguez del Pino (1983); *Fuerzas emergentes*, de Nilda Fernández Uliana y Dalmiro Sirabo (1994); *Homenaje a Rodolfo Kubik*, de Enrique González de Nava (2001); *Homenaje a los Derechos Humanos*, de César López Osornio (2002) y el monumento dedicado al *Inmigrante bivongense*, de Aldo Simonetti (2002).

El *Monumento al Líbano* [Figura 4] está estructurado a partir de una retícula romboidal coronada por octaedros. Las diagonales de la estructura crean un efecto dinámico que equilibra el peso de los cuerpos geométricos en la parte superior. La luz incide en ellos generando una trama de triángulos en resalte. El conjunto tiene un logrado balance entre el movimiento y la inestabilidad de sus partes y una clara composición que invierte el sentido tectónico. El color, que ha variado en sucesivos repintes, da a la obra una nota distintiva que la separa y la señala en el entorno en el que se implanta.

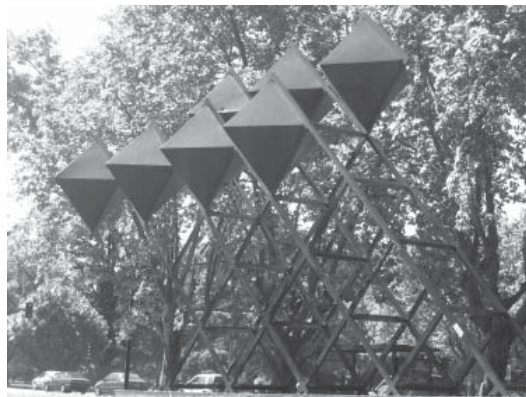


FIGURA 4. Dalmiro Sirabo: *Al Líbano*, 1971, Plaza del Líbano.

El *Homenaje a la Ingeniería Argentina* está compuesto por una gran columna central de fuste cilíndrico con dos series de anillos decrecientes adosados y dos semicolumnas huecas de menor altura, todas con agujeros en el fuste, algunos de los cuales portan luces. A modo de capitel, un remate de acrílico iluminado. El carácter está dado por la limpieza abstracta de la composición y por los materiales (acero inoxidable), así como por el efecto de las luces y el agua que oponen, en funcionamiento, su carácter dinámico y cambiante a la limpia geometría inmóvil de las columnas. El conjunto está inmerso en una fuente de forma circular y un poco elevada sobre el nivel del terreno con dos picos eyectores.

El *Homenaje al Inmigrante italiano*, de Plaza Italia, es una forma abstracta integrada por una banda que mediante cambios de dirección genera espacialidad y volumen y que en su conjunto tiene reminiscencias orgánicas. En principio, el planteo compositivo de Rodríguez del Pino se orientó al empleo de la cinta de Moebius y también barajó una forma de cuatro bandas abiertas, a modo de capullo, que quedó consignada en uno de los primeros bocetos presentados y del que se conserva copia en los archivos del diario *El Día*. La obra final es de gran interés plástico y su ubicación en los bocetos previos contemplaba una preponderancia en el sitio, un poco sobrelevado, que le daba carácter y valor paisajístico. Lamentablemente este efecto se ha perdido en parte en la resolución final, tanto por la cercanía de árboles que le quitan protagonismo, como por el conjunto arquitectónico que la acompaña que le resta jerarquía.

La cuarta obra a destacar de este período es *Fuerzas emergentes*, de Dalmiro Sirabo y Nilda Fernández Uliana. Paradójicamente, los comitentes, las autoridades del servicio penitenciario, quisieron que la obra estuviese referida a la libertad. Los artistas trabajaron este concepto de un modo genérico, sin relación directa con la situación carcelaria. La denominación “Fuerzas emergentes” surgió justamente como representación de la noción de liberación individual o interior que la escultura pone de manifiesto. La obra está integrada por tres cuerpos prismáticos oblicuos de forma oblonga más otros menores de apoyo, que nacen de un nudo central iluminado. Las caras están trabajadas de modo diverso, algunas son lisas, otras tienen esgrafiados y uno de los cuerpos principales presenta una fractura irregular con reminiscencias orgánicas que lo parte en dos. Del mayor sobresalen los hierros de la estructura. El conjunto está situado en medio de un jardín y la luz solar activa algunas de las caras y la policromía, dándole un fuerte carácter expansivo que contrasta con el verde del entorno. Si bien estaba contemplado agregar una banda sonora a la obra, finalmente no se concretó.

El *Homenaje a Rodolfo Kubic* sería en su origen un monolito o un busto, pero a sugerencia del autor se prefirió colocar una escultura con mayor presencia espacial y una nota de color intenso. Las “Columnas Rítmicas” son un tema que González de Nava trabaja desde 1997¹¹ y la dedicada al músico consiste en dos planos rectos que al intersectarse generan un eje y un volumen virtual. Los bordes de las alas muestran sesenta oscilaciones con forma de senoide que representan los sesenta años conmemorados. El autor concibió igualmente las cuatro alas como símbolos de las cuatro tesituras de un coro mixto y el eje central como la dirección (Kubic) que los unifica y balancea. Virtualmente es un monolito que a través del color cálido –que representa la luz– interactúa con los verdes, pardos y grises del entorno.

La obra de López Osornio, en tanto, conmemora los derechos humanos, pero a diferencia de otras esculturas de igual tema emplazadas en la ciudad, el autor ha querido plantear el homenaje desde un punto de vista amplio y universal. La escultura está formada por cinco sectores circulares de sección cuadrada de tamaño decreciente, cada uno de los cuales representa uno de los continentes. Los arcos desfasa-

dos están superpuestos parcialmente, lo que junto al gradiente decreciente de tamaño genera una curva dinámica que transmite el movimiento desde la base hasta el remate y se proyecta al infinito. La misma forma, estática en su posición inicial, se incorpora y se eleva hasta la vertical. El rojo bermellón con que está pintada acentúa su direccionalidad al mismo tiempo que contrasta con el follaje circundante en el que irrumpe como una forma extraña, aunque integrada por oposición, que se refleja en un espejo de agua. Originalmente, éste contendría peces y nenúfares y sería más grande, de modo que según la posición del sol brindase diferentes visiones. Esta variedad de elementos y colores buscaba representar el color de los diferentes estados de la tierra. En cierta manera, las condiciones de exposición actual desvirtúan la idea del artista, limitando el efecto a la obra en sí.

Finalmente, la conmemoración de los inmigrantes bivongesis –originarios de Bivongi, pueblo italiano del que proviene un conjunto de familias establecidas en la ciudad– presenta el mapa de Italia configurado como un vacío cambiante conformado entre dos placas rectangulares de 3 m de altura recortadas en su cara interna (en relación con la otra) y desfasadas 1 m en profundidad [Figura 5]. Las dos placas divididas representan la escisión de la inmigración y en vista frontal, a cierta distancia, la unión visual de los recortes arma el mapa peninsular.



FIGURA 5. Aldo Simonetti: *Al inmigrante bivongense*, 2002, Plaza Castelli.

Así, la reconstitución de la forma se produce en la mirada del observador, según su posición relativa, con lo que el autor traza una metáfora del carácter personal de la visión de la historia, la memoria y la

¹¹ Actualmente, expone un conjunto acompañado por música y danza.

identidad. El mapa funciona a su vez como una ventana que permite ver el paisaje del parque que está detrás enmarcado por las placas geométricas que forman el monumento, visión que subraya igualmente la subjetividad del punto de vista. Si el mapa es una alusión figurativa, la composición geométrica y sobre todo la concepción del monumento apuntan a una utilización distanciada y simbólica de la significación referencial.

Resulta interesante, y en cierto modo sorprendente, comprobar que todas estas obras, todas ellas de muy buena calidad plástica y producidas entre principios de la década del 70 y la actualidad –es decir en un período histórico marcado por experiencias tan contrastadas como el gobierno peronista del 73, el proceso militar y el nuevo ciclo democrático– guardan una notable familiaridad estilística y una concepción artística relativamente homogénea. El plano de la microhistoria particular de cada obra se despliega en el nivel temático, que se expresa ineludiblemente en el nombre o el fin, pero que sólo se traslada al objeto artístico de un modo figurado por algún concepto formal capaz de reintegrar simbólicamente el relato elidido. Indudablemente, esta elisión parte de una determinación estilística que vincula a estos artistas con las tendencias vigentes en la escultura internacional de posguerra, pero es de notar que la referencialidad no desaparece plenamente en virtud del mismo carácter conmemorativo de las obras, lo que crea una tensión resuelta a veces un tanto artificialmente entre finalidad y producto. La voluntad de renovación plástica, que Sirabo recoge de boca de Maldonado: “La vigencia cultural de una obra se cumple a través de las nuevas ideas artísticas que promueve”, y la consideración de la actividad artística “como praxis de voluntad de cambio” apoyada por “un comportamiento intelectual frente al proceso creador”, con que define su concepción del arte, marcan la distancia con las formas anteriores y la intención de una elaboración temática apartada del relato o la exposición directa.


Los escultores señalados, a los que podríamos sumar artistas como Juan Pezzani –a quien no incluimos aquí por no contar con obras expuestas en el espacio público platense, pero que participa de esta estética–, reintegran cómodamente la producción local a las tendencias internacionales y, en cierta forma, sus obras participan de un espacio plástico tan general como el que sustentaba el uso de las personificaciones y el lenguaje académico, pero que a diferencia de

aquél no busca trasladar ideas mediante imágenes, sino producir sensaciones e ideas con ellas.

Visto el proceso en conjunto, las esculturas de La Plata siguen un proceso que, con sus más y sus menos, es común al resto del país. El academicismo importado con el modelo político burgués y la ideología del progreso se desplegó en la ciudad con muchas dificultades ligadas a las características de la génesis y la historia de la capital de la provincia, o si se quiere, al fracaso de la ilusión de *la nueva Buenos Aires*. Recuperada la Nación de la crisis del 90 y la ciudad del abandono en que cayó en las décadas que siguieron a la fundación, la escultura platense pasa a ocupar un sitio de primer orden en el espacio urbano, dirigiendo en muchos casos su discurso a una realidad más próxima y palpable y aun exponiendo su propia *raison d'être* como pieza de la organización nacional, como ocurre en el monumento al fundador. Las obras de este período intermedio llevan en su solidez constructiva un mensaje en el que el trabajo y el hombre de carne y hueso ocupan un lugar primordial. La figura humana en el tratamiento de Bigatti o de Sforza –también el *Arquero*, de Troiani, aunque colocado tardíamente, pertenece a este período– tiene una suficiencia que les permite ir más allá de las influencias. Bourdelle está presente en ellos como una fuente de inspiración, no como un *locus* a reproducir.

Paradójicamente, la conflictiva Argentina del fraude electoral y los negociados de la “década infame”, del quiebre del modelo económico inglés y del inicio del golpismo militar, producía un arte de indudable personalidad propia. Era también la Argentina de Borges y Gironde, de Fader, de Spilimbergo y Berni, de Carlos Vega y de la época de oro del tango. La explicación a esta ambigüedad tal vez resida en la distancia entre los hechos y las expectativas. Superada la crisis del 90, el impulso del país ocultaba las dificultades y los conflictos podían considerarse como coyunturas que no comprometían la potencia del proceso. Ciegos al porvenir, el “Cambalache” no excluía la grandeza y la autoestima no se veía demasiado mellada por el acaecer. Estas obras transmiten un cierto sentido nacional, no en la acepción vulgar que adoptaría el término en el maniqueísta diagrama ideológico del peronismo ni en la dimensión filo-fascista y xenófoba de la derecha conservadora, sino en la plasmación de un discurso genuinamente propio y apoyado en un imaginario que recurre de un modo sincero y no demagógico a los componentes funda-

mentales de la Nación: el pueblo, el trabajo, el Estado, la historia, los intelectuales y los artistas. Es más, hace arte con estos fundamentos y transmite sus conceptos, sus relatos y sus interpretaciones de la historia de un modo ostensible y explícito. El apego a las formas reales y a las narraciones históricas en medio del vanguardismo de la primera mitad del siglo es no una forma arcaizante o provinciana, sino una verdadera confianza en el discurso propio, es decir, en sí mismo.

Cuando no hubo más qué decir –aunque se decían muchas cosas– la escultura renunció al relato y lo reemplazó por la inmanencia del lenguaje plástico. Nuevamente acoplada a las tendencias internacionales, que ciertamente habían abandonado la tradición figurativa hacía tiempo, la escultura platense –y argentina– posterior a 1960 operará en un espacio de formas y colores que rehuye casi como norma la descripción y más aún la interpretación explícita. El hermetismo que caracteriza la cultura del momento plantea ciertos problemas a la escultura monumental, ligada por su mismo carácter conmemorativo a la puesta ante ojos de un signo referencial. Esta operación se vuelve ahora un vínculo abstracto y ambiguo en la medida en que desaparece –o es llevado al terreno de una interpretación tan libre que no se torna necesario– el nexo representativo obra-tema. Contemporánea y complementariamente, otras formas de arte ligadas directamente a la lucha social y política no renunciarán al tema sino al lenguaje artístico y convertirán la obra en sólo tema o acción. Esta imposibilidad de sintetizar arte e ideología parece describir la fragmentación de una conciencia errática tocante tanto a la cultura como a la historia. 

Bibliografía

AGULHON, Maurice: (1988) *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*, México, Instituto Mora, 1994.

ARCHIVO DARDO ROCHA: *Fundación de la Ciudad de La Plata. Dirección General de Escuelas, Provincia de Buenos Aires*, La Plata, Publicaciones del Museo y Archivo “Dardo Rocha”, 1956.

BARBA, Fernando Enrique: *Historia de la Municipalidad de La Plata. 1882-1998*, La Plata, 1999.

DE PAULA, Alberto: *La Plata. Sus tierras y su arquitectura*, Buenos Aires, Banco de la Provincia de Buenos Aires, 1987.

DE URRAZA, Estanislao: *La Plata, ciudad de mayo*, La Plata, Colegio de abogados, 1981.

GONZÁLEZ, Ricardo: “Programa de inventario y catalogación de esculturas”, en *Espacios públicos en la ciudad de La Plata*, La Plata, Secretaría de Cultura de la Municipalidad, 2001.

GONZÁLEZ, Ricardo: “La escultura francesa en La Plata”, en *Revitalización y restauración de obras de arte y mobiliario urbano de procedencia francesa*, Buenos Aires, Dirección General de Patrimonio, Municipalidad de Buenos Aires, 2002.

GONZÁLEZ, Ricardo: “La utopía abandonada. El proyecto escultórico de La Plata (1882-1920)”, Primer Concurso en *Historia de las artes visuales*, La Plata, Instituto de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, 2003.

GONZÁLEZ, Ricardo: “La iconografía de *las fontes d'art*”, en *Revalorización del Patrimonio escultórico metalúrgico de procedencia francesa del siglo XIX*, Santiago de Chile, Municipalidad de Santiago, 2005-2007.

GONZÁLEZ, Ricardo: “La fonte d'art et l'Antiquité”, en *Revista Fontes, Revue de la Association pour la sauvegarde du patrimoine métallurgique haut-marnese (ASPM)*, N° 66-67, Wassy, julio 2007.

GONZÁLEZ, Ricardo: “Las personificaciones y la escultura industrial”, Montevideo, Municipalidad de Montevideo, 2007, en prensa.

GONZÁLEZ, Ricardo y Robert-Dehault, Elisabeth: “El proyecto escultórico de La Plata y la influencia francesa y la refundación de la Plaza Moreno”, en *V Jornadas Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto Julio Payró, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2002.

GONZÁLEZ, Ricardo: “Iconografía y república. La escultura de fundición artística en la Argentina”, en *Patrimonio, Arte metalúrgico francés en la Argentina*, Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires, 2009.

PAGE, Carlos y González, Ricardo: "Alejandro Perest: un escultor polaco en La Plata", en Actas de las VI Jornadas nacionales de Arte en la Argentina, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2008.

PAYRÓ, Julio: "La escultura", en *Panorama general del arte en la Argentina*. ANBA, Tomo 6, 1988.

PROVINCIA de BUENOS AIRES, "Memoria de la Administración del Poder Ejecutivo Luis Doyhenard", año 1911, La Plata, 1912.

RODRÍGUEZ, Ernesto: *Visiones de la escultura argentina*, Buenos Aires, ANBA, 1983.

RUIZ MORENO, Isidoro: *La federalización de Buenos Aires*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.

SALVADORES, Antonino: "La Plata", en Levene, Ricardo (dir.): *La historia de la Provincia de Buenos Aires*, s/d, 1941.

SALVADORES, Antonino: *Fundación de la ciudad de La Plata*, La Plata, Museo y Archivo Dardo Rocha, 1956.

TARTARINI, Jorge: *La acción profesional en la fundación de La Plata*, La Plata, Consejo Profesional de Ingeniería de la provincia de Buenos Aires, 1982.

UDAONDO, Enrique: *Diccionario biográfico argentino*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1938.

Poesía experimental desde La Plata

Crónica del Movimiento Diagonal Cero (1966-1969)

Magdalena Pérez Balbi

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP. Docente en distintos Niveles de enseñanza y Docente adscripta a la cátedra Historia de las Artes Visuales III, FBA, UNLP. Colaboradora del Centro de Arte Experimental Vigo. Integró el equipo curatorial de *No-Arte-Sí*, Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA), noviembre 2007; *MAQUINACIONES. Trabajos de Edgardo Antonio Vigo (1953-1962)*, Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA) e itinerancia, y también el equipo educativo del MACLA entre 2000 y 2007. Ganadora del III y IV concurso de Investigación en Historia de las Artes Visuales, organizado por la Dirección de Artes Visuales del Instituto Cultural del Gobierno de la provincia de Buenos Aires.

Introducción

Este trabajo¹ toma como objeto de estudio el desarrollo del grupo artístico platense Movimiento Diagonal Cero (1966-1969), integrado por Edgardo Antonio Vigo, Luis Pazos, Jorge de Luján Gutiérrez y Omar Gancedo, quien luego dejara su lugar a Carlos Ginzburg. Si bien la participación en este grupo consolida las experiencias artísticas iniciales de Pazos, Luján Gutiérrez, Gancedo y Ginzburg, en el caso de Vigo se reconoce como eslabón de una búsqueda constante de experimentación artística, fuera de las técnicas y procedimientos académicos e institucionalizados.

El Movimiento (en adelante, Mov. DC) surge como un grupo de trabajo heterogéneo que experimenta con la poesía visual, trasgresión de la poesía tradicional a partir de las rupturas de las vanguardias históricas europeas y su interrelación con la forma plástica. Celebra su acta fundacional con el número 20 de la revista *Diagonal Cero* (en adelante, DC) –editada, solventada y distribuida por Vigo entre 1962 y 1969– en la cual publican sus primeras obras de *novísima poesía* junto con la de artistas extranjeros, textos críticos de diversos autores y escritos propios que hicieron las veces de manifiesto.

Podemos considerar como apogeo del Mov. DC la Expo/Internacional de Novísima Poesía/69 en el Instituto Di Tella (18 de marzo al 13 de abril de 1969), realizada bajo las directivas de Vigo, que luego se presentará en el Museo Provincial de Bellas Artes con el título de Novísima Poesía/69 (18 de abril al 4 de mayo del mismo año). Además de la producción de obras de poesía experimental, el Mov. DC actuó desde diferentes modalidades: edición, exhibición y difusión de las obras, acciones performáticas y presentaciones, tanto en ámbitos institucionales (Instituto Di Tella, Museo Provincial de Bellas Artes) como alternativos al circuito artístico (Mimo Arte-Bar, Federico V, etc.).

Si bien la poesía experimental latinoamericana se inicia como forma artística con el grupo de poesía concreta brasileña y se respalda en la acción de artistas europeos y latinoamericanos, Vigo es considerado el introductor y principal difusor de esta disciplina en nuestro país.

¹ Este texto sintetiza la investigación ganadora del III Concurso de Investigación en Historia de las Artes Visuales organizado por el Instituto Cultural de la Dirección de Artes Visuales de la provincia de Buenos Aires. Realizada en 2006 fue ampliada en 2008 como trabajo de graduación para la Licenciatura en Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP.

Definición y antecedentes

Las rupturas del lenguaje literario se fundaron en trasgresiones que, desde fines del siglo XIX, realizaron los mismos poetas y que durante los inicios del XX se articularían con las propuestas plásticas más variadas: desde el Futurismo al arte concreto y el diseño. La apertura de la poesía a distintas propuestas provenientes de escritores y de artistas plásticos permitió que la creación poética se ampliara a soportes que van desde el libro a la cinta magnetofónica, de la página suelta al arte correo, del cuerpo performático al soporte digital y a técnicas desde el collage a la grabación.

Resulta complejo encontrar un término que pueda abarcar todas las variantes de esta vía creativa. Optaremos por la acepción de *poesía experimental* definida por Clemente Padín como:

Toda búsqueda expresiva o proyecto semiológico radical de investigación e invención de escritura, ya sea verbal, gráfica, fónica, cinética, holográfica, computacional, etc., en sus múltiples posibilidades de transmisión, sobre todo a través de códigos alternativos, cuanto en variedad de su consumo o recepción. (...) Cuando se crea nueva información, es decir, elementos no previstos por el código, se está poniendo en duda, también, su legitimidad, se cuestiona su estructura significativa.²

Jorge Perednik señala que la poesía experimental no es otra cosa que una vuelta a la materialidad de la escritura que –en una interpretación errónea– la tradición occidental había considerado carente de valor semántico.³ La puesta en valor de los aspectos gráfico y fónico de la poesía otorga una nueva dimensión temporal y espacial que altera la estructura en verso como organización rítmica y del discurso como desarrollo continuo y lineal.

El desarrollo de la poesía experimental ha producido diversas tendencias:⁴

Poesía Concreta: se basa en el uso de la palabra, rompiendo la estructura en verso para instaurar una sintaxis espacial. El espacio cumple un rol fundamental al vincular y desvincular los términos, pero también puede servirse de la pregnancia de la palabra

por medios plásticos. En muchos casos, los poemas concretos se consideran también poemas visuales, precisamente por el desarrollo gráfico de la palabra.

Poesía Fónica: aquella que, mediante operaciones de fragmentación, repetición, transposición, etc., utiliza la sonoridad vocal como materia primordial, excediendo la palabra (como unidad significativa) e incorporando onomatopeyas, silbidos y todo tipo de sonidos. Puede estar grabada o transcripta. En el primer caso, se consideran todo tipo de efectos y sonidos propios del dispositivo. En el caso de la transcripción, puede resultar como poema visual o concebirse como la ejecución de éste.

Poesía Semiótica: las palabras son reemplazadas por signos de códigos no verbales que funcionan como *clave lexical*. Incorpora los elementos extralingüísticos en un conjunto *legible* mediante un orden serial.

Poesía Visual: tendencia predominante de la poesía experimental. Las primeras experiencias las constituyen los caligramas y la ruptura de la estructura en versos, el uso de la palabra aislada y la explotación del espacio en blanco. El uso plástico de la tipografía, la letra como forma plástica y la organización gráfico-espacial del poema la distancian de la linealidad del discurso. La experimentación dentro de esta disciplina ha permitido articular técnicas de impresión y collage, fotografía, objetos y móviles, pasando del plano a la tridimensión.

La ruptura con la poesía tradicional implica alejarse también del *autor* y el *lector* tradicionales. El poeta deja de ser el artista creador de un sentido último y unívoco, acercándose al rol de *operador*.⁵ El lector ya no debe descifrar dicho sentido en el poema, sino que la significación se ha vuelto dialógica, desplazándose a la relación entre el lector y el texto. En las últimas décadas, el desarrollo de las nuevas tecnologías y los lenguajes artísticos ha extendido esta experimentación hacia la práctica de poesía performática, multimedia y virtual o electrónica.⁶

Los inicios en América Latina

Podemos enmarcar el inicio de la poesía experimental en la década del 50 con el grupo brasileño

² Clemente Padín, "La identidad de la poesía experimental", 1992.

³ Jorge Santiago Perednik, *Poesía Concreta. A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros*, 1982.

⁴ Seguimos la clasificación realizada por Jorge Perednik y Clemente Padín, "Breve diccionario de poesía experimental", 1992.

⁵ En los términos de Bürger sobre la definición del artista de vanguardia como operador. Ver Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, 2000.

⁶ No ahondamos en estas tendencias por desarrollarse fuera del marco temporal de nuestra investigación. Se recomiendan las definiciones de Jorge Perednik y Clemente Padín, *op. cit.*, 1992.

Noigandres.⁷ Si bien existen innumerables antecedentes literarios, este grupo, con sus exposiciones de 1956, la edición de la revista *Invenção* y el *Plan piloto para la poesía concreta* de 1958, marca el inicio de una nueva tradición poética. En el *Plan piloto...*, Haroldo de Campos propone una experiencia *verbivocovisual*, poniendo en juego las tres dimensiones del poema: gráfico-espacial, acústico-oral y semántica. Esta tendencia coloca el acento en la construcción del poema, mediante una organización óptico-acústica de las palabras en un espacio gráfico que anula la linealidad de la lectura.

Más adelante, el *poema semiótico*⁸ y el *poema/proceso*⁹ ampliarían las fronteras de la poesía concreta. Este último propone el poema como una matriz de creación colectiva que resultará en infinitas versiones a partir de las modificaciones (quitar, agregar, sobreimprimir) que el espectador/operador realice sobre la versión inicial.

Esta experimentación poética no se ha dado sólo en Brasil: autores como Eugen Gomringer (suizo radicado en Bolivia); Mathias Goeritz (México); Guillermo Deisler (Chile); Damaso Orgaz (Venezuela) y Clemente Padín (Uruguay) integran, junto con Edgardo Antonio Vigo, entre otros, la lista de los artistas fundamentales y fundacionales de la poesía experimental en América Latina.

Movimiento Diagonal Cero: las primeras obras

El nombre Diagonal Cero sirvió como rótulo de distintos proyectos encarados por Vigo. El primero fue la revista que editó entre 1962 y 1969, y el sello editorial con el que publicó desde escritos y manifiestos a cornetas de plástico y latas de sardinas;¹⁰ también sirvió como denominación de un grupo bastante informal de artistas plásticos, que incluía a Calvo Perotti, Lucio Loubet, Omar Gancedo, Néstor Reinaldo Morales, Alberto Piergiacomini y Vigo. Finalmente, fue la de-

nominación del grupo que nos ocupa, “homogéneo en teoría y dispar en técnicas y resultados de poetas visuales novísimos”.¹¹

El Mov. DC tuvo dos formaciones: Edgardo A. Vigo junto con Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos y Omar Gancedo trabajan unidos en 1966;¹² al año siguiente, Gancedo se distancia y se incorpora Carlos *Buly* Ginzburg. Estos artistas, de edades y ámbitos diversos, confluyen en este grupo a través de su relación con Vigo, quien no solamente cumplió el rol de fundador de DC, sino también, en varias oportunidades, el de formador e introductor de sus integrantes en las tendencias artísticas de vanguardia.

Omar Gancedo fue poeta, pintor y grabador, además de antropólogo. Expuso junto con Vigo, editó poemas, fragmentos de novelas y grabados en la revista DC, pasando de la pintura informalista (con el Grupo Si) a la xilografía, la poesía visual y la experimentación con primigenias computadoras. Gancedo fue el único en conjugar obra plástica y literaria. Integró el Grupo de los Elefantes con Raúl Fortín y Lidia Barragán, quienes recitaban poesía en el Bar Capitol¹³ y publicaban, esporádicamente, sin el menor éxito editorial. La publicación de fragmentos de novelas y poemas en la revista DC fue dejando paso a la edición de xilografías y poemas visuales. Gancedo transitaba constantemente de una disciplina a la otra, sin mayor teorización o cuestionamiento que su propio espíritu experimental.

Jorge de Luján Gutiérrez conoció a Vigo a principios de los 60 en el Colegio Nacional “Rafael Hernández” (Universidad Nacional de La Plata) mientras era estudiante secundario y Vigo se iniciaba como docente.¹⁴ Luego, como escritor y periodista, conocerá a Pazos por su tarea literaria. Ambos se agruparían con otros jóvenes poetas que buscaban superar el verso libre y experimentar con el lenguaje escrito.¹⁵ Ya en

⁷ Compuesto inicialmente por Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari, luego se incorporan Ronaldo Azeredo, Jose Lino Grünnewald y Luis Angelo Pinto, entre otros.

⁸ Propuesto por Pignatari y Pinto en el texto “Nova linguagem, nova poesia” en 1964.

⁹ Integrado por Álvaro y Neide de Sá, Moacyr Cirne y Wladimir Dias Pino.

¹⁰ Nos referimos a *La Cometa*, de Pazos (1967), y a *Poemas matemáticos (in)comestibles*, de Vigo (1968).

¹¹ Edgardo A. Vigo, “Panorama sintético de la poesía visual en Argentina”, 1975.

¹² Si bien el Mov. DC se presenta formalmente con su segunda formación, el mismo Vigo da cuenta de la relevante participación de Gancedo al editar en 1969 *Poemas (in)sonoros, un disco para mirar*, con la foto del primitivo grupo DC: Gancedo, Gutiérrez, Pazos y Vigo (Archivo Vigo, 1969).

¹³ Cristina Rossi, “Grupo Si, el informalismo platense de los ‘60’”, 2001.

¹⁴ Vigo ingresó como profesor suplente en 1961.

¹⁵ Dentro del Grupo Esmilodonte estaban también Osvaldo Ballina, José María Calderón Pando y Rafael Pérez Oteriño. Luján Gutiérrez ya exponía en 1963 con el Grupo Muestra –nombre adjudicado por Vigo en DC N° 7 (septiembre 1963), en base al escrito/manifiesto de la exposición– en el que presentaban fotografía, pintura, objetos y poesías ilustradas.

DC número 11 (agosto de 1964) Vigo publica poemas de Luján Gutiérrez, Gancedo y Pazos en la *Tercera antología de poetas platenses*.¹⁶

Luis Pazos y Jorge de Luján Gutiérrez articulaban su producción literaria con participaciones y notas en el diario *El Día* de La Plata, muchas de ellas referidas a las acciones y presentaciones del grupo. Ambos fueron introducidos por Vigo en las prácticas y técnicas artísticas, que supieron articular con lo más básico de la producción del periódico: la imprenta. La tarea artesanal del xilógrafo y la del imprentero, la madera, el cliché y el recorte periodístico, con la multiplicidad y la reproducibilidad como común denominador, constituyeron un núcleo de conexión entre el periodismo, la poesía y la imagen. A partir del aprendizaje junto a Vigo, Luis Pazos cumplía también el rol de crítico¹⁷ en exposiciones locales de arte contemporáneo. Carlos Ginzburg sería introducido más tarde por su padre, Al Ginzburg, galelista *sui generis* local, y el apoyo incondicional de Vigo.

Podemos suponer que la diferencia de edad entre Vigo y los demás¹⁸ favorecía a su imagen paternalista, de guía y mentor de *Maestro* (como lo llamaban y como él se hacía llamar), pero lo cierto es que fue él quien los introdujo en la poesía experimental y en otras formas de la vanguardia. Alentó a Pazos y a Luján Gutiérrez a transgredir el lenguaje escrito, acercándoles el Dadaísmo (Duchamp, Schwitters, Tzara), el arte concreto (De Stijl y la Bauhaus) y los cinéticos (Soto y Groupe de Recherche d'Art Visuel)¹⁹. Les habló de los poetas concretos brasileños y europeos, de las posibilidades visuales de la tipografía y la experimentación con la palabra; los llevó a la Librería Galatea –en Capital Federal– que ofrecía libros y publicaciones internacionales, principalmente francesas.²⁰ En síntesis, les brindó una información que no circulaba entre los jóvenes, y en muchos casos tampoco entre los artistas y maestros. Apenas *aprobado* el Cubismo, las vanguardias históricas eran to-

avía un tema de discusión en la formación académica local. Vigo contaba con una importante biblioteca, no sólo de libros y catálogos europeos, sino también de correspondencia e información enviada por distintos artistas internacionales.²¹

El Mov. DC funcionaba como grupo pero no como colectivo, ya que la producción de cada artista mantenía su estilo y búsquedas particulares. Se presentaba como un grupo de *novísimos* poetas²² orientado no sólo a la producción, sino también a la difusión de la poesía experimental. Eso último se implementaba a través de textos críticos (editados en *DC* o en periódicos), conferencias y debates en lugares de exposición y presentaciones de libros y obras de los integrantes del grupo y también de otros allegados.

En ediciones anteriores Vigo proponía la creación de “comunidades de artistas” a fin de superar la creación individual –e individualista– y contrarrestar el mito del artista como *gran creador*, y celebraba las diversas experiencias colectivas de distintas partes del mundo.²³ La formación del grupo también reflejaba, según Vigo, la intención del arte contemporáneo de superar los límites disciplinarios en pos de una integración creativa de los lenguajes:

La INTEGRACIÓN NATURAL nos proyecta hacia una plástica con sonidos, hacia una música con formas plásticas, a una poesía para ver y otra para oír, a un cine que utiliza el tiempo real, a un teatro diapositivo.²⁴

Diagonal Cero: recorridos paralelos

Los integrantes del Mov. DC producen sus primeros poemas visuales a partir de distintas investigaciones en función de sus intereses. El corpus más importante lo encontramos publicado en la revista *DC*: poemas visuales impresos y sus textos referenciales. Existen otras obras que, por formato y soporte, son

¹⁶ Desde el número 15, se publicaba en *DC* una *separata* de xilógrafos, poetas o poetas experimentales locales, acompañada de una sintética biografía del/los autor/es y un texto crítico.

¹⁷ Escribía reseñas, catálogos y daba visitas guiadas a fin de introducir al público en estas nuevas experiencias.

¹⁸ Vigo nació en 1928, Gancedo en 1937, mientras que Pazos, Luján Gutiérrez y Ginzburg nacieron en la década del 40.

¹⁹ Principalmente sobre Jesús Rafael Soto, a quien admiraba y había conocido durante su viaje a Europa.

²⁰ Esta librería fue también uno de los puntos de venta de la revista *WC*, editada por Vigo junto con Miguel Ángel Guereña y Osvaldo Gigli, entre 1958 y 1960. Muchos ejemplares de la biblioteca personal de Vigo fueron adquiridos en este local.

²¹ Luján Gutiérrez recuerda la casa de Vigo como “un refugio de información, de correspondencia, de documentación”. Entrevista realizada el 27 de abril de 2006.

²² Vigo utilizaba esta expresión para distinguirlo de “nuevo”, como tendencia artística de vanguardia y radicalmente innovadora.

²³ Principalmente en *DC* 8 (diciembre 1963), *DC* 11 (agosto 1964) y *DC* 12 (diciembre 1964).

²⁴ Edgardo A. Vigo, “Nueva vanguardia poética en Argentina”, 1968.

presentadas en otros espacios pero permanecen ligadas a la acción del grupo.²⁵

Como mencionamos anteriormente, *DC* fue la revista que Vigo editaba, diagramaba, solventaba y distribuía. Publicó 28 números trimestrales entre 1962 y 1969, a excepción de la número 25 que, aunque no se editó por falta de fondos, Vigo la propuso como un número “Dedicado a la nada”. Tenía como antecedente la revista *WC*, editada junto con Miguel Ángel Guereña, Osvaldo Gigli y con la colaboración de Elena Comas, entre 1958 y 1960, y *DRKW*’60, proyecto individual de tres números editados en 1960. Compartía con otras revistas la función de comunicar y compartir expresiones no abarcadas por el circuito oficial. De tirada limitada –y generalmente financiada por los mismos directores/editores– circulaban principalmente por correo, a través de trueques e intercambios y sólo ocasionalmente se vendían en librerías especializadas.²⁶

DC era una revista experimental, en formato carpeta de 19,5 x 24 cm, compuesta por hojas sueltas, de distinto gramaje y color. Estas hojas intercambiables permitían, según Vigo, desglosar la revista, recomponerla, transformarla o regalar su contenido por separado. Desde el número 24 (diciembre 1967) la define como “cosa trimestral”. La diagramación se vuelve cada vez más compleja, pero conserva algunas constantes de la poética de Vigo: la técnica xilográfica, la construcción artesanal, el uso de huecos y calados que varían la relación de colores y figura-fondo y el factor lúdico que permite al lector realizar una modificación creativa sobre el objeto. En esta *cosa trimestral* se publicaban obras plásticas y literarias, fragmentos de manifiestos y textos críticos. Si bien daba importante difusión a artistas locales, los ubicaba en sintonía con las propuestas y movimientos internacionales.

A partir el número 20 “Dedicado a la Nueva Poesía Platense” funcionó como órgano oficial del Movimiento homónimo pero también sirvió para dar un

marco teórico y referencial a dichas experiencias. Los textos de Haroldo de Campos (*DC* 22), Pierre Garnier (*DC* 23), Julien Blaine y Jean François Bory (*DC* 21), entre otros, eran seleccionados de la propia biblioteca de Vigo.²⁷ Traducidos por su mujer, Elena Comas de Vigo, estos autores desconocidos en nuestro país sentaban las bases de la poesía experimental, manteniendo una suerte de diálogo a través de las páginas de *DC*. Entre ellos se intercalaban los textos del Mov. DC (firmados colectiva o individualmente) argumentando y desarrollando sobre los procesos creativos, objetivos y búsquedas de sus producciones.

En el número 24 (diciembre 1967)²⁸ las obras de los integrantes del Mov. DC se mezclan con las de artistas internacionales. Al “Reloj erótico”, de Vigo, le sigue una de las *Actualidades* de Luján Gutiérrez, una obra de Hans Clavin (intervenida por Vigo), otra de Ginzburg y finaliza el gran “Análisis poético-matemático de una sala de relojes inútiles”, de Vigo.

Analizando el devenir de la revista, podemos observar que la reflexión sobre la palabra y el rol de la literatura y el arte se inclina progresivamente hacia soluciones plástico-visuales y da cuenta de una crisis de ciertas convenciones literarias. En el número 27 (septiembre 1968) ilustra la tapa un poema visual de Hans Clavin: “La palabra está muerta”, basado en la sentencia “Das Word ist tot” del Manifiesto de De Stijl. Como editorial, Vigo presenta un texto,²⁹ ilegible, y al dorso otro similar con el título “Más editorial”. En la última edición, esta *cosa trimestral* incluía un señalamiento³⁰ en el que se leía “no va más”, frase que se repetía en el interior de la carpeta, revelando el final de la revista.

Como mencionamos anteriormente, las obras del Movimiento son publicadas en la revista, constituyéndola como una suerte de antología del grupo. Reseñaremos las obras más relevantes, intentando reconocer la poética de cada uno.

En *DC* 20, Omar Gancedo publica “IBM” [Figura 1]

²⁵ Desarrollado en este texto en el apartado “La acción de Mov. DC en circuitos no tradicionales”.

²⁶ Algunos ejemplos eran *Los Huevos del Plata* (dirigida por Clemente Padín, Uruguay), *Ediciones Mimbre* (de Guillermo Deisler, Chile), *La Pata de palo* (dirigida por Dámaso Orgaz, Venezuela) y *Ponto, Processo y Totem* (del grupo brasilero de Poesía/Proceso).

²⁷ Para un análisis de la biblioteca de Vigo y la relevancia de sus traducciones y textos mecanografiados, ver Mario Gradowczyk, “MAQUINACIONES: Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962”, 2008.

²⁸ Fecha estimativa, no consta en la revista.

²⁹ Fecha estimativa, no consta en la revista.

³⁰ *Señalamiento* es un *género* desarrollado por Vigo desde 1968, definido como acción-gesto de señalar un objeto o suceso no artístico como plausible de percepción estética. Realizó 19 señalamientos entre 1968 y 1992. El elemento que *rubricaba* los señalamientos era la etiqueta-tarjeta colgante que, en este caso, incorpora a la tapa de la revista.

poemas visuales aleatorios creados mediante nuevos medios técnicos. Tarjetas perforadas que se “traducen” mediante códigos de programación, dan como resultado una configuración visual, reestructurada a su vez como poema concreto. En el texto preliminar a dichos poemas, Gancedo aclara que no son –en sí mismos– un trabajo técnico “sino nuevos elementos técnicos usados en la ampliación del mundo poético”.³¹



FIGURA 1. Omar Gancedo: “IBM”, 22,5 x 17,5 cm, DC 20, diciembre 1966.

Edgardo A. Vigo publica en repetidas ocasiones sus *Poemas matemáticos* [Figura 2] en los que la racionalidad del número se neutraliza mediante una composición deudora del arte concreto y de la concepción de la tipografía como forma plástica. Las fórmulas matemáticas incongruentes se cruzan con formas y signos que remiten a sus composiciones Relativuzgir's.³² En el catálogo de la Expo/Internacional de Novísima Poesía/69, Vigo explicaba que los números no intentan “suplantar” a las palabras, sino jugar visualmente. “Por su irracionalidad, las matemáticas así tratadas mantienen la constante poética y su cuota de misterio y asombro”.³³

Vigo proponía trabajar dentro de una *estética de la participación*, en la que el observador-participante pudiera modificar la obra sobre la base de las claves-mínimas

propuestas por el realizador-creador.³⁴ En este línea, al igual que la revista, algunos de sus *pjmas*³⁵ permiten al observador-participante modificarlos y jugar con los huecos, los pliegues y las sombras, cambiando relaciones de figura y fondo, secuencias de lectura, etcétera. Desde el plano interpretativo, Vigo buscaba que el observador tuviera la libertad de “dar a lo ‘visto’ la INTENCIONALIDAD y la CARGA DE VALORES de acuerdo a lo que para él, lo presentado contiene”.³⁶



FIGURA 2. Edgardo A. Vigo: “Poemas matemáticos” (desplegado), DC 21, marzo 1967.

El uso “irrational” de códigos y lenguajes también fue el material de creación de Carlos Ginzburg.³⁷ Su poesía mantiene cierto hermetismo al trabajar (y reflexionar) sobre la lógica de los códigos y el lenguaje y la construcción de sentido. Entre las determinaciones esenciales de su poesía visual, Ginzburg menciona el problema semántico de generar “significados puramente visuales, interacciones entre grafismos”.³⁸ Parte de un vocabulario científico para crear relaciones arbitrarias hacia un nuevo lenguaje. Esta búsqueda se expresaba, como característica de una “era atómica industrial-urbana”, en la siguiente ecuación: LENGUAJE + CIENCIA = POESÍA ATÓMICA = BOOM.³⁹

³¹ DC 20, diciembre 1966, p. 15.

³² Movimiento experimental creado por Vigo en la década del 50 que produjo series de dibujos, collages y *objetos inútiles*. Para un mejor análisis de esta etapa ver Mario Gradowczyk, *op.cit.*, 2008.

³³ Expo/Internacional de Novísima Poesía/69, Museo Provincial de Bellas Artes, Cat. exp., 1969.

³⁴ Vigo fue modificando la denominación para *artista y espectador* de acuerdo a su elaboración teórica. Tomamos estos términos de A. E. Vigo, *op.cit.*, 1968.

³⁵ Abreviatura utilizada por Vigo para “poemas matemáticos”.

³⁶ DC 23, septiembre 1967, p. 3.

³⁷ La primera publicación de Ginzburg es “A y las moscas. Cuento del absurdo”, donde la hoja cortada en diagonal impide reconstruir el sentido de la narración. Esta habría sido una *intervención* de la edición de Vigo sobre el texto original de Ginzburg (según Pazos, entrevista personal, 2006). Por otra parte, este cuento ilegible no guarda relación directa con sus poemas visuales posteriores.

³⁸ Edgardo A. Vigo, *op.cit.*, 1968.

³⁹ Carlos Ginzburg, “Una poesía atómica. Propedéutica”, en DC 22, junio 1967, p. 23.

Los poemas de Ginzburg se proponían como simbolizaciones de conceptos tan amplios como contradictorios: elementalidad (el grafismo como elemento más puro del lenguaje), universalidad (“La poesía visual es un lenguaje no una lengua”), objetividad (materia lingüística trabajada visualmente, no como expresión del subconsciente), soluciones semánticas (nuevos temas y significados) y estructurales (del gráfico científico al poema visual).

Más adelante, Ginzburg realizará una serie de poemas con un carácter totalmente distinto. En “Oración equivalente” (presentada en *DC* 24), un sobre de nylon contiene, además de la página de la revista, discos de celofán con motivos impresos (también circulares) en diversos tamaños y colores [Figura 3]. Partidario de una estética de la participación, estos discos intercambiables, transparentes, móviles, sin signos ni letras, invitan al juego y a multiplicar las posibles soluciones. Entre los rotoreliefs de Duchamp y los poemas/proceso brasileros, Ginzburg opta por trasladar al observador-operador la facultad creativa, obsequiándole el material poético elemental.⁴⁰

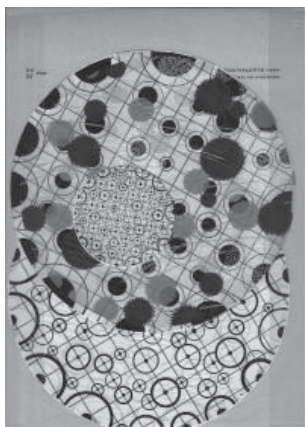


FIGURA 3. Carlos Ginzburg: “Oración equivalente”, medidas variables, *DC* 24, 1967.

Luis Pazos publica ejemplos de su poesía fonética, definida como *imágenes sonoras*⁴¹ en las que la onomatopeya –símbolo del comic y del pop de Lichtenstein– constituye la base para una poesía que juega con los sonidos cotidianos, urbanos y la revalorización

de los “despojos” del buen lenguaje poético [Figura 4]. Construye su imagen a partir de la onomatopeya como sonido verbalizado y como forma visual. Seriado, superpuesto, modificado su tamaño y dirección insinuando variaciones en la entonación y el volumen. Formas geométricas y formas blandas remiten a su vez a golpes, silbidos, estallidos, etcétera.



FIGURA 4. Luis Pazos: “Doble sonido”, 22,5 x 17,5 cm, *DC* 20, diciembre 1966.

Estos poemas visuales pueden entenderse como un trabajo colectivo entre Pazos –que propone la idea–, Vigo –que aporta la conformación visual y/o matriz xilográfica–, y la resolución final junto al imprentero, con los recursos y los materiales disponibles.

Pazos encontraba su material poético en el mundo exterior, en el ámbito urbano y en la agresión sonora de la ciudad. Su poesía fonética “recoge esos elementos y los convierte en agentes de liberación. El sonido transformado en lenguaje, rompe su convención, y deviene en juego”.⁴²

Este mundo exterior también constituía la fuente creativa de la obra de Jorge de Luján Gutiérrez,⁴³ pero desde su mediatización. Partiendo, al igual que Pazos, de una poesía de lo cotidiano, construye sus poemas visuales “Actualidades” [Figura 5] mediante el collage de recortes de la prensa gráfica, en los que se reconoce una calidad visual propia de los tipos móviles. La definición de sus poemas como *Actualidades* y de

⁴⁰ Esta obra se relaciona directamente con el *Revisión Envasado Clandestino* de Vigo (1957), compuesto también de discos de cartón y cartulina de distintas medidas, contenidos en una bolsa de nylon. Podríamos considerarlo un indicio más de la influencia del *Maestro* sobre sus discípulos.

⁴¹ Luis Pazos, “Phonetic Pop Sound”, en *DC* 20, diciembre 1966, p. 22.

⁴² J. Luján Gutiérrez; L. Pazos y E. A. Vigo, “El arte no es una teoría, es un acto de libertad”, Cuaderno de p[er]experimental, *DC* 21, marzo 1967.

⁴³ Firma como Lu(x)án Gutiérrez. Mantendremos el apellido original para evitar confusiones.

su rol como “fabricante” en lugar de artista parten de una concepción de la obra como un objeto de consumo y, por ende, del arte como “una industria destinada a producir entretenimientos”.⁴⁴



FIGURA 5. Jorge de Luján Gutiérrez: “Actualidades”. 22,5 x 17,5 cm, DC 21, marzo 1967.

La acción de Mov. DC en circuitos no tradicionales De la creación a la exposición: experimentación y espectáculo

Parte de la producción del Mov. DC se expuso y circuló en espacios no tradicionales de La Plata, como la *boite* Federico V, y de Capital Federal, como en Mimo arte-bar o la Galería Scheinsohn. Estos ámbitos más cercanos a la vida social que al campo artístico, permitían y favorecían la presentación de obras que ofrecerían cierta resistencia en espacios institucionales. Si bien no convocaban al *gran público*, estas presentaciones tenían una considerable repercusión en los medios locales, los que, en muchos casos, se hacían eco de las controversias y reacciones suscitadas.

El 23 de abril de 1966 se realizó en Mimo arte-bar un encuentro de escritores y artistas.⁴⁵ Organizado por Alfredo Andrés y Daniel Barros –directores de la publicación porteña *Cuadernos de poesía*– junto con el Mov. DC, se propuso como una jornada de intercambio entre distintas disciplinas artísticas. Se expusieron grabados de Ismael Perotti, óleos de Lucio Loubet y dibujos de Omar Gancedo, junto con los *Fonetic Pop Poems*⁴⁶ de Pazos y los “Poemas matemáticos” de Vigo.

Estas obras servían de marco a la lectura de cuentos breves y poemas (de José María Calderón Pando y Luján Gutiérrez, entre otros) y a una breve puesta en escena de *A fuego lento*, obra de Alfredo Andrés (a cargo de Alberto Cousté y Gustavo Mac Lennan). En esta oportunidad, Pazos presenta una de sus primeras obras documentadas, que da cuenta de ciertos principios de su producción de objetos-poéticos: objeto realizado con materiales industriales, de desecho o no artísticos; experimentación con el aspecto fónico del lenguaje; objeto provocador, que obliga al espectador a reflexionar sobre los posibles significados (o la ausencia de ellos) y por último, objeto sin mayor valor (ni artístico, ni económico) que el de ser observado y consumido en la inmediatez.⁴⁷

Entre 1966 y 1967, Luis Pazos produce dos obras fundamentales dentro de este circuito off: “El Dios del Laberinto y La Corneta”. Ambos objetos-poéticos los presenta en la *boite* Federico V, en 1967. Fundada el 16 de junio de 1966 por Jorge Vecchioli y Rosario Vitale, Federico V era una exclusiva *boite* platense. El local, ubicado en 48 entre 10 y diag. 74 se identificaba por el logo en su puerta, diseñado por Vecchioli y realizado por el escultor Rubén Elosegui. Además de ser un local bailable, ofrecía un espacio para exposiciones y experiencias artísticas contemporáneas. Nelson Blanco y Antonio Trotta fueron algunos de los artistas que expusieron allí. Bajo el *mecenazgo* de sus dueños, Pazos y Luján Gutiérrez realizaron happenings (que denominaban *fiestas*) practicando su *arte-actitud*, un cruce entre el arte de acción y el espectáculo.⁴⁸

“El Dios del Laberinto” es un poema tradicional presentado en un *continente* innovador: una botella de vino. Surgido como parte de un juego, Pazos encontró en la botella la posibilidad de alejarse del libro como formato inevitable de la poesía. A cada copia del poema se le dio un aspecto antiguo, envejecido, resquebrajado e impreso con tipografía clásica. Vigo diseñó la etiqueta y el corcho se compró en una tienda de cotillón. La tensión entre el pergamino y el objeto de diseño contemporáneo no era casual: el texto que acompañaba la obra en su presentación en Federico V, decía:

⁴⁴ Jorge de Luján Gutiérrez y otros, *op. cit.*, 1967.

⁴⁵ Mimo. Arte- Bar, Galería San Martín, en Florida y Charcas, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

⁴⁶ Así mencionados en distintas reseñas del diario *El Día*.

⁴⁷ Luis Pazos, entrevista personal, 9 de junio de 2006.

⁴⁸ *Fiesta del Humor, Fiesta del Terror y de la Nieve*. Relatadas y compiladas como parte del envío del grupo Pazos, Puppo y Luján Gutiérrez a la VII Bienal de París (septiembre-noviembre 1971), en *Experiencias*, CAYC, septiembre 1971.

El dios del Laberinto es un poema místico. Ha sido tratado con la mayor irreverencia porque la poesía es para todos y el concepto de lo vulgar ya no existe. Por lo consiguiente lo que tiene ante sus ojos es arte de masas de primera calidad.⁴⁹

En el mismo texto se jugaba con los posibles usos de este objeto-poético: leer el poema o decorar el hogar. El objeto permitía, además, *popularizar* una forma artística hermética y elitista (como consideraba Pazos a la poesía académica) a través de su consumo en supermercados y bazares.

El segundo objeto-poético es *La Corneta*, una serie de diez poemas fónicos presentados también como objeto-poético. Enrollados dentro de una corneta de plástico, sobresalía una pequeña cinta con la leyenda "Tire". Esta suerte de ready-made modificado presentaba, a diferencia del objeto anterior, un poema experimental. Se presentó en Federico V, repartiendo cornetas de plástico y con ampliaciones de los poemas montadas sobre las paredes. Este objeto poético incluía –como *packaging*– una caja dorada con un texto firmado por "Jorge de Lu(x)án Gutiérrez, fabricante de actualidades", impreso en papel rojo, que articulaba "instrucciones de uso" con ciertos principios de su concepción del arte.

A pesar de alejarse expresamente del formato tradicional del libro, estos objetos poéticos conservaban ciertos preceptos editoriales: estaban editados por *Diagonal Cero* o por Federico V, e incluían un prólogo o texto introductorio. Podríamos decir que, en estas obras, el concepto de edición se *superpone* al de *fabricación*.

Aunque Vigo se mantuviera alejado de las *fiestas*, Federico V sirvió como escenario para otras acciones conjuntas del Mov. DC⁵⁰ y también para la exposición/conferencia Vigo y sus cosas.⁵¹ Editó un catálogo con el sello *Federico V* compuesto por hojas en blanco – como transcripción de la *(in)conferencia*– un breve escrito sobre la *cosa* como nueva categoría/género artístico, una diapositiva sin imagen y una versión del poema visual "TV".

En 1968, el Mov. DC realiza su segunda exposición en Buenos Aires, gestionada por Al Ginzburg, en la Galería Scheinshon, ubicada en el subsuelo de una galería comercial en el barrio de Belgrano.⁵² Una nota publicada en el diario *El Día*⁵³ describe la reacción de los desprevenidos espectadores que se encuentran con esta inusitada muestra entre los locales comerciales, además de reproducir obras de los cuatro integrantes del grupo junto con una foto de ellos. El tono humorístico e irónico del artículo aparece como una constante de las notas sobre Mov. DC, con epígrafes y comentarios que hablan de una "complicidad" entre los cronistas y estos artistas.⁵⁴ El grupo edita un catálogo de la muestra, similar a las carpetas de DC, con obras de cada uno de los integrantes y un texto de Julien Blaine, reproducido de DC 21.

Vigo y su comunicación a distancia

Además de las publicaciones en la revista y las presentaciones en el circuito marginal, la producción del Mov. DC tuvo otra vía de circulación, gracias a la gestión de Vigo, quien mantenía una fluida comunicación a distancia con artistas e instituciones de diversas partes del mundo a través del trueque de revistas, publicaciones y obras. Esta práctica cotidiana para él y más tarde convertida en disciplina con el arte correo, tuvo un rédito fundamental para el grupo y también para la revista DC que se distribuía internacionalmente. El contacto con artistas como Jean François Bory, Julien Blaine, Clemente Padín y Guillermo Deisler, entre otros, le permitió al Mov. DC formar parte de exposiciones y publicaciones internacionales. En muchas ocasiones, Pazos, Ginzburg y Luján Gutiérrez tomaban conocimiento de su participación al recibir los catálogos, las gacetillas de prensa o artículos periodísticos reenviados a los participantes. La *comunicación a distancia* era para Vigo una tarea metódica y constante, individual pero no individualista: él se encargaba de todos los envíos, incluyendo los destinados a sus compañeros del grupo. A través de esta acción, Vigo y Pazos figuran en el Primer inventario de la Poesía Ele-

⁴⁹ Transcripción en "Poesía Envasada", en *El Día*, sección Libros, 8 de enero de 1967.

⁵⁰ Una de ellas fue la presentación del libro *Mi lunática hija*, escrito por Jorge D'Elía e ilustrado por Vigo. Se realizó una lectura de extractos del libro sincronizada con diapositivas de Vigo, además de exhibir sus poemas matemáticos y objetos poéticos de Pazos.

⁵¹ Vigo y sus cosas, Federico V, La Plata. Inauguración 3 de mayo 1968. Catálogo realizado por Vigo y editado por Federico V. CAEV, La Plata.

⁵² Galería Scheinshon, ubicada en Cabildo y Juramento, local 24, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

⁵³ "Poesía de vanguardia: un asombro, una duda", en *El Día*, Suplemento Dominical, 12 de mayo de 1968.

⁵⁴ Este tono se mantendrá en algunas notas sobre la Expo/Internacional de Novísima Poesía/69. Posiblemente fueron escritas por Pazos y/o Luján Gutiérrez.

mental (Galería Denise Davy, París, 1967), participan de Rotor 67 (exposición itinerante iniciada en Barcelona) y publican sus poemas (junto con Ginzburg) en *Approches 3* (publicación dirigida por Blaine y Bory) en 1968. Ese mismo año, Vigo participa de In concreto, (exposición iniciada en Tokio, luego presentada en Zurich y Friburgo), el Segundo Encuentro de Vanguardia Paroli sur muri (Módena, Italia), además de ser el único argentino en km 149.000.000 (Centro de Atitvità Visive, Ferrara, Italia), entre otras exhibiciones.

Esta circulación de sus obras les otorgará lugar privilegiado dentro de la poesía experimental latinoamericana de la época, considerando sus experiencias como aportes significativos a la disciplina.⁵⁵ Este reconocimiento le permitió a Vigo editar en Francia sus *Poème Mathématique Baroque*.⁵⁶ La primera edición consistió en una tirada de 700 ejemplares, de los cuales treinta fueron enviados como pago. Los *Poème...* mantenían las pautas de la revista y la poesía visual de Vigo: hojas intercambiables impresas, huecos, pliegues y cortes que intercalaban páginas de colores, círculos, letras y números.

Novísimas exposiciones en Buenos Aires y La Plata

Entre el 18 de marzo y el 13 de abril de 1969 se realizó en el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) la Expo/Internacional de Novísima Poesía/69, trasladada luego al Museo Provincial de Bellas Artes (MPBA), desde el 18 de abril al 4 de mayo del mismo año. La muestra fue gestionada, curada y montada por Vigo. Este evento marcó la irrupción de la poesía experimental internacional en nuestro país, además de constituir la última *producción y presentación colectiva* del grupo. A pesar de ello, la Expo NP/69 ha quedado al margen en

la historia del mítico Instituto Di Tella.⁵⁷ A fin de recuperar su valor en el campo artístico, describiremos y analizaremos algunos aspectos de esta muestra.

Jorge Romero Brest reconocía ser un neófito en materia de poesía experimental.⁵⁸ A diferencia de otras tendencias del arte contemporáneo, decide montar esta exposición y difundir estas experiencias reconociendo la impronta vanguardista de toda una *nueva tradición* de la poesía experimental, pero sin tener mayor conocimiento sobre el tema. Participando como crítico en una bienal en Brasil, el director del Centro de Artes Visuales del ITDT había encontrado la poesía concreta en un salón paralelo.⁵⁹ Le ofrece a Haroldo De Campos la organización general, quien le recomienda contactarse en México con Mathias Goeritz, Jassia Reichardt, Max Bense, el Grupo Noigandres o con Vigo “que ya está en contacto con poetas concretos en todo el mundo y empieza a introducir el movimiento en Argentina”.⁶⁰

Romero Brest ya conocía a Vigo y decide dejar a su disposición la organización integral de la muestra (convocatoria, acopio de material y obras, curaduría y montaje). Vigo lo lleva a cabo con el resto del Mov. DC pero será él quien tenga la voz de mando. A este grupo se sumó Ana María Gatti, artista que volviera recientemente de París, luego de una estadía de seis años que la acercaron a los poetas sonoros.⁶¹ El objetivo de esta exposición era ofrecer un panorama de las variadas expresiones y tendencias de una búsqueda común de transgredir las formas obsoletas de la poesía tradicional. En el prólogo del catálogo, Romero Brest sentenciaba:

La poesía que han hecho y hacen los poetas es tan caduca como la pintura de los pintores o el teatro o la música de quienes los cultivan, simplemente porque ha perdido vigencia el modelo estructural de representación.⁶²

⁵⁵ En su libro *Once again*, Bory cita a Vigo por su innovación con la poesía matemática. Estos textos también constituyen el núcleo de una “Antología de la poesía experimental argentina” en el primer número de *Doc(k)s* (dirigida por Blaine), entre otros comentarios y reseñas de diversos autores.

⁵⁶ Primera edición: ed. Contexte, París, 1967 (dirigida por J. F. Bory y B. Lane). Segunda edición: Ael 5-Agentzia éditions, París, 1968 (dir. por Jochen Gerz).

⁵⁷ *En Arte Visual en el Di Tella*, Romero Brest dedica unas pocas líneas a la exposición, incluyéndola entre otras realizadas ese año, agradeciendo la colaboración de especialistas brasileños y de E.A.Vigo, “un amigo que siempre nos acompañó”. Ver Jorge Romero Brest, *Arte visual en el Di Tella...*, 1992, pág. 199.

⁵⁸ En el prólogo del catálogo, Expo/Internacional de Novísima Poesía/69, *op. cit.*

⁵⁹ Narrado por Vigo, citado en Curell, Mónica: Entrevista a E. A. Vigo, 1995.

⁶⁰ Carta de De Campos a Romero Brest, 22 de agosto de 1967, Archivo ITDT. Vigo luego agradecerá la colaboración de Goeritz, Pedro Xisto, John Sharkey, entre otros, por envío de materiales y contacto con otros poetas para la realización de la muestra.

⁶¹ Después de una muestra en Galería Liralay ese mismo año, Ana María Gatti se desliga del grupo y de la poesía visual. Ver E. A. Vigo, “Panorama sintético de la poesía visual en Argentina”, 1975, p. 2. Los datos de la estadía en París de Ana María Gatti fueron extraídos de “Estalló la Revolución en la Poesía”, en *La Razón*, 18 de marzo de 1969.

⁶² Cat. exp., *op. cit.*

La exposición contó con más de 150 obras, pertenecientes a 114 artistas de 15 países y dividida en tres secciones. En la primera se exponían más de 85 libros y libros-objeto y 40 revistas, la mayoría provenientes de la biblioteca personal de Vigo. Cada uno tenía su respectiva ficha con datos editoriales, comentario de las características de la publicación, artículos incluidos y lista de reproducciones. La segunda sección, donde residía el mayor número de obras, la conformaban las obras de Poesía Visual. Se presentaron en los más variados soportes bi- y tridimensionales. Desde afiches y poemas visuales impresos, hasta objetos que problematizaban sobre el concepto mismo de *poesía*. Dana Atchley (EE.UU.) presentó *Clothesline*, alfombra de césped y cuerda de la que pendían enormes letras sostenidas por broches de plástico; Dennis Williams (EE.UU.) realizó un *móvil poético* compuesto de letras pintadas y palabras sueltas en cartón, hilo y papel y un televisor *a manivela* en el que podía seleccionarse un poema; John Sharkey y Liliane Lijn (Inglaterra) presentaron poemas cinéticos, accionados por motores; Sarenco (Italia) y Ken Cox (Inglaterra) exhibieron variantes de *poemas inflables* de dos metros de alto, en polietileno, con letras y palabras impresas; Andy Suknasky (Canadá) envió tres velas de colores con palabras que se deformaban y desaparecían a medida que el fuego las consumía, mientras Herman Damen (Holanda) escandalizaba con la foto de una vaca ornamentada con letras y una mano de nylon con textos en sus dedos. Entre dos mesas se *desparramaban* los lúdicos poemas/proceso: Neide de Sá ofrecía una caja de plástico con un material poético inusual, que consistía en recortes (fotografías periodísticas, palabras y titulares sueltos), un soldado de plomo, botones, una cuerda y broches; Alvaro de Sá colocaba en una caja de madera cinco bolitas que conformaban la palabra *caos* en portugués.⁶³ En la última sala, casi en penumbras, se presentaba la sección de poesía sonora, con obras de quince poetas paradigmáticos. Organizada en sesiones de diez minutos de duración que se intercalaban cada media hora, la programación elaborada por Vigo ofrecía un panorama desde los

primeros poemas de 1919 hasta la fecha de la muestra. Desde Raoul Hausmann (considerado el creador de esta disciplina) a Henri Chopin, quien había registrado los sonidos de su propio cuerpo.⁶⁴

La diversidad de formatos y soportes permitió a Vigo y al equipo de montaje del ITDT mostrar las obras en diversos planos y recorridos. La disposición de las cabinas de *A propósito de Mallarmé* de Gatti, confrontaba al espectador en la primera sala, mientras que *Diario sin fin*, de Luján Gutiérrez, unía las distintas salas en una sola obra. La tira continua de diarios finalizaba en la misma sala en la que Pazos exponía su *Torre de Babel* y Vigo, sus *Obras Completas*. En contraposición a los *corredores* que se generaban por la estructura arquitectónica del Di Tella, los paneles de poesía visual (a la altura de los ojos) interrumpían la linealidad y continuidad del espacio.

Repasemos ahora las obras que expusieron los integrantes del Mov. DC:

Edgardo A. Vigo presenta dos obras de distinto *género*: un objeto poético y un *proyecto a realizar*.⁶⁵ En el primer caso, *Poemas matemáticos (in)comestibles*, dos latas de sardinas, con sus respectivas etiquetas y selladas herméticamente, impedían acceder al contenido (los supuestos poemas) que sonaban al manipularlas. En el catálogo, Vigo escribía:

La utilización del 'envase' en producción seriada elimina al libro como vehículo de comunicación fundando un Arte Tocable, donde 'el objeto seriado' cumple una función estrictamente lúdica.

A diferencia del surrealismo que subjetiva el misterio a través de la metáfora, el uso del 'envase hermético' objetiva el concepto de misterio

Esta relación entre el misterio y el envase la encontramos también en *Obras Completas*, el *proyecto a realizar* presentado en esta muestra: una serie de cuatro etiquetas de "obras completas" numeradas a modo de antología literaria para ser pegadas sobre cualquier objeto. En esta oportunidad, Vigo las presentó adheridas a cajas de madera embaladas en cartón con la

⁶³ Las descripciones y datos de las obras provienen de las fotografías tomadas por Humberto Rivas y Roberto Alvarado para el ITDT y de las reseñas y reproducciones en artículos periodísticos.

⁶⁴ La mayoría de las grabaciones provenían de la revista-disco francesa *OU*, propiedad de Vigo. Otras fueron enviadas en cintas magnetofónicas por los autores (Ernst Jandl, Carl Tzischer, Bob Cobbing, Carl Weissner, Kittaëff).

⁶⁵ Los *proyectos* o *propuestas a realizar* se encuadran en la descentralización de la creación artística, en la que el autor/productor propone *claves mínimas* que el espectador/operador tomará como germen de la obra a producir. Elaborado por Vigo: *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*. La Plata, Diagonal Cero, 1969.

inscripción "Tomos I, II, III y IV". Mirando por un orificio en cada caja, se comprobaba que estaban vacías.

Dentro de la sección documental, Vigo expuso sus *Poème Mathématique Baroque* y el "Análisis poético de una sala de relojes inútiles", poema *plegable* publicado en DC 24.

Luis Pazos realiza *La Torre de Babel*, un poema volumétrico,⁶⁶ conformado por cuerpos geométricos en telgopor sobre los que se imprimieron distintas onomatopeyas, alternadas con espacios en blanco, coronadas por la palabra "boom". A un lado de la obra un cartel indicaba "Tomarse de la mano y rondar en torno a ella". La obra implicaba un tiempo de lectura, que podía iniciarse desde la base, tomando el sonido *boom* como destrucción final o viceversa. El volumen y el movimiento suponían un lector *activo*. Aunque unas flechas en el piso indicaban el orden de lectura, el espectador podía elegir dónde y en qué momento iniciar o finalizar el poema, abriendo a múltiples posibilidades y significaciones. Pazos explicaba que "en la poesía tradicional no interesa el espacio gráfico, en la experimental el espacio gráfico es activo. A mí me interesa el espacio real, que es un estadio más avanzado".⁶⁷ El título de la obra entraba en tensión en el marco de la muestra, refiriéndose a la imposibilidad de comunicación y la distancia entre las lenguas en un espacio en el que, precisamente, se experimentaba con los aspectos materiales del lenguaje y la apertura a una *comunicación otra*.⁶⁸ Pazos también exponía sus dos libros-objetos en la sección bibliográfica, *El Dios del Laberinto* y *La Cometa*, de 1967.

Carlos Ginzburg, con *Avioncitos de papel*, apelaba a lo lúdico y a la participación del espectador, pero desde una modalidad diferente a la de Pazos. Construyó una montaña de diez mil avioncitos de papel plegado que cualquiera podía lanzar por el aire, jugar, o llevarlos como *souvenir*. La obra no se limitaba, desde ya, a la acumulación de avioncitos, sino que se completaba con la acción misma y la relación es-

tablecida entre los distintos "recorridos de vuelo". Ginzburg adhería, al igual que el resto del grupo, a una concepción del arte basado en un eje lúdico, no sólo para el observador sino también en la instancia de producción: la creación gratuita, sin necesidad de fundamentar teóricamente el proceso constructivo de la obra y apelando a generar en el espectador (ahora también operador) una (re)acción.

Este es el arte de la participación, donde todos gustamos de la poesía. Los que escriben sonetos o tratan de buscar imágenes escritas se pasaron de moda. Hoy día, si vienen aquí, se tendrán que quemar como los "bonzos"...en la vía pública y por amor a una obra de museo.⁶⁹

En este tipo de propuesta se encuadraba *Tacho para patear*, una lata puesta a ese efecto en la sala, "ceremonia que inauguró Romero Brest con tremendo botinazo y desde ahí muchos de los presentes se regocijaron con patear el original artefacto, que ponía una música de fondo bastante ruidosa".⁷⁰

Jorge de Luján Gutiérrez expuso *Diario sin fin*, continuo de ejemplares de una misma impresión del diario *El Día* que, a lo largo de setenta metros, colgaba del techo del ITDT, recorriendo varias salas para finalizar en el piso. En palabras del autor, este montaje "significa a la multitud bajo un medio de comunicación de masas, y dentro de este diario, como de todos los diarios del mundo, está la poesía de lo cotidiano. Crímenes, deportes, humor y política son los temas que la gente conoce y gusta".⁷¹ También exhibía *Edición 6ª de poesía*, una matriz de impresión que, una vez descartada, era utilizada por los canillitas para sostener los diarios. Pintada de dorado, emulaba un material noble y aludía al carácter romántico de la poesía tradicional.⁷² Como mencionamos anteriormente, la poesía visual de Luján Gutiérrez se desarrollaba en torno a la *actualidad* y su narración periodística. Los mass

⁶⁶ Así definida por Pazos, en Álvaro De Sá, "Poesía de vanguardia en Argentina", en *Jornal do Escritor*, Río de Janeiro, octubre de 1969. La traducción es nuestra.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Este no era el único poema volumétrico. La inglesa Liliane Lijn expuso *Poem Kon*, un cono trunco giratorio con palabras impresas continuas, repetidas, que formaban un poema visual. Si en *Torre de Babel* podemos decir que la onomatopeya constituía el *leit motif* de la obra, en el caso de *Poem kon* podemos hablar de un núcleo temático: un juego entre el cielo y el espacio (con las palabras *sky|never stops| inner-outer space| same distance*).

⁶⁹ Testimonio de Carlos Ginzburg en "Estalló la Revolución en la Poesía", *op. cit.*, 1969.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Entrevista personal, 27 de abril de 2006.

media (en este caso, la prensa escrita) construyen el discurso de lo cotidiano, material poético *per se* para Luján Gutiérrez.

La obra de **Ana María Gatti** *A propósito de Mallarmé*, se presenta como una de las más relevantes, ya que unía la poesía fonética con performance y participación del espectador. Compuesta por cuatro cabinas plásticas enfrentadas en cruz, cada una tenía un reproductor magnetofónico conectado a un control central, con sensores fotosensibles. Cada reproductor contenía una cinta grabada en danés, francés, japonés y castellano. Por medio de focos lumínicos que pendían del control central, el espectador podía operar sobre los sensores fotosensibles, activando una o más grabaciones. La obra se completaba con la acción de cuatro actores (dos hombres y dos mujeres) que, vestidos de pies a cabezas con mallas blancas, ingresaban a la cabina y comenzaban a pronunciar las palabras grabadas en la cinta.⁷³ En esta obra el espectador se convertía en operador, por ser quien manipulaba los sonidos y la lengua en que se pronunciaban, tanto de la cinta grabada como de los actores.

Las obras de estos artistas promovían la participación del público y una concepción lúdica del arte. Si bien algunos se alejaban de la poesía visual hacia un arte *total* (Gatti), mientras otros experimentaban con diversas formas de acción y participación (Ginzburg) u obligaban al espectador a reflexionar sobre (su) concepto de obra (Vigo), todos coinciden en la caducidad de las viejas formas de la poesía tradicional y en el acercamiento de la poesía al público a través de la proposición de una acción, de una reacción o de la incorporación de los elementos de la cotidianeidad en la obra.

Repercusiones periodísticas de la novísima poesía

A pesar de la *novedad* de esta muestra en el campo artístico local y de la ruptura que representaba con la tradición poética, los artículos periodísticos relevados varían desde la reseña descriptiva hasta los recorridos que apelan al humor, encontrando también algunas críticas a la disciplina en sí y a la exposición. Ésta, tanto en su versión del ITDT como del MPBA, tuvo una importante repercusión en la prensa local (*Clarín*, *La Gaceta*, *La Razón*, *El Día*, *Revista Análisis*, etc.) y también internacional (*Corriere del Giorno*, Italia; *Jornal do Escritor*, Brasil).

Las voces a favor

Podríamos reconocer dos factores fundamentales para la *buena recepción* de la muestra. En el caso del diario *El Día*, Pazos y Luján Gutiérrez se desempeñaban como colaboradores de los suplementos culturales y dominicales del diario, publicitando y reseñando, en muchas ocasiones, sus propias obras. Su breve trayectoria en la *provocación* y las acciones de vanguardia era conocida entre los lectores y, obviamente, entre sus compañeros de trabajo. Por su parte, Vigo gozaba del respeto de sus colegas y también escribía asiduamente para *El Día* y *El Argentino*, entre otras publicaciones, pero en formato de ensayos críticos sobre arte contemporáneo local e internacional.

En segundo lugar, el ITDT era reconocido como el ámbito de la innovación y la controversia cultural. No sorprendería, entonces, que en *la manzana loca* se expusieran obras que discutieran los cánones del arte tradicional. Sin embargo, resulta llamativo que algunos artículos, incluso de periódicos de Capital Federal, reseñaran la muestra apelando al humor, la ironía y los juegos de palabras, a la par de una descripción pormenorizada de las obras más relevantes de la muestra y sus fundamentos teóricos.

En "La poesía loca" publicado en el diario *El Día*,⁷⁴ los epígrafes de las fotos definían a Pazos y a Vigo como "sacerdotes platenses de la nueva poesía" y a Romero Brest como "sumo sacerdote de la Expo" quien revelaba, en una supuesta declaración, que "en mi reino nunca se pone el sol". Como muestra de la repercusión en los espectadores, se transcribían los comentarios de "una señora entrada en carnes" y de un "piloso y rizado espectador", notando que "el ambiente de travesura se asentaba sobre el público". Este tono humorístico no impedía relevar *seriamente* obras y testimonios fundamentales. Romero Brest hablaba del objetivo último de la muestra:

Antes de la Expo eran una decena o dos los que en Argentina sabían que esto existía [...] Considero que la Expo vale, no porque da una respuesta sino porque plantea un problema: ¿qué es ahora la poesía? [...] El valor de un artista actual, su fundamento ético, consiste en decidirse a romper las estructuras sin saber si se van a poder construir. Creo en aquellos que tienen el valor de confundirse antes de la cobardía de afirmar.⁷⁵

⁷³ La descripción de la obra puede encontrarse en los artículos citados anteriormente.

⁷⁴ "La poesía loca", en *El Día*, suplemento dominical, 13 de abril de 1969, p. 9.

⁷⁵ *Ibidem*.

Asimismo, Vigo testimoniaba elementos fundamentales de su poética al decir:

Creo en un arte tocable y participante. De espíritu lúdico y totalizador. Rechazo el concepto de obra única, prefiriendo el "objeto seriado", lo que los europeos llaman 'múltiple'. Considero que la intención de la muestra está lograda: de aquí en adelante todos los caminos están abiertos.

La descripción del *ambiente* aparecía como una referencia obligada en varios artículos. En la Revista *Análisis*⁷⁶ se describe el "clima general" como "el de una fiesta a la vez hermética y reveladora, densa y ligera. No es posible sustraerse a la sensación de apertura y comienzo, de la inauguración de un sendero". En un artículo publicado en *Clarín*, el texto concluía con un supuesto diálogo recogido durante la inauguración:

Luego de una extensa recorrida escuchamos a un hombre joven que decía a otro: "Lo auténticamente revolucionario son las minifaldas porque han cambiado hasta las formas de vida".

El otro preguntó: "¿Y qué opinas de esta exposición?" - Alzamos a escuchar: -bll bllbll bllbll bllbll grr grr.⁷⁷

Las voces en contra

La mencionada reseña de *Clarín* analizaba previamente los antecedentes *letristas* de la poesía visual y su supuesto fracaso cuarenta años antes, además de la contradicción entre la voluntad de ruptura de todos los cánones artísticos y la aplicación de la Divina Proporción en algunas obras. Otro artículo titulado "Caducidad de la *Novísima Poesía 69*"⁷⁸ criticaba la supuesta *pose* de vanguardia de la muestra, haciendo hincapié en el circuito de exposiciones y analizando la recepción. De acuerdo a la imagen del Di Tella como *fábrica de vanguardia* sentenciaba:

Hoy vemos con sorpresa que no hay obra presuntamente de vanguardia que no cuente con el beneplácito de un público dócil, manejado por un gran aparato

publicitario (parte de un sistema en el cual los mismos artistas publicitados dicen no creer) y una crítica complaciente en líneas generales.

El autor se encargaba de rebatir todos los aspectos *presuntamente* innovadores de la muestra: las obras carecían de la fuerza que tuvieran las *humoradas* de los dadaístas y surrealistas o utilizaban recursos ya aplicados por los letristas franceses y la poesía fonética de Schwitters. Como conclusión, juzgaba estas experiencias contraproducentes, ya que podían "desorientar en relación a verdaderas experiencias de creación poética que, esas sí, lógicamente, no cuentan con el apoyo de nadie".

Si bien el uso de la tipografía como forma plástica o la mera experimentación con sonidos (fonemas, sonidos aleatorios, etc.) ya tenía una *tradición* en la poesía experimental, esta exposición proponía una *nueva mirada* sobre esas experiencias a partir de las obras actuales, además de ofrecer un panorama internacional de los artistas y obras que trabajaban en la poesía experimental.

En otro artículo publicado en *La Razón*, Hernández Rosselot lamenta que cierto público confundiera "el acto poético como revelador de belleza con un simple puntapié".⁷⁹

Estas críticas dan cuenta del peso que mantenían –y mantienen– ciertos valores de la poesía tradicional: la narración y la importancia de la palabra, la belleza como valor supremo o la distinción entre *verdaderas experiencias de creación poética* y una creación *lúdica*, poniendo en tela de juicio el valor artístico de estas obras.

Visiones platenses

En los artículos sobre la presentación de esta muestra en La Plata, también se debate sobre su carácter controversial.⁸⁰ Jaime Sureda, escribiendo para la Revista *Ritmo*, reclamaba que, tanto la postura laudatoria de esta novísima expresión como la defensa de lo clásico eran inadecuadas ante este tipo de propuestas. El aporte residía en la *liberación artística*

⁷⁶ "Poetas. Voces y avioncitos", en *Análisis*, N° 420, abril de 1969, p. 61.

⁷⁷ "Exposición Internacional de Novísima Poesía 69", en *Clarín*, 20 de marzo de 1969, p. 26.

⁷⁸ Alberto C. Vila Ortiz, "Caducidad de la *Novísima Poesía 69*", en *La Capital*, 23 de marzo de 1969.

⁷⁹ Refiriéndose claramente a la obra de Ginzburg, *Tacho para patear*. Ver Hernández Rosselot, "El Acto Poético y Arte Moderno en Luján", en *La Razón*, 5 de abril de 1969, p. 14.

⁸⁰ Diferenciamos ambas reseñas dado que la exposición en La Plata sólo fue relevada por publicaciones locales, respondiendo a la situación particular del campo artístico platense.

que proponía y en la comprensión del sujeto (espectador) contemporáneo. Las rupturas provocadas por las vanguardias históricas habían influido también en la sensibilidad del espectador, un sujeto “que ya está de regreso y se ha acostumbrado a las formas clásicas literarias (...) A la exuberante imaginación del creador se ha debido adscribir la ágil inteligencia del observador”.⁸¹ El autor destacaba que los postulados dadaístas, futuristas y surrealistas no lograron *abolir* la rima, el verso y el ritmo. Resultaba improbable, entonces, que la Novísima Poesía pudiera hacerlo, pero debía comprenderse la apertura propuesta y, sobre todo, el reconocimiento de una problemática contemporánea en el papel del espectador. Respecto del ámbito artístico local, Sureda subrayaba el carácter *riesgoso y asertivo* de esta muestra, que “no impunemente desafía la molición mental de una ciudad como la nuestra con algo que pueda parecerle insólito y perturbador de ciertos cánones establecidos con fijación inamovible”.

A pocos días de inaugurada la exposición, Vigo marcaba que “indudablemente el público de nuestra ciudad no alcanza a comprender nuestras significaciones”.⁸² Esta declaración provocó varias respuestas, publicadas como cartas de lectores firmadas con seudónimos. Estas mismas variantes interpretativas produjeron, según los propios organizadores, una lectura errónea de la muestra. Romero Brest decía:

Tal vez la disposición de las obras estuvo demasiado feliz y ello contribuyó a que el público la considerara como una exposición plástica, aunque de las más interesantes. Así se desnaturalizó el carácter de la muestra.⁸³

Vigo también reflexionaría, años más tarde, sobre esta interpretación equivocada:

Por su trayectoria [el ITDT] alberga un público adicto a los nuevos panoramas ofrecidos, pero la hegemonía plástica (historia vertebral de su Departamento de Artes Visuales) produjo una confusa lectura. Se aprecia más los contenidos plásticos de las propuestas presentadas que el valor poético que poseían. Si practicáramos un

balance actual acerca de su influencia en el campo nacional, nos daría un resultado negativo. Idéntico al resultado que arrojó el saldo de esa muestra.⁸⁴

Pero a pesar de estos balances, ambos reconocían el saldo positivo de la muestra: dar a conocer una tendencia artística ignota en nuestro país, generando una apertura hacia nuevas formas de creación y fruición del arte.

Movimiento centrífugo: las distancias del grupo

El año 1969 puede considerarse clave para el Mov. DC. En los primeros meses se edita el último número de la revista,⁸⁵ que incluía *Concrete su poema visual*⁸⁶ de E. A. Vigo, una hoja de cartulina con un círculo calado e instrucciones de uso. A través de ese hueco, Vigo unía dos propuestas fundamentales de su cruzada artística: otorgarle al observador/operador la facultad creativa/constructiva de la obra y convocar a la operación de *señalamientos*, renovando con una *mirada estética* la percepción de los objetos cotidianos.⁸⁷ Al finalizar la edición de *DC*, el grupo pierde un espacio que los nucleaba. Sin embargo, Vigo utiliza una cita de Antonin Artaud para barrer con toda lectura melancólica sobre el cierre de esta etapa:

(...) EL DEBER
del escritor, del poeta, no es ir a
encerrarse cobardemente en un texto,
un libro, una revista de los que ya
nunca más saldrá, sino al contrario
salir afuera
PARA SACUDIR
PARA ATACAR
AL ESPÍRITU PÚBLICO
SI NO
¿PARA QUÉ SIRVE?
¿Y PARA QUÉ NACÍÓ?⁸⁸

Vigo renovarí su trabajo en revistas experimentales con *Hexágono* (1971-1975), de claro compromiso

⁸¹ Jaime Sureda, “Poesía plástica-Plástica poética”, en *Ritmo*, N° 2, 25 de mayo de 1969.

⁸² “Prosigue en exhibición la muestra Novísima Poesía/69”, en *El Día*, 20 de abril de 1969.

⁸³ “La poesía loca”, en *El Día*, *op. cit.*

⁸⁴ Edgardo A. Vigo, “Continuidad de lo discontinuo”, en *En Marcha*, La Plata, 1992. [Escrito a principios de los 70].

⁸⁵ Si bien correspondería a diciembre de 1968, *Concrete su poema visual* está fechada en 1969.

⁸⁶ Síntesis del texto: Concrete su poema visual/ pintura/ objeto /escultura /paisaje /naturaleza muerta/ desnudo/ (auto) retrato/ interior y todo otro tipo y género de arte.

⁸⁷ Ejes del ensayo de Edgardo A. Vigo, *De la poesía proceso a la poesía para y/o a realizar*, 1969.

⁸⁸ *DC* 28, Editorial, p. 3. Intentamos mantener la diagramación original.

social y político, manteniendo el formato en carpetas y la difusión de textos y producciones de distintos teóricos y artistas. A partir de la Expo/Internacional de Novísima Poesía/69, Pazos y Luján Gutiérrez continuarían relacionados al ITDT y a su director. Pazos y Romero Brest organizan *Arte de Consumo. Conferencia-Espectáculo*.⁸⁹ Con el espíritu de los happenings *ditellianos* y las *fiestas* de Federico V, esta disertación sobre la redefinición del arte como espectáculo y objeto de consumo con exhibiciones, *performances* y objetos se transforma en un suceso inesperado cuando el público desborda el local y modifica la programación del evento. Aunque no participara, Vigo incluyó este evento en un artículo para la Revista *Ritmo*, insertando *Arte de Consumo* dentro de un proceso de la vanguardia platense iniciado con el Grupo Si.⁹⁰

Ese mismo año, Pazos y Luján Gutiérrez presentan el audiovisual *Señores, pasen y vean* en Experiencias '69 del ITDT,⁹¹ con fotografías de Juan José *Chispa* Estévez, sonido y sincronización de Julio Otero Mancini y la actuación de Susana Etchart. Al año siguiente, junto con Héctor Puppo, participan del III Festival de las Artes de Tandil con la *situación* titulada *Excursión*, llevándose el segundo premio en el rubro Experiencias Visuales. De la mano de Jorge Glusberg y el CAyC, esta experiencia fue compilada junto con las fiestas realizadas en Federico V como parte del envío a la VII Bienal de Arte de París en 1971.

Ginzburg, por otra parte, se aleja de la poesía visual para experimentar con el *accionismo*, el *land art* y el *arte proyectual*, e integra también el CAyC y el Grupo de los Trece en los 70.

Aun cuando los integrantes del Mov. DC mantuvieran contacto y se encontraran ocasionalmente en torno a convocatorias y proyectos diversos,⁹² la etapa de labor en conjunto había finalizado. Aunque sus prácticas artísticas (en tanto modalidades de producción y circulación de sus obras) se distanciaban cada vez más, algunas propuestas no eran tan disímiles. En

De la poesía proceso a la poesía para y/o a realizar (1969), Vigo desarrolla conceptos tales como: la participación del observador, la caducidad de los lugares cerrados, la liberación de géneros y técnicas, la pérdida de carácter solemne-religioso de la obra, las conexiones e interacciones de las diferentes formas de arte y la vía múltiple. Estos postulados están en sintonía con las producciones de esos años de Pazos, Luján Gutiérrez y Ginzburg. Pero por otra parte, Vigo proponía un arte *comunicativo-lúdico-individual* como respuesta a la *vía espectáculo* que *masificaba* al público.⁹³ Esta vía lúdica-individual se separaba claramente del *arte-actitud* y las *fiestas* de Pazos y Luján Gutiérrez.

Vigo considera significativa la separación de este grupo, revelando en un escrito de 1975 una interrupción del desarrollo de la poesía visual en nuestro país.⁹⁴ Si bien actualmente la poesía visual continúa vigente, con producciones circulando en publicaciones literarias y artísticas, exposiciones y páginas web, no debemos perder de vista el rol del Mov. DC y la Revista *DC* en este desarrollo.

Reflexiones finales

Reconstruyendo el recorrido del Mov. DC, pretendimos dar cuenta de la relevancia de la acción y producción de este grupo en el corto período de 1966 a 1969. Edgardo A. Vigo –como introductor de la poesía experimental en nuestro país– junto con este grupo, constituyen los primeros artistas locales en producir y difundir poesía experimental. Aún cuando no continuaran trabajando colectivamente en esta disciplina, el corpus de obras producidas se presenta como fundamental para los inicios en Argentina y en la construcción de la poesía experimental latinoamericana.

Consideramos que este trabajo realiza un aporte, no concluyente ni absoluto, a la historia del arte argentino al reconstruir la trayectoria de un grupo que basó su acción en ámbitos periféricos del circuito institucional y hegemónico del arte porteño y logró

⁸⁹ 6 de agosto de 1969, Cámara de la Construcción, La Plata. Participan también Héctor Puppo, Dalmiro Sirabo, Antonio *Poroto* Sitro y César López Osornio, entre otros.

⁹⁰ Edgardo A. Vigo, "No-Arte-Si", en *Ritmo*, N° 5, 25 de agosto de 1969. La foto que ilustra el artículo muestra a Puppo realizando *body painting* sobre una modelo durante *Arte de Consumo*.

⁹¹ 5 al 7 de septiembre. Romero Brest destaca la reseña de Vigo para la revista *Ritmo* sobre las obras presentadas y su evaluación de las *Experiencias* desde el 67 al 69 como la "única reseña digna de mención". Ver Jorge Romero Brest, *op. cit.*, 1992, p. 161.

⁹² Sin ir más lejos, en 1970 participan en *Arte al aire libre en la Plaza Rubén Darío, Escultura, Follaje y Ruidos*, (organizado por el CAyC) donde Vigo realiza su *Señalamiento V* y presenta el texto *La Calle: escenario del Arte Actual* y el Grupo La Plata (Luján Gutiérrez, Pazos y Puppo) presenta *Homo Sapiens*.

⁹³ Edgardo A. Vigo, *Ibidem*.

⁹⁴ Edgardo A. Vigo, "Panorama sintético de la poesía visual en Argentina", 1975.

constituirse (mediante la acción de un Vigo editor, archivero, compilador y comunicador a distancia) como un punto de inflexión en el arte experimental local.

Por otra parte, la Expo/Internacional de Novísima Poesía/69 (escasamente relevada en las reconstrucciones del campo artístico de la época) permitió ver en Buenos Aires, y luego en La Plata, la producción de artistas contemporáneos desconocidos en el medio local, con obras que, difíciles de clasificar en aquella época, proponían transgredir límites de género, soportes y lenguajes. La incorporación del espectador como operador, los *proyectos a realizar* y la explotación del factor lúdico del arte, entre otros aspectos, no se iniciaron con la poesía experimental, pero encontraron un espacio de manifestación del campo artístico local y también internacional en una época en la que los cánones artísticos disciplinarios estaban en discusión. El Mov. DC no fue ajeno a este proceso y propuso su propia ruptura desde el cruce de la palabra, la imagen y la acción. La revista *DC* permanece hoy como testimonio de ese *recorrido de ruptura*. ■■

Bibliografía

BÜRGER, Peter: (1987) *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 2000.

DE SÁ, Alvaro: "Poesía de vanguardia en Argentina", en *Jornal do Escritor*, Río de Janeiro, octubre de 1969.

GRADOWCZYK, Mario: "MAQUINACIONES: Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962", en *MAQUINACIONES: Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962*. Cat. Exp., Buenos Aires, CCEBA, 2008.

HERNANDEZ, Rosselot: "El Acto Poético y Arte Moderno en Luján", en diario *La Razón*, sección Notas de Arte, Buenos Aires, 5 de abril de 1969.

NESSI, Ángel Osvaldo (dir): *Diccionario temático de las Artes en La Plata (1882-1982)*, La Plata, IHAUA/Universidad Nacional de La Plata, 1982.

PADÍN, Clemente: "30 años de poesía concreta. Aportes de Latinoamérica a la experimentación poética", en Primera Bienal Internacional de Poesía Visual y Experimental en México, Núcleo Post Arte, 30 de diciembre de 1986 al 17 de junio de 1987, México DF., 1986.

PADÍN, Clemente: "Breve panorama de la poesía experimental en Argentina, Chile y Uruguay", en III Bienal de Poesía Visual Experimental y alternativa. Sección Cono Sur Latinoamericano: Argentina, Chile y Uruguay, Goethe Institut Montevideo y Núcleo Post Arte México- 4 a l 8 de junio 1990.

PADÍN, Clemente: "Breve diccionario de la poesía experimental", 1992, [En línea], [http://boek861.com/padin/br_dic/pd_dic_frame.htm].junio2006

PADÍN, Clemente: *The experimental poetry in Latin America*, 1996/ *La Poesía experimental en América Latina*, 1996, Montevideo, edición de autor, 1996.

PEREDNIK, Jorge Santiago: *Poesía Concreta. A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

PÉREZ BALBI, Magdalena: "Revista Diagonal Cero: poesía experimental internacional...y platense", en VII Jornadas de Estudios e Investigaciones, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), CABA, 2006.

ROMERO BREST, Jorge: *Arte visual en el Di Tella. Aventura memorable en los años '60*, Buenos Aires, Emecé, 1992.

ROSSI, Cristina: "Grupo Si, el informalismo platense de los '60", en Rossi Cristina: Cat.exp., Buenos Aires, Centro Cultural Borges, mayo y junio de 2001.

SAEZ, Hugo Enrique: "Expo de Novísima Poesía", en *Los Andes*, 23 de marzo de 1969.

SOLT, Mary Ellen (ed.): *Concrete poetry: a world view*, Bloomington, Indiana University Press, 1968.

SUAREZ GUERRINI, Florencia: "Nuevos dispositivos de producción artística. 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. La Plata, Instituto Cultural| Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, 2003.

SUREDA, Jaime: "Poesía plástica- Plástica poética", en Revista *Ritmo*, N° 2, La Plata, 25 de mayo de 1969.

VIGO, Edgardo Antonio: "Panorama de la plástica platense", en *Realizaciones*, N° 4, Buenos Aires, 1963.

VIGO, Edgardo Antonio: *Poème Mathématique Baroque*, París, Contexte, 1967.

VIGO, Edgardo Antonio: *Poème Mathématique Baroque*, 2° edición. París, Ael 5-Agentzia éditions, 1968.

VIGO, Edgardo Antonio: "Nueva vanguardia poética en Argentina", en Revista *Los Huevos del Plata*, N° 11, Montevideo, marzo de 1968.

VIGO, Edgardo Antonio: *De la poesía|proceso a la poesía para yo a realizar*, La Plata, Diagonal Cero, 1969.

VIGO, Edgardo Antonio: "No-Arte-Sí", en Revista *Ritmo* 5, La Plata, 25 de agosto de 1969.

VIGO, Edgardo Antonio: "Continuidad de lo discontinuo", en Revista *En Marcha*, La Plata, 1992 [Escrito a principios de los 70].

WILLIAMS, Emmett (ed.): *Anthology of Concrete Poetry*, New York, Something Else Press, 1967.

Escritos inéditos y material de archivo

AAVV: Selección de textos sobre poesía visual, CAEV, La Plata.

CURELL, Mónica: "Entrevista a E.A. Vigo". Desgrabación, CAEV, La Plata, 1995.

DE RUEDA, María de los Ángeles: "La incorporación de artistas platenses al conceptualismo latinoamericano (De Vigo y el *Movimiento Diagonal Cero* al *Grupo de La Plata y Escombros*)". Mención Especial del Jurado, Premio FIAAR-Telefónica 2003, La Plata, 2003.

PÉREZ BALBI, Magdalena: "Movimiento Diagonal Cero: Poesía experimental desde La Plata (1966-1969)". Premio III Concurso de Investigación en Historia de las Artes Visuales, Instituto Cultural|Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, 2006.

SANTAMARÍA, Mariana: "Nuevas vanguardias poéticas en Argentina: El Movimiento Diagonal Cero", CAEV, La Plata, 2005.

VIGO, Edgardo A.: "Ideas para una charla", CAEV, La Plata. Mimeo, 1956.

VIGO, Edgardo A.: "Panorama sintético de la poesía visual en Argentina", CAEV, La Plata, Inédito, 1975.

VIGO, Edgardo A. (comp): "Cronología. Asterisco del desarrollo teórico de las tendencias visuales y concretas en el ámbito de la poesía de vanguardia". *Il Compasso* N°1. Italia, octubre de 1966. CAEV, La Plata. Copia mimeográfica en castellano. Sin datos de traducción.

Catálogos

CAYC: *Experiencias*, septiembre 1971.

Instituto Torcuato Di Tella. Centro de Artes Visuales: *ExpoInternacional de Novísima Poesía* 69, Buenos Aires, del 18 de marzo al 13 de abril de 1969.

Museo Provincial de Bellas Artes: *Novísima Poesía* 69. La Plata, del 18 de abril al 4 de mayo de 1969.

Núcleo Post Arte: *Primera Bienal Internacional de Poesía Visual y Experimental en México* (1985-86), México DF, del 30 de diciembre de 1986 al 17 de junio de 1987.

Vigo y sus cosas, Federico V, La Plata, 1968.

Publicaciones periódicas consultadas

BORY, J.F. y Blaine, J. (dirs.): « Vers un nouveau langage », *Approches*, N° 3, 1965.

VIGO, E. A. (dir.): *Diagonal Cero*, N° 1 a 28, La Plata, 1962-1969.

BLAINE, J. (dir): *Doc(K)S*, N° 1, Marseille, Juin 1976.

FAJOLE, J. (dir.): « POÉTIQUE A LA BASCULE », en *Manglar* 01|02, Montpellier, noviembre 2002.

Fuentes periodísticas

Diario *El Día*, La Plata.

Diario *La Razón*, Buenos Aires.

Revista *Análisis*, Buenos Aires.

Revista *Primera Plana*, Buenos Aires.

Revista *Ritmo*, La Plata.

Historia de la modernización del lenguaje teatral en La Plata (1900-1982)

Gustavo Radice

Licenciado en Artes Plásticas orientación Escenografía y Doctorando en Arte Latinoamericano Contemporáneo, FBA, UNLP. Profesor Adjunto de la cátedra Escenografía III, FBA, UNLP. Coordinador del Grupo de Estudios de Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA). Miembro integrante de diversos proyectos de investigación sobre teoría teatral e historia del teatro en el marco del Programa de Incentivos a Docentes Investigadores del Ministerio de Educación de la Nación. Miembro del IHAAA y la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT). Participa en congresos, encuentros y jornadas nacionales e internacionales sobre Historia del Arte y Teatro.

Natalia Di Sarli

Profesora en Artes Plásticas orientación Escenografía y Maestranda en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP. Jefe de Trabajos Prácticos de la cátedra Escenografía I-V y Ayudante Diplomada de la cátedra Lenguaje Visual III, FBA, UNLP. Miembro integrante de proyectos de investigación sobre teoría teatral e historia del teatro en el marco del Programa de Incentivos a Docentes Investigadores del Ministerio de Educación de la Nación. Becaria de Iniciación (2005-2007); Perfeccionamiento (2007-2009) y, actualmente, de Formación Superior por la UNLP en el área de Ciencias Sociales. Participa en congresos nacionales e internacionales sobre Historia del Arte y Teatro. Miembro de Grupo de Estudios de Artes Escénicas del IHAAA y la AINCRIT.

Las múltiples prácticas teatrales materializan los modos en que se construye y se piensa la cultura con relación a su función dentro del entramado de la red social. En este marco, la historia del teatro en La Plata se incluye entre una serie de acontecimientos que responden a las particularidades de su discursividad interna y de su relación con la historia de los sucesos externos a ella. Esta doble dimensión se puede comprender por cuanto el teatro se manifiesta en el desarrollo y la diversidad de poéticas teatrales que se producen y reproducen históricamente. Es así que la esfera de lo teatral y el campo político establecen un vínculo operacional que pone en funcionamiento una red de interrelaciones que *manipulan* el universo simbólico de los individuos y su horizonte de expectativas. En muchos casos, esta operación tiende a generar un nuevo espacio cultural de expectativas que modifica el capital cultural de los diferentes estamentos del ámbito social.

Los orígenes del teatro argentino se vinculan con una gran dependencia en las formas dramáticas del teatro europeo hasta finales del siglo XIX. Durante el período 1700-1884 predomina el teatro de intertexto neoclásico y romántico.¹ La circulación de dichas formas dramáticas y espectaculares es vehiculizada a la ciudad por elencos extranjeros, particularmente españoles, que se hallan diferenciados en cuanto a los repertorios ofrecidos. Por un lado, existen repertorios de tipo universal, en relación con las formas discursivas dramático-líricas, dedicados especialmente a la elite culta del período. Otros elencos brindan zarzuelas, vodeviles y, hacia fines del siglo, abunda en ellos el llamado *género chico* hispano, antecedente de la historia de la *gauchesca*. El gran teatro es mantenido por una elite para su particular necesidad cultural, regusto artístico o simple figuración social. En menor escala también es frecuentado por dicha elite como entretenimiento, pero la programación se dirige y atrae a un público más popular en todo sentido. Por varias décadas se carece no sólo de un teatro de obras nacionales, sino también de un elenco integrado por artistas locales que pueda interpretar a los autores nacionales en formación.²

¹ Osvaldo Pellettieri, *Una Historia Interrumpida. Teatro Argentino Moderno 1949-1976*, 1997, p. 18.

² Luis Ordaz, "Historia del teatro argentino. De Caseros al zarzuelismo criollo", 1980, p. 167.

Condiciones de producción en el teatro platense (1900 a 1930)

En la etapa fundacional de la ciudad de La Plata el campo teatral no se ha consolidado y mantiene un vínculo con las formas teatrales porteñas, respetando por ende las poéticas teatrales europeas; en tanto que los modelos de crítica platense se hallan estilísticamente relacionados con los modelos porteños que imperaban por entonces.

Durante el período 1900-1930, la ciudad experimenta una transformación en sus modos de circulación teatral que permite la inclusión de los diversos agentes en un mismo núcleo teatral. Las nuevas producciones construyen y delimitan los espacios culturales, establecen ciclos de apertura y remanencia de géneros teatrales y conforman la especificidad de los públicos locales. En estos años existe una dialéctica entre tradición e innovación que posibilita configurar las nuevas formas de consumo de los agentes en cuanto a los circuitos teatrales y los productos que en él se manifiestan. El paradigma de esta dialéctica y su relación con los modos de producción y circulación del discurso teatral se establece en relación con tres instituciones: el Teatro Argentino, el Coliseo Podestá (ex Politeama Olimpo) y el grupo de Teatro Renovación, conformado por estudiantes universitarios.

En 1900 La Plata contaba con 10 salas de teatro:

- Teatro Argentino, calle 51, entre 9 y 10.
- Teatro Moderno, calle 10 esq. 51.
- Teatro Ateneo Rivadavia, calle 8 esq. 50.
- Politeama Olimpo, calle 10, entre 46 y 47.
- Teatro Cosmopolita, calle 53, entre 4 y 5.
- Teatro Provisorio, calle 10, entre 58 y 59.
- Teatro Edén del Plata, calle 49, entre 3 y 4.
- Teatro Rossini, calle 49, entre 3 y 4.
- Teatro del Lago, Paseo del Bosque.
- Teatro La Plata, calle 4, entre 47 y 48.

En estos años La Plata mantiene como forma dominante la estructura remanente del *sainete festivo* de carácter más comercial, determinado por la presencia de varios cantables, diálogos y desenlace convencional y la estereotipia caricaturizada de los personajes, presentada en caracteres estables. Otra variante son las comedias, cuya temática gira en torno a situaciones de la clase media y se inserta progresivamente

en la ciudad de la mano de la Compañía Podestá. La floreciente clase media platense, compuesta por empleados públicos o de empresas privadas, comerciantes y profesionales, se encuentra ya consolidada como grupo específico en el perfil de la ciudad.³ Este grupo social, ideológica y económicamente en ascenso por la progresiva influencia política del radicalismo, la naciente industrialización y la nacionalización de la Universidad, es el que consume y establece los principales circuitos de producción teatral del Coliseo y de otras salas que comienzan a proliferar fusionadas a los cinematógrafos.⁴

- Teatro Argentino, calle 51, entre 9 y 10.
- Teatro del Lago, Paseo del Bosque.
- Coliseo Podestá, calle 10, entre 46 y 47.
- Cine Sarmiento, calle 5, entre 63 y 64.
- Teatro Cine Ideal, calle 47, entre 8 y 48.
- La Gauloise, calle 4, entre 45 y 46.
- Teatro Cine París Avenida, Av. 7, entre 47 y 48.
- Cine Edén Palace, calle 12, entre 61 y 62.
- Teatro Cine Select Avenida, Av. 7, entre 55 y 56.
- Cine Princesa, Diag. 74 entre 37 y 4.
- Cine Bar América, calle 51, entre 5 y 6.
- Cine Bar Colón, Diag. 80, entre 49 y 50.
- Sociedad Unione e Fratellanza, Diag. 74, entre 3 y 4.
- Cine Splendid, calle 12, entre 56 y 57.
- Teatro Cine Avenida Hall, Av. 7, entre 58 y 59.
- Cine Bar Sar Martín, Av. 7, entre 50 y 51.

El Teatro Argentino, sala lírica de gran prestigio y antiguo bastión cultural de las clases altas, fue comprado en 1924 por el Gobierno de la Provincia tras varios años de clausura. Para mantener la afluencia de público, incorpora en su repertorio los géneros de comedia y drama nacional presentados por elencos provenientes del extranjero y de Buenos Aires, entre ellas las compañías de Orfilia Rico, Camila Quiroga, Angelina Pagano y Guerrero-Díaz de Mendoza. En estos años se representa *La maestría del pueblo*, *Delirios de grandeza* y *Los intereses creados*, simultáneamente con los espectáculos de lírica y ballet.

La actividad del grupo teatral Renovación se constituyó como tal en tres etapas en las cuales se puede apreciar el desarrollo de sus poéticas. En cada una de ellas adoptó diferentes nombres: Grupo Estudiantil Renovación (1920), Teatro de Arte Renovación (1926)

³ En los primeros años de la ciudad, el discurso periodístico hace escasa referencia a este grupo que tenía en los medios la misma valoración social que las clases trabajadoras; era muy difícil establecer los límites entre una y otra en cuanto grupo socialmente delimitado.

⁴ Algunos de estos emplazamientos son el Teatro Cine Avenida Hall (Av. 7, entre 58 y 59), Teatro Cine Select Avenida (Av. 7, entre 55 y 56) y Teatro Cine París Avenida (Av. 7, entre 47 y 48).

y Teatro del Pueblo (1933). El grupo teatral universitario se distinguió por la introducción de nuevas formas interpretativas actorales y por el desarrollo de un nuevo juego teatral con relación al dispositivo técnico teatral –escenografía, diseño de luces y vestuario– para la concreción de sus puestas en escena. El Teatro de Arte Renovación surge, en apariencia, de la superación de los objetivos de la primera etapa, adquiriendo rasgos más profundos de conciencia estética⁵ y constituye una vertiente más intelectual que la anterior. Se presenta bajo este nombre por primera vez en el estreno de *Santa Juana*, de George Bernard Shaw. Según la historiadora Alicia Sánchez Distasio:

El repertorio de Renovación estaba compuesto por obras de autores nacionales y extranjeros que por entonces eran desconocidos en el país. *La más fuerte*, de August Strindberg, *Espectros*, de Henrik Ibsen o *La madre*, de Máximo Gorki fueron algunas de las piezas que se ofrecían en el Salón de Actos del Colegio Nacional “Rafael Hernández”, que constituía el ámbito propio del grupo Renovación. Se comienza a valorizar el rol del espacio escénico como elemento conceptual y estético, en detrimento de la concepción tradicional de mera decoración del escenario.⁶

Durante este período, la crítica teatral empieza a poner más atención en los aspectos de la práctica escénica, accediendo por ende a una creciente fase de especialización. Las modalidades de repertorio insertadas por este grupo teatral siguieron representándose con intermitencias durante la década del 50 y el 60.⁷ Al respecto, una crítica del diario *El Argentino* aparecida el 7 de julio de 1926 explicita:

La Santa Juana de Shaw ha sido la obra para dar principio a esta empresa a la cual se irán vinculando sucesivamente pintores y escritores argentinos a los cuales se les encomendó la confección de los decorados y vestuarios, así como la redacción de obras espaciales

de teatro sintético. Los nombres de Adolfo Traversio, Emilio Pettoruti, Francisco Vecchioli, Xul Solar, Francisco Palomar, Nora Borges, entre los pintores, y Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Oliverio Girondo y otros escritores de vanguardia suenan como próximos a poner en escena sus producciones literarias y plásticas.

Los cambios operados a lo largo de las primeras décadas del siglo XX trajeron aparejada una serie de transformaciones en cuanto a la dinámica de circulación de los repertorios y de recepción. Los *habitus*⁸ y gustos de consumo de los diversos grupos sociales comenzaron a definir la especificidad del público que asistía a los tres circuitos antes mencionados. La irrupción del cine, en 1901, y de la radio, en 1923, comienza a establecer nuevas condiciones de recepción por parte del público que, a su vez, genera nuevas expectativas y criterios de gusto sobre los espectáculos. En esta etapa y en una primera instancia en la que el cine podría entenderse como una variante de actividad cultural que en el futuro determinará la apertura hacia nuevas formas expresivas dentro del campo teatral. Durante este periodo se puede apreciar una primera diversificación del público, estructurado sobre la base de los diferentes grupos sociales y sus criterios de un *deber ser* de la cultura. Las instituciones teatrales estables, como el teatro Argentino y el Coliseo Podestá, legitiman los nuevos repertorios que pasan a formar parte de la tradición cultural local. Por el contrario, el grupo Renovación genera vínculos de apertura en el campo teatral a partir de sus modalidades de selección de las obras. Los teatros mencionados canonizan los géneros por medio de la legitimación surgida de mecanismos de repetición de puestas que delimitan el circuito de consumo. El grupo estudiantil Renovación es el que propicia la vanguardia intelectual, en tanto opera por medio de la apropiación de nuevos géneros provenientes del exterior y una nueva concepción de las formas estéticas y de representación escénica.

⁵ “Anunciamos hace poco la constitución de una asociación de artistas y escritores con el propósito de fundar un “teatro de arte” sobre la base de la compañía estudiantil del grupo Renovación. Se han unido a esta empresa los esfuerzos de los núcleos pertenecientes a las revistas Valoraciones, Martín Fierro y Estudiantina que cuentan en esta oportunidad con el patrocinio de la Comisión Provincial de Bellas Artes que ha resuelto no omitir ningún apoyo que pueda contribuir al éxito de esta tentativa”. *El Argentino*, 5 de julio de 1926.

⁶ Alicia Sánchez Distasio, “La Plata”, en AA.VV. *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*, 2005, p. 72.

⁷ Sobre las características de remanencia de géneros en la escena oficial platense de la década del 50 y 60 puede consultarse: G. Radice y N. Di Sarli, “Políticas Culturales y Teatro: orígenes de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires”, Ponencia presentada en el XIV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, 2005.

⁸ El *habitus* “se define como un conjunto de disposiciones duraderas que determinan nuestra forma de actuar, sentir o pensar”. Cfr. Susana De Luque, “Pierre Bourdieu: las prácticas sociales”, en: AA. VV., *La Ciencia y el imaginario social*, 1996, pp. 192-193.

Dentro de la recepción, la prensa local vehiculiza una mirada sobre los tres circuitos (oficial, comercial e independiente), generando una suerte de discurso diferenciador acerca de la cultura, ayudando a materializar las características de cada uno de los circuitos. Una vez estructurados los circuitos de consumo, se abren las condiciones para la producción de formas locales. Los primeros dramaturgos platenses parten de la apropiación de estructuras canonizadas para generar las primeras instancias de producción local. Desde 1921, la prensa local realiza la cobertura de los estrenos de la incipiente dramaturgia platense: *El jarón de Sévres*, de Emilio Sánchez; *El patrón de todo*, de Damián Blotta y *Olindo Bruloti*, de Rafael di Yorío. En 1922, Blotta y Di Yorío llevan a escena *El perro verde y Alma Mater*. Al año siguiente los Podestá representan en su sala *Y aquella pobre mujer*, de Damián Blotta. La estructura de las obras responde al realismo costumbrista de Florencio Sánchez.

Los inicios de la modernización teatral durante los años 30

Durante 1933, los integrantes del grupo Renovación, Guillermo Korn, Anibal Sánchez Reulet, Luis Aznar y Ana María Ripullone, junto con Daniel Domínguez, deciden cambiar el nombre de Renovación por el de Teatro del Pueblo. Esta denominación –con su consecuente variante de poética– responde a la intención de llevar el teatro a los barrios obreros de Berisso, Los Hornos y Ensenada, cumpliendo con la función social que debía asumir el teatro según las convicciones del grupo, cuyos principios ético-estéticos, su búsqueda de nuevas prácticas actorales y el sentido de politización de la cultura prefiguran la serie de cambios significativos que anuncian el advenimiento del teatro independiente en la ciudad.

Esta nueva etapa se inicia con la puesta en escena de la obra expresionista *Hinkemann*, de Ernst Toller, que manifiesta el aporte de los inmigrantes al campo cultural platense, así como su apertura a las corrientes estéticas de la entonces Europa de entreguerras. Dicha pieza fue estrenada por el grupo con motivo de los festejos del Día del Trabajo. El lugar elegido para montar la obra fue un viejo barracón de madera en el entonces barrio obrero de Berisso, constituido en su nueva sala oficial. La búsqueda de este espacio *alternativo* no es casual, sino que responde a las tendencias del teatro político alemán fundado por Edwin Piscator y Bertolt Brecht en la década anterior.

El actor Luis Aznar explica las razones de esa búsqueda estética en un artículo titulado “Teatro del Pueblo y para el Pueblo”, que apareció en *La Vanguardia* el 27 de diciembre de 1933:

Berisso constituye, como es sabido, una de las secciones del puerto La Plata, la más genuinamente obrera, como que en ella se levantan los grandes frigoríficos y saladeros, la usina de electricidad y las hilanderías, y en sus inmediaciones funciona la destilería de Yacimientos Petrolíferos Fiscales. Todos estos establecimientos dan un tono especial a la población agrupada a su alrededor (...) Aquí no hay sino obreros al desnudo con todas las ventajas e inconvenientes de su condición de proletarios. (...) En este ambiente radicó su acción Teatro del Pueblo, dispuesto a sintonizar con el medio, a encontrar su verdadera expresión artística, a servirlo y a estructurarlo a la vez.

Este ciclo del movimiento transcurrió bajo las duras condiciones de censura y violencia imperantes en la llamada *década infame*, durante las sucesivas presencias de gobiernos militares.

La relación establecida entre el Teatro del Pueblo y el circuito teatral universitario da cuenta del carácter innovador de dichos grupos. Si bien conformaron un circuito teatral paralelo al de las entidades oficiales, esta corriente tendió a marcar un camino de mayor especificidad dentro del campo teatral platense. La nueva ideación teatral que se pone de manifiesto durante este período conlleva nuevos criterios dentro de lo estético, lo ético y lo ideológico. Esta concepción de lo teatral se sustentó en la adhesión a idearios de izquierda. Por otro lado, sus ideales fueron materializados en la publicación *Valoraciones*. Sus diferentes representaciones se llevaron a cabo en el Salón de Actos del Colegio Nacional “Rafael Hernández” y, luego, en la sala teatral de Berisso.

Las transformaciones operadas por el Teatro del Pueblo durante la década del 30 tendieron a consolidar una nueva poética teatral y marcaron el camino hacia la modernización de las prácticas teatrales del período. Entre ellas se pueden citar las siguientes:

- Apropiación de nuevas técnicas actorales derivadas, como principal escuela, del Teatro de Arte de Moscú.
- Función político-didáctica del teatro, cuyo fin fue orientar al público hacia una recepción centrada en lo social y lo ético a partir de lo estético.
- Innovación de lo espacial-escenográfico. El sen-

tido estético-plástico de las puestas se aparta del realismo-naturalismo mimético predominante en ese entonces. Se constituye una búsqueda de nuevas formas de representación a partir de la estilización en la imagen escénica: superposición de planos, iluminación e incidencia del color, utilización de elementos geométricos y filmicos para enriquecer el margen de la recepción, en vez de acotarlo a lo situacional del argumento.

- Incorporación en su repertorio de las obras más significativas del teatro clásico universal, en especial Ibsen, como así también de autores rusos, latinoamericanos y nacionales.

En 1936, el gobierno conservador de Manuel Fresco ordena la clausura del recinto por parte de la policía. Sin embargo, la experiencia y trayectoria de Renovación dejaron su marca en el circuito cultural de La Plata. Tiempo después, el Dr. Alfredo Palacios, entonces Rector de la Universidad, designó una comisión para proyectar el Instituto del Teatro, dependiente de esa Institución, siguiendo como eje los fundamentos del grupo. En 1941, se crea bajo su gestión el Teatro Universitario (TULP) por iniciativa de profesores de esa casa de altos estudios y se le encomienda la dirección a Antonio Cunill Cabanellas. Entre los integrantes del grupo estuvieron Élide Bussi de Galetti, Gladys Lugano, Julio Juárez y Otelio Ovejero Salcedo. Este último fue uno de los primeros egresados de la carrera de Escenografía de la entonces Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad. Ovejero se inició como actor y escenógrafo en la tercera etapa del grupo Renovación, cumpliendo luego las mismas funciones bajo la dirección de Cunill Cabanellas. Más tarde, se desempeñó como escenógrafo en la Comedia de la Provincia y en el Teatro Argentino de La Plata.

Para seleccionar el repertorio que llevaron a escena hasta mediados de la década del 50 se basaron en dos fuentes culturales: clásicos y contemporáneos universales. La intención era acercar al gusto del público estas formas de expresión propias del circuito *culto*. Con el objetivo de representar las obras escritas en lengua extranjera debieron utilizar las versiones de las traducciones realizadas por los integrantes del grupo. El texto de *Las criadas*, de Jean Genet, en el que se basó Roberto de Souza para su escenificación, fue una traducción realizada por él mismo, y constituyó la primera adaptación que se hizo en lengua castellana a sólo tres años de su polémico estreno en París.

Por otro lado, las técnicas actorales se desarrollaban dentro de la vertiente *culta* de actuación (ejemplificado en la actriz y maestra de actores Milagros De la Vega) comprendiendo el desarrollo de técnicas de manipulación de la voz (declamación) y el “buen desplazamiento” del actor en el escenario (postura erguida del actor, no dar la espalda al público durante la declamación, etc.). Esta técnica no comprendía la composición de un personaje, sino la capacidad interpretativa del actor.

Hasta 1949 el Teatro Universitario no contó con un lugar fijo para las representaciones, las que se llevaron a cabo en diferentes salas de la ciudad, hasta que, a partir de ese año, se logró alquilar una sala estable en La Gauloise, sede de la Sociedad Francesa de Socorros Mutuos. La crítica periodística no acompañó esta experiencia en sus primeros años dado que el momento político y social no era propicio para valorizar el aporte significativo que había incorporado el grupo al quehacer teatral local. Eithel Orbit Negri recuerda en una entrevista:

De los primeros años hay poca crítica periodística referida a la actuación del Teatro Universitario. El diario casi único de la ciudad, *El Día*, era generoso en cuanto a notas, avisos, pero de hecho por esta época no contaba con un crítico teatral específico. Aunque pueda parecer raro, los primeros juicios críticos los obtuvimos en diarios de Entre Ríos, con motivo de una gira, auspiciada por la Universidad Nacional de La Plata, que realizamos en 1956.

En la década del 40 el campo teatral se amplía y la circulación de las diversas micropoéticas comienza a dinamizarse en La Plata de manera más fluida y consolidando la legitimación de las producciones locales, más allá de las compañías provenientes de Buenos Aires. Es así que los distintos subsistemas que conforman el teatro en la ciudad se delimitan de manera más clara en cuanto a repertorio, poética, contenidos y diversidad de público.

En paralelo a la presencia de las compañías provenientes de la Capital Federal con sus respectivas poéticas, crecen y se afianzan diversos grupos filodramáticos locales, entre los que cabe destacar: El Teatro de Arte La Plata, dirigido por Cándida Santa María de Otero y la Agrupación Teatral de la Provincia, fundada por un grupo de escritores, pintores, escenógrafos y dramaturgos (entre los que se encontraba Alejandro de

Isasi). Otras agrupaciones que surgieron durante este tiempo fueron la Compañía de Teatro Universal, instituida por el pintor Rinaldo Lugano y su hija, la directora teatral Livia Lugano y el Teatro de la Universidad Popular "Alejandro Korn" (UPAK), con la dirección de Orestes Caviglia. Todos ellos concretaron una práctica teatral que significó, de hecho, una paulatina modernización de la escena platense: tuvieron conciencia de grupo con gran activismo por parte de sus miembros; por otro lado, su continuidad y crecimiento les permitió contar con espacios propios en los que no sólo se valoró lo estrictamente teatral, sino que también se realizaron exposiciones de pintura y plástica, conferencias, recitales de música de cámara y conciertos.

En cuanto a los aspectos formales de la práctica teatral, aportaron una nueva renovación estético-ideológica en lo relativo al teatro como actividad didáctico-social. Dentro de su repertorio incluyeron autores nacionales y extranjeros, clásicos y modernos, revalorizando a los primeros autores locales.

Al igual que en tantos grupos y compañías de la época, las puestas estuvieron regidas por la concepción del director, quien coordinaba todos los aspectos del hecho teatral, desde la elección del repertorio hasta su lectura a modo de ensayo, sin descuidar los concernientes a lo escenográfico. Una figura que empieza a cobrar importancia es la del escenógrafo que, junto con el director, contribuyó a la concreción de la virtualidad escénica de la pieza.

Otro aspecto del proceso de modernización del teatro platense lo constituye el desarrollo de una poética dramática local. En la década del 40, la dramaturgia platense manifiesta una preferencia por la estética realista-naturalista, que estuvo acorde con el proceso de conformación del sistema teatral argentino. En algunas puestas locales se utilizaron elementos y procedimientos provenientes de la estética expresionista. La apropiación por parte de los autores locales de esta estética, anteriormente desarrollada por el Teatro del Pueblo fundado por Barletta, marca la conexión existente entre ambos polos teatrales. Por otro lado, podemos considerar que los autores locales estuvieron más relacionados con el teatro independiente que con las esferas oficiales, puesto que el tipo de teatro legitimado por las instituciones oficiales ten-

día a canonizar un género ya remanente en el campo teatral de Buenos Aires.

Entre las obras de la dramaturgia local podemos mencionar *La Galema* (1948), de Alejandro de Isusi y *Una mujer de experiencia* (1949), de Damián Blotta. Ambos estrenos fueron concretados por la Compañía de Teatro Universal, bajo la dirección de Livia Lugano. Estas obras permanecieron en cartel durante dos años y recibieron críticas favorables por parte del discurso periodístico;⁹ por lo tanto, es evidente que respondían al horizonte de expectativas de los receptores locales. La obra *Los Cínicos* (1953), de Alberto Sábato y Juan Bautista Devoto y *La casa sitiada* (1954), de Rodolfo Falcioni, marcan cambios en la dramaturgia ya que dichos autores poseían conocimientos de las textualidades europeas y norteamericanas en vigencia.

En este período se crearon numerosos centros de formación actoral, entre ellos el Conservatorio de Música y Arte Escénico por iniciativa de Alfredo Ginastera en 1949. La organización docente estaba basada en el funcionamiento de tres academias, entre las que se encontraba la Escuela de Arte Dramático, con sus dos Departamentos: de Arte Dramático y de Arte Declamatorio. Entre los profesores con que contaba el Conservatorio se destacaron Milagros de la Vega, en la cátedra de Arte Dramático; Carlos Perelli, en Caracterización y Alberto Otegui, en Técnica Escénica.

A fines de la década del 40 funcionó en las instalaciones del Teatro Argentino la Escuela de Teatro Experimental de la Provincia de Buenos Aires, bajo la dirección de Alberto Otegui. Posteriormente, abre sus puertas La Escuela de Teatro de la Provincia. Dichas entidades fueron creadas con el aval del Gobierno de la Provincia, razón que las convierte en legitimarias de la cultura oficial. Esta pertenencia a las instituciones de Estado motivará el continuo devenir de las poéticas teatrales, dado que dependían de las tendencias de la política cultural vigente. En 1953 abre sus puertas una nueva institución formadora, el Departamento de Teatro de la Escuela Superior de Bellas Artes, dependiente de la Universidad Nacional de La Plata. Comienza por entonces su actividad docente el actor y director Juan Carlos Gené, quien se desempeña primero como Profesor de la cátedra de Práctica Escénica y, más tarde, como director de la misma institución.

⁹ Con relación a *La Galema* el *El Día* puntualiza: "La pieza que se desarrolla en un ambiente marino obtuvo la franca y decidida aprobación de selecta concurrencia. Intelectuales y otras personas autorizadas que asistieron a las interpretaciones encontraron en la producción méritos de indiscutible jerarquía". *El Día*, 11 de diciembre de 1948. Con respecto a *Una Mujer sin experiencia*, el mismo matutino refiere: "(...) obra de intenciones humanas y psicológicas, y propósitos fácilmente identificables". *El Día*, 14 de agosto de 1949.

Los años 50 y la consolidación de las poéticas teatrales locales

El período de gran efervescencia cultural que se inicia en 1956 se prolongará hasta fines de la década del 60, momento en que comienza su declinación debida, principalmente, a las intromisiones del campo del poder sobre el intelectual.

En los últimos años de los 50, el ámbito teatral platense se hallaba en un franco proceso de consolidación. En él pueden percibirse tres subsistemas: el oficial (Comedia de la Provincia de Buenos Aires, Escuela de Teatro La Plata, Seminario Teatral Bonaerense), el independiente (cerca de 30 grupos que se desarrollan por autogestión) y el universitario formado, por un lado, por el Teatro Universitario, grupo nacido en las décadas anteriores y que adopta la autogestión para sostener un teatro de arte; por otro lado, el Teatro de la Universidad Nacional de La Plata, creado en la Escuela de Bellas Artes y subvencionado por la Universidad local.

Los cambios que se suceden en esta década señalan una nueva etapa en el sistema teatral platense. Se multiplicaron los centros de formación de actores a los que hicimos referencia. Además, uno de los hitos que marcan la modernización y profesionalización del campo teatral lo constituye la creación de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, dependiente de la Subsecretaría de Cultura. La Municipalidad de La Plata, por intermedio de su Secretaría de Cultura, instauró los certámenes anuales de Teatro Independiente, incentivando así las prácticas escénicas y la circulación de las diferentes entidades. De esta manera, los vínculos entre la esfera oficial y los grupos teatrales independientes sufren una modificación, ya que la circulación entre ambos estratos se dinamiza.

Las instituciones teatrales oficiales: la Comedia de la Provincia de Buenos Aires

Resulta importante destacar la labor de la Comedia en sus primeros años por cuanto estableció líneas de desarrollo dentro del campo teatral a partir de su política de asistencias técnicas a las diferentes ciudades del interior de la Provincia. Con motivo de su creación, *El Día*, con fecha 25 de junio de 1968, destaca:

La Subsecretaría de Cultura del ministerio de Educación bonaerense ha resuelto desarrollar un amplio plan de asistencia técnica teatral, orientado con fines de pro-

moción cultural. Ese programa ya ha tenido comienzo de ejecución y consiste en cursos y seminarios que se cumplen en distintas localidades del interior bonaerense, a cargo de especialistas en la materia. Tienden fundamentalmente a promover la actividad teatral en todo el ámbito de la provincia.

Al considerar sus orígenes, no debe perderse de vista que durante sus primeros años

La Comedia de la Provincia de Buenos Aires organizó sus manifestaciones teatrales a partir de sus objetivos fundacionales. Si bien el modelo de política cultural se evidencia en la heterogeneidad de sus puestas teatrales, desde otra óptica, dicho modelo limitó la apropiación de las diferentes líneas estéticas que surgían en paralelo al desarrollo de la Comedia. Los modelos de ruptura, como la neovanguardia que en el plano de la dramaturgia se manifiesta a través de Griselda Gambaro, no llegan a formar parte del repertorio de la Comedia. Las búsquedas de nuevas formas estéticas y dramáticas estuvieron más ligadas al desarrollo del Teatro Independiente.¹⁰

La Comedia dirigió la elección de su repertorio con la idea de que sus historias fuesen lo *más cercano al público*, seleccionando obras en donde la temática estuviera ligada a *lo rural* y a la revalorización de *lo nacional*, en este caso *lo provincial*:

Que es propósito del gobierno de la Provincia, que las actividades artísticas teatrales lleguen a los más amplios sectores populares del distrito bonaerense, y que cumplan así una benéfica acción educativa puesto que, al permitirle observar su propia realidad representada, hará posible una mejor toma de conciencia de su personalidad como pueblo.

La resolución N° 3049 manifiesta en su declaración un concepto de lo provincial que intentaba, a partir de la politización de la cultura, establecer paradigmas sociales hegemónicos con la intención de construir un paradigma identitario provincial. Dicha hegemonía buscó integrar a los diversos estamentos sociales que componían a la provincia de Buenos Aires en un solo horizonte de expectativas, sin contemplar los imaginarios simbólicos diferenciados propios de cada estamento. Durante la inauguración de la Comedia, las autoridades manifestaron al respecto:

¹⁰ Gustavo Radice, "La Plata (1956-1976)", en AA.VV., *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*, 2006, p. 46.

Tiempo hace que la Provincia, desde sus pueblos más apartados, viene conquistando posiciones en el campo del arte escénico. Muchas agrupaciones esparcidas en la Provincia vienen proclamando, con obra y con manifiestos, la importancia del teatro como instrumento de cultura popular. Nadie duda que los múltiples movimientos teatrales originados en la Provincia constituyen la genuina expresión de un pueblo en trance de superar etapas en el camino de su integración cultural. De ahí entonces la urgencia de que había que crear este Teatro de Comedia, organismo que tendrá la delicada misión de presentar, como ejemplo y enseñanza, obras de alta calidad, ordenar valores, encauzar vocaciones, estimular el surgimiento de nuevas figuras, promover la creación de nuevos grupos, crear ambientes propicios para el culto y la práctica del teatro, afirmar las posiciones ganadas y ensanchar, con su obra y su prédica, el campo de acción de artistas e instituciones posibilitándole todos los medios a su alcance para que esa labor sea provechosa y válida como hecho cultural.¹¹

Como entidad teatral oficial, la Comedia propició la profesionalización de los actores y los técnicos, los cuales fueron incorporados a la estructura de elenco y equipo estable. Si bien la formación de cada uno de ellos era heterogénea, la institución impulsó, a partir de su actividad, una estructura teatral organizada en diferentes áreas específicas de la práctica escénica.

La idea estética, base sobre la que trabajó la Comedia, partió de las estructuras dramáticas representadas. En cuanto a los modelos de puesta en escena siempre se mantuvo dentro de los parámetros que el realismo ingenuo le permitió representar. La búsqueda del efecto de *lo real* estuvo presente en todas las obras y salvo en pocos casos se pudo transgredir mínimamente esta norma. Este es el caso de las obras que llevó a escena Roberto Villanueva, porque durante el período en que dirigió las obras en la Comedia de la Provincia también se desempeñaba como director del Centro de Experimentación Audiovisual y estaba en contacto con el Instituto Di Tella. Por otro lado, durante la gestión de Roberto Conte hubo un intento de innovación en las formas teatrales que se concretó a partir de la puesta de obras como *Nuestro fin de semana*, de Roberto Cossa o *Los gemelos*, recreación de J. M. Paolantonio de la obra de Plauto que, según testimonio de su director, incurriban en la estética del absurdo.

La institución teatral estatal estaba regida por objetivos bastante claros con relación a su función dentro del entramado cultural, y es por esto que la búsqueda de nuevas experiencias estuvo limitada a un cierto campo del repertorio nacional. Las puestas en escena fueron de características tradicionales, es decir que el texto dramático era el eje estructurante de la puesta, además de haber conformado un conjunto integrado con el resto de los elementos que componen el hecho teatral. Se respetó la poética del autor y sus indicaciones escénicas; los objetos sígnicos que aparecían en escena guardaban estrecha relación con el texto. La fábula funcionó como un elemento aglutinante de la puesta y marcó el ritmo de la obra. En el caso del Teatro Popular Bonaerense (TPB), el sentido que se buscó fue el de *pura fiesta*; además del texto como eje de la puesta, las coreografías y canciones marcaban el ritmo de la misma.

La Comedia de la Provincia de Buenos Aires materializó sus puestas a partir de dos espacios teatrales: por un lado, las obras de carácter canónico (principalmente las puestas del Teatro La Plata) se manifestaron en lo que comúnmente se denomina teatro a la italiana; por otro, el TPB utilizó el sistema de arena o circo (espacio abierto o circular). Es así que su característica principal deviene de la tradición circense de los Podestá. Con relación a los diferentes componentes de la práctica teatral, fueron desarrollados a partir del concepto de mimesis, realizando puestas naturalistas en lo que atañe a actuación y recursos visuales de la escena (escenografía, vestuario, etc.).

Todos los objetos y decorados puestos en escena buscaron plasmar el efecto de *lo real*; no tenían autonomía respecto del texto, sino que se redundaba y reitera el efecto de sentido que posee el texto dramático. El movimiento escénico era de vital importancia en las puestas, ya que el desplazamiento de los actores sobre el escenario era exaltado por la crítica como parte de la actuación.

El modelo de actuación estructurante era la tendencia stanislavkiana. Si bien la crítica exaltaba la dicción y gestualidad, los directores buscaban que el actor compusiera al personaje desde las emociones. Con respecto a los modos de actuación, la mayoría de los actores que constituían los elencos estaban formados en la Escuela de Teatro, y es por esto que los métodos varían según el actor. En referencia a los

¹¹ *El Día*, 8 de agosto de 1959.

métodos de actuación, el mismo Roberto Conte testimonia que cada maestro enseñaba su método, no había dentro de la Escuela de Teatro un modelo que se privilegiara. Con la llegada de los diferentes directores venidos de la Capital, también se afianzaban los nuevos modelos teatrales. En este sentido es notable la influencia que tuvieron en los primeros años de la década de 1960 personajes como Roberto Villanueva, Francisco Javier y Roberto Conte, por cuanto no sólo desarrollaron sus propuestas escénicas en la Comedia, sino que también tuvieron una importante actuación como docentes y directivos de la Escuela de Teatro. Su circulación permitió, de algún modo, construir un modelo de características homogéneas a la hora de concretizar sus puestas.

Para concluir, a partir de los diferentes documentos se puede deducir que la intención buscada en las diferentes puestas era realista-mimética y que todos los componentes teatrales estaban en función del texto dramático y de plasmar su poética realista.

Es oportuno mencionar que la Comedia, como entidad legitimadora del campo cultural bonaerense, puso en juego, a partir de sus realizaciones, el valor simbólico del horizonte de expectativas de los espectadores. La institución, al recurrir a formas teatrales instauradas históricamente, evitó la distancia estética que pudiera ocasionar una ruptura en la línea ideológica oficial. No se produce un cambio en el horizonte de expectativa social, sino un refuerzo de dicho horizonte a partir de los modelos teatrales provenientes del pasado teatral. Es así que el TPB, con su idea de reproducir el modelo del circo criollo, ligado al pasado teatral provincial, y con los textos dramáticos con un fuerte contenido temático rural, reforzó la expectativa social de los bonaerenses con el fin de construir esta ideación de *lo nacional*, en este caso particular *lo bonaerense*.

Por lo expuesto, se podría concluir que la elección del repertorio de la Comedia sigue dos líneas diferenciales. Por un lado, el TPB con sus puestas manipula el horizonte de expectativa de los espectadores del interior de la provincia de Buenos Aires, al representar obras que generan un tipo de identificación de carácter asociativo. Esta tendencia se puede deducir a partir de las características de las puestas y objetivos seguidos ya señalados. Desde otra óptica, cuyas bases están cimentadas en el desarrollo de la política cultural vigente, esta idea de identificación asociativa esta-

ría dada por los diferentes *supuestos* que construyeron los agentes culturales a través de un imaginario social particular, esto es, la idea de un *deber ser* bonaerense. Es decir que, bajo este *supuesto*, los espectadores del interior de la Provincia se sentirían identificados con temáticas gauchescas y rurales, por ende se representaba este tipo de obras. Si bien pareciera obvia esta premisa, al momento de instaurar nuevos modelos teatrales, esta misma premisa construye una barrera difícil de romper dentro del sistema teatral, ya que instaura un modelo legitimado por el campo de poder que tiende a hegemonizar la cultura bajo un solo precepto. Por otro lado, el elenco del teatro La Plata maneja un horizonte de expectativa diferente, por cuanto sus obras estuvieron destinadas al público de la ciudad de La Plata.

Con relación a la recepción de las obras de la Comedia de la Provincia, y respecto de la conformación de los públicos y la construcción de sentido en las obras de este período cabe señalar:

En este caso las puestas tienden a buscar una identificación de carácter *compasivo*, en términos jausserianos. Es por esto que se puede ver un intento de apropiación de nuevas formas y no de ruptura. En este contexto, la Comedia debió competir con el desarrollo del Teatro Independiente, que estaba acorde con las expectativas del espectador urbano. La Comedia construyó un concepto hegemónico de cultura a partir de un sentido unidireccional: de lo *central* a lo *regional*, que se hace evidente en el repertorio, en las diferentes formas de asistencias técnicas y los distintos programas de difusión cultural que implementó la Comedia. Otro aspecto que señala este sentido unidireccional es la tensión que existió entre el manejo de dos ideas del horizonte de expectativas: una proveniente del Teatro Independiente y la otra de la Institución Estatal. El Teatro Independiente pudo jugar con la idea de ruptura e innovación en nuevas formas estéticas y dramáticas, ya que este no respondía a una idea hegemónica de cultura, por ser un teatro autogestionado.¹²

A lo expuesto en el párrafo citado, cabe agregar que dicha concepción responde a un paradigma ideológico en el que lo político es pensado desde las estructuras del pasado histórico, donde la coerción de la cultura imprime un gusto por la remanencia en

¹² Gustavo Radice, *op. cit.*, p. 56.

las expresiones artísticas. Como si esta manifestación conservadora de lo teatral funcionara como aglutinante hegemónico de los públicos, al hallarse dentro de los cánones legitimarios del campo intelectual del período. Las manifestaciones experimentales se encontraban por entonces a una distancia histórica demasiado reciente para ser apropiadas por una entidad eminentemente preservadora de una tradición que, sin el complemento de la innovación, se torna estanca. Es así que, bajo estos preceptos, la Comedia, a partir de su repertorio canónico, instituyó pero no alcanzó a consolidar una legitimación de una cultura de lo provincial sustentada en políticas conservadoras y remanentes de la cultura teatral platense.

Por último, al hallarse sujeta a la historia externa de manera directa, la Comedia estuvo signada por la ideación de *cultura* de los distintos gobiernos de turno. Es de esta manera que sus manifestaciones respondieron a los intereses fluctuantes del devenir político provincial. Y es dicha dependencia la que aparejó a la institución un imaginario perverso y clausurado respecto de sus objetivos fundacionales. Imaginario que subyace dentro del campo teatral de la ciudad. Al reafirmarse en su posición canónica, el campo intelectual no pudo integrar a la Comedia de la Provincia dentro de la matriz de pensamiento local, quedando ésta aislada en su constante reproducción de un repertorio que construye un patrón cultural ajeno al horizonte de expectativa de los públicos provinciales.

La institucionalización del Teatro Independiente

El Teatro de la Universidad Nacional de la Plata, a partir de su nueva etapa que se inicia en 1957, se presenta como una institución prestigiosa formadora de nuevos protagonistas en el espectro teatral de los 60.

Fue en este contexto que, a fines de la década del 50 y a comienzos de los 60, surgieron grupos como La Lechuza (Juan Carlos De Barry y Lidia Pérez Losavio); Los Duendes (Alberto Otegui); Nuevo Teatro (Jorge Thomas); Teatro Libertador (Oscar Luchetti); La Antorcha (Oscar Guillerat); Las Cuatro Tablas (Juan Carlos Lanteri); Teatro Climn (Alberto Rubinstein); Teatro Independiente "Electra" (Víctor Hugo Iriarte); Teatro "El Nido" (Jorge Gracio); Teatro Macabi (Oscar Sobreiro); Teatro "La Esfinge" (Antonio Massa); Los Cuatro Vientos (Cándido Moneo Sanz); Teatro Alborada (Arquímedes Giggio) y Teatro Almafuerte (Juan Carlos Lanteri). Al

finalizar la década, se les sumaron el Teatro La Plata (Marcelo del Valle); Pequeña Compañía (Antonio Mónaco); Teatros Asociados (Naón Soibelzohn); Teatro Fantoche (Víctor Pierre) y Teatro Independiente La Plata (Leonardo Butler). Estos grupos propiciaban el método Stanislavski, difundido en la ciudad por influencia de las prácticas de formación actoral de la Universidad y la Escuela de Teatro La Plata.

En consonancia con el espíritu de efervescencia cultural que por entonces se vivía en la ciudad, estos grupos dinamizaron la actividad teatral local, desarrollando una intensa labor creativa. Aunque cada uno mantuvo la especificidad de sus poéticas, hubo en todos ellos elementos comunes a la hora de establecer los lineamientos de su práctica teatral: la experimentación y el sentido formador del teatro, la búsqueda de nuevos lenguajes y la concepción del teatro como praxis artística cimentada en lo social. A mediados de los 60, los egresados de las primeras promociones de actores y directores de los centros de formación actoral (Escuela de Teatro La Plata y Teatro de la Universidad Nacional de La Plata- Escuela Superior de Bellas Artes) se incorporaron a estos grupos y aportaron una mayor rigurosidad estética en el estilo.

Recepción del Teatro Independiente

Para el análisis de la puesta en escena del Teatro La Lechuza en los 60 hemos tomado *El Zoo de Cristal*, de Tennessee Williams (1958), obra con la que se hicieron acreedores del Premio Municipal en el Primer Certamen de Teatro Independiente, organizado ese año por la Dirección de Bibliotecas y Acción Cultural de la Comuna de La Plata. Siguiendo el modelo de análisis propuesto por Osvaldo Pelletieri,¹³ podemos inferir en esta obra que el director Lisandro Selva concretó una puesta tradicional a partir de la búsqueda estética centrada en la virtualidad escénica del texto, es decir, en las reglas mismas del texto, sin transposiciones de lugar o abstracciones.

En lo actoral, empieza a percibirse la influencia del método Stanislavski. Siguiendo un modelo de actuación marcadamente semántico, los intérpretes platenses comenzaron a acercarse a una interpretación introspectiva. De este modo, movimientos, palabra, gestos y silencios se concretaban en un todo armónico, tratando de ocultar la relación actor-personaje y con el sólo propósito de lograr un sentido *verosímil* en la interpretación.

¹³ Osvaldo Pelletieri, *op. cit.*, 1997, p. 17 y ss.

En lo concerniente al tratamiento espacial-escenográfico se produce un viraje sustancial con la tendencia naturalista cuando Carlota Beitía –escenógrafa egresada de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, orientada en la corriente estética de Saulo Benavente– concibe un montaje semicircular, novedoso para entonces en la escena platense, que sin abstraer el espacio permitió enfatizar la semántica de la obra. En cuanto a la armonización, era el director quien concertaba los distintos componentes de la pieza en un todo, al tiempo que era él también el encargado de dar la evidencia de sentido.

Para una comprensión de la recepción que tuvo el teatro independiente en nuestra ciudad, tanto por parte del público como en la crítica, es importante tener en cuenta que el campo intelectual platense contaba con un espacio en incipiente desarrollo que permitía la apropiación de las novedades estéticas que llevaron a escena los diferentes grupos locales. El desarrollo de una clase media culta tenía un horizonte de expectativas apto para recibir las creaciones que circulaban en los ámbitos culturales.

En paralelo al crecimiento del circuito teatral, con su multiplicidad de micropoéticas, la crítica periodística amplía las posibilidades y apertura de su discurso. Aunque en un principio sólo se atendía a lo simplemente anecdótico de la pieza o a la cohesión presentada por el elenco, más tarde se prestó especial atención a los otros componentes del hecho estético –escenografía, sonido, iluminación– y, en particular, al aspecto interpretativo. Un ejemplo de esta apertura podemos leerlo en la crítica del matutino *El Día* de fecha 15 de julio de 1958, con motivo del estreno de *El Zoo de Cristal*:

En otro caso de la perseverante trayectoria que señala la continuidad, un esfuerzo responsable, cada día valorado por el público con mayor simpatía, el teatro La Lechuzca ha dado entrada, en su ya tan popular subsuelo, a una de las más atrayentes comedias de Tennessee Williams, *El Zoo de Cristal*. De difícil interpretación, la pieza acrecentando los riesgos del entusiasta conjunto, daría el antecedente de una difundida adaptación cinematográfica. Puede afirmarse que este nuevo trabajo en su saldo total exhibe muchos elementos positivos (...) Ayudan a realizarlo una interesantísima presentación en escenario semicircular con excelentes detalles decorativos, debido a Carlota Beitía, autora también del vestuario.

La crítica brindó desde un primer momento su apoyo a las propuestas de los distintos grupos. Sin embargo, hacia el final del período limitó sus elogios y llegó a publicar duros comentarios sobre estas formas teatrales.

La escritura dramática local: segundo comienzo

Desde 1956 a 1966, el desarrollo de la escritura dramática local ha sido escaso. Cabría especular que la relación entre la dramaturgia y el campo intelectual mantienen un vínculo ambivalente. Durante este período el campo intelectual se hallaba en proceso de consolidación de sus instituciones que normalizaban el campo teatral. Es por ello que el poco desarrollo de la dramaturgia se mantiene estanco, ya que la única institución de prestigio en este hacer es la Universidad Nacional de La Plata y sus parámetros de legitimación no son acordes a la escritura dramática, pues la carrera de Letras de Humanidades no ha desarrollado un perfil tendiente a la dramaturgia.

Por otro lado, los dramaturgos locales han estado vinculados al subsistema del teatro independiente manteniéndose en la periferia de las entidades oficiales que en la época mencionada regularizaban las diferentes producciones artísticas. Dentro de los dramaturgos locales podemos nombrar a Jorge Bosh, Antonio Massa, Alfredo Casey, Lidia Haydé Palacios y Oscar Guillerat, cuyos textos no fueron registrados ni editados.

Al promediar la década del 60 y, seguramente, por estímulo de la importante recepción que ya tenían los distintos grupos que conformaban el Teatro Independiente de la ciudad, muchos de sus integrantes se iniciaron en la escritura dramática con obras que ellos mismos pusieron en escena. Merecen destacarse entre estos dramaturgos a Mario Castiglione, Raúl Argemi, Ricardo Hidalgo y Carlos Lagos.

Puede inferirse que la tendencia al realismo reflexivo marcó las textualidades del teatro independiente durante este período. Dichas textualidades se construyeron por medio de apropiaciones del realismo y del absurdo, estéticas vigentes en el teatro porteño de esos años tanto en la semántica, como en el nivel de la intriga. Sin embargo, estas obras se han perdido, de manera que este capital cultural, al no quedar registrado, no sólo dificulta la labor del investigador, sino también se constituye en muestra de los límites del campo cultural local.

La década del 70: período de retracción

Hacia fines de la década, el Teatro en La Plata comenzó a eclipsarse. Motivos extrínsecos como el golpe de estado de Juan Carlos Onganía y la implantación de un régimen autoritario, con su consiguiente falta de libertades, y motivos intrínsecos como los fracasos de algunos grupos, determinaron la disolución de muchos elencos y la ausencia de público en las salas. Los circuitos de teatro oficial empiezan a estancarse en su producción y se sostienen sobre la base de reposiciones de obras anteriores.

Durante este período las características del campo de poder generan un corte abrupto de las líneas fuerza de lo cultural en general. Los repertorios del teatro oficial se restringen a puestas esporádicas y a la repetición exhaustiva de textos sustraídos de la tradición teatral nacional. Además, la actividad de los grupos independientes de teatro se ve restringida a acotar sus contenidos y formas estéticas, así como se inscribe mayoritariamente el circuito de la revista y del teatro comercial proveniente de Buenos Aires en teatros como el Opera. Por otra parte, las instituciones de enseñanza teatral deben ceñir su trabajo a las políticas educativas del momento, culminando en el cierre o la paralización de algunas entidades. El Coliseo Podestá, reconvertido en cine durante la década del 60, cierra sus puertas hasta 1981. El 7 de septiembre de 1977, un incendio devasta el edificio del Teatro Argentino. La suma de estos acontecimientos inicia un período de opacidad en el ámbito teatral local.

El resurgimiento teatral independiente de la posdictadura

Recién a fines de los 70, cuando se atenúan la censura y la presión que la dictadura había impuesto en sus primeros años, empiezan a formarse nuevos grupos. El Teatro La Rambla y el grupo Devenir surgen en esta etapa. Al tratarse en su mayoría de estudiantes de teatro durante los años del proceso, sus integrantes reiniciaron una conciencia política de la actividad teatral, junto con nuevas búsquedas estéticas. Con la reapertura democrática comienza a configurarse de lleno un campo teatral con una experiencia de vanguardia. Es el momento de consolidación del teatro independiente: se da un retorno a los 60, se retoman esos ideales y se intentan recuperar los diez años de estancamiento. Por eso se produce un auge

de la experimentación y de la renovación. Incluso las temáticas con contenido político son abordadas mediante propuestas estéticas altamente experimentales. Se demuestra así cómo un asunto real y concreto puede superar la barrera del naturalismo estético e ir mucho más allá en su búsqueda de nuevas poéticas. Uno de los grupos constituidos en los inicios de la democracia es La Gotera. Diego Aroza, miembro fundador del grupo, recuerda la reapertura de la Asociación Argentina de Actores: "Que se haya abierto otra vez el sindicato en La Plata significó volver a juntarse, hubo una afiliación masiva, todos querían participar y debatir". Pero las particularidades del campo intelectual de la época se veían obstruidas por el contexto reciente. Y continúa Aroza:

Se buscaban estéticas diferentes, pero la gente venía de una época oscura, donde lo único que tenía era la televisión y las películas de Palito Ortega. De repente se encontraron con todo un movimiento que no entendían qué les quería decir. Eso espantó un poquito al público, que dejó de apostar al teatro independiente. Fue un momento en el que se convirtió en una tarea durísima llevar gente al teatro.¹⁴

De esta forma, la explosión del teatro Independiente que significó el retorno de la democracia en los años 80 quedó de cierta manera relegada a determinados núcleos del campo intelectual, mientras que lo masivo se desplegaba en las poéticas canónicas del teatro oficial y comercial.¹⁴ Con los años, esta tendencia se verá modificada en parte por la sucesiva multiplicación de grupos independientes, portadores de estéticas diferenciadas que aún actualmente oscilan entre el teatro de corte político social, la preservación de la tradición dramática nacional e internacional y la experimentación de nuevos lenguajes escénicos.

Así, la historia del teatro platense, tanto interna como externa, contiene, para su comprensión, el aporte de sus numerosos cambios. En sus inicios, pasando por las modernizaciones del 30 y el 60, existen períodos de estancamiento, vacíos, apropiaciones e intermitencias que desembocarán en una nueva y tercera modernización, que trajo aparejada la consolidación de su identidad en la posdictadura. En los finales del siglo XX, la historia será otra. **H**

¹⁴ Laureano Debat, "Teatro Independiente en La Plata. Por amor al arte", 2007.

Bibliografía

AA.VV.: *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*, Vol. I, Osvaldo Pellettieri (Director), Buenos Aires, Galerna-Instituto Nacional del Teatro, 2005.

AA.VV.: *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*, Vol. II, Osvaldo Pellettieri (Director), Buenos Aires, Galerna-Instituto Nacional del Teatro, 2006.

CASTAGNINO, Raúl: *Teoría del Teatro*, Buenos Aires, Nova, 1959.

CASTAGNINO, Raúl: *Crónicas del pasado teatral argentino*, Buenos Aires, Huemul, 1977.

DEBAT, Laureano: "Teatro Independiente en La Plata. Por amor al arte", en *La pulseada*, N° 50, junio de 2007.

DE LUQUE, Susana: "Pierre Bourdieu: Las prácticas sociales", en AA. VV., *La Ciencia y el imaginario social*, Esther Díaz (Editora), Buenos Aires, Biblos, 1996.

DE TORO, Fernando: *Semiótica Teatral. Del texto a la Puesta en Escena*, Buenos Aires, Galerna, 1987.

DUBATTI, Jorge: *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002)*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, 2003.

KORN, Guillermo: "El teatro del grupo Renovación", en Castagnino, Raúl (Dir.) *Universidad nueva y ámbitos culturales platenses*, La Plata, Departamento de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 1963.

ORDAZ, Luis: "Historia del teatro argentino. De Caseros al zarzuelismo criollo", en *Capítulo. Historia de la literatura Argentina*, Año 3, Vol. 30, Buenos Aires, CEAL, 1980.

PELLETTIERI, Osvaldo: *Teatro argentino en los '60. Polémica, continuidad y ruptura*, Buenos Aires, Corregidor, 1989.

PELLETTIERI, Osvaldo: *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1991.

PELLETTIERI, Osvaldo: *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990)*, Buenos Aires, Galerna, 1994.

PELLETTIERI, Osvaldo: *Una Historia Interrumpida. Teatro Argentino Moderno 1949-1976*, Buenos Aires, Galerna, 1997.

RADICE, Gustavo: "Los comienzos del Teatro Universitario en la ciudad de La Plata", en *Revista ENIAD*, Año 2, N° 2, La Plata, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2002.

RADICE, Gustavo y Di Sarli, Natalia: "Historia del Teatro en la ciudad de La Plata: la Comedia de la Provincia". Ponencia presentada en las I Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 22 y 23 de octubre de 2004.

RADICE, Gustavo y Di Sarli, Natalia: "Políticas Culturales y Teatro: orígenes de la Comedia de la Provincia de

Buenos Aires". Ponencia presentada en el XIV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Ciudad de Buenos Aires, 2-6 de agosto de 2005.

Fuentes primarias

Diario *El Día*.

Revista *La Pulseada*.

Desde la abstracción informal al geometrismo indoamericano

Daniel Sánchez

Profesor y Licenciado en Historia de las Artes Plásticas, FBA, UNLP. Magíster en Gestión y Políticas Culturales del MERCOSUR, Universidad de Palermo. Profesor Adjunto de Historia de las Artes Visuales I, FBA, UNLP. Profesor Titular de Historia Socio-cultural del Arte, Departamento de Artes del Movimiento, Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA). Docente de cursos de extensión universitaria y de capacitación docente. Docente-investigador categoría III. Consejero Académico de la FBA, UNLP y Consejero Superior del IUNA. Fue becario del Instituto Italo Latinoamericano (IILA), Ministerio de Relaciones Exteriores de Italia. Se desempeñó como Jefe del Departamento de Estudios Históricos y Sociales, FBA, UNLP.

Desde sus comienzos en los albores del siglo XX el arte concreto se plantea una visión universalista de la percepción, ya sea desde una perspectiva social y política (el movimiento concreto) como desde una dimensión humanista (el universalismo constructivo). Esta característica cosmopolita va a tener un desarrollo importante en la plástica de la ciudad de La Plata, catalizado por circunstancias políticas y sociales específicas.

En los finales de la década del 50 y los comienzos de la del 60, la ciudad de La Plata vivió una transformación conceptual desde el punto de vista de la enseñanza de las artes, que tuvo entre sus representantes más reconocidos a los profesores Kleinerth y Cartier. A ello se le sumó la gran influencia que el expresionismo abstracto tuvo en la plástica argentina por ese entonces.

Entre los jóvenes artistas de vanguardia de la época que adhirieron a esa corriente se destaca el denominado Grupo Sí.¹ A partir de este grupo surge una corriente geométrica denominada sensible y también nueva geometría, de las cuales César Paternosto y Alejandro Puente fueron dos de sus representantes, como así también Dalmiro Sirabo y César López Osorio. Si bien este último artista no participó de dicho grupo, sí integró la famosa cátedra Visión, de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, donde fue profesor titular entre 1963 y 1975.

A lo largo de esos años y hasta el presente los cuatro han desarrollado un arte anclado en lo geométrico y abstracto, que por distintos caminos responden a un concepto simbólico de la pintura, más cercano al paradigma que Joaquín Torres García planteó en

¹ "Rastrear el origen del *Grupo Sí* supone remontarse hasta la exposición del Salón Estímulo de la Provincia de Buenos Aires de 1959, cuyo jurado estuvo integrado, entre otros, por Kasuya Sakai. Su presencia permitió que se seleccionaran, por primera vez, obras inscriptas en la estética informalista que rompían con la tradición figurativa reinante en el campo local de las artes visuales. Nelson Blanco, Omar Gancedo, Horacio Elena, Dalmiro Sirabo y Eduardo Paineira (estos tres últimos alumnos de la Facultad de Arquitectura) fueron algunos de los que lograron colgar sus cuadros en aquel Salón destinado a impulsar a los jóvenes valores. En las salas del Museo Provincial de Bellas Artes –que en aquellos tiempos funcionaba en el subsuelo del Cine San Martín ubicado en la Av. 7 entre 50 y 51– descubrieron que sus búsquedas coincidían con las de otros jóvenes que se acercaron a ellos. Al salir, sobre la calle 51, el Bar Capitol se ofrecía para continuar el diálogo. En poco tiempo, aquel bar sin encantos aparentes pero que permanecía abierto durante toda la noche les permitió prolongar las reuniones hasta la madrugada y se transformó en una suerte de sede del grupo. Más tarde se fue convirtiendo en el centro de la 'movida' generada en la calle 51 mientras sus paredes mostraban a la mirada de un público asombrado algunas de las obras informalistas que producían sus jóvenes visitantes". Cristina Rossi, *Grupo Sí. El informalismo platense de los 60*, 2001, p. 3.

su libro *Universalismo Constructivo*² que a la experiencia concreta de raíz materialista.³ En el caso de César Paternosto y Alejandro Puente, el concepto fue generado por el crítico de arte Aldo Pellegrini en el catálogo de la muestra realizada en Buenos Aires, en la Galería Lirolay, en 1964:

Nos aportan un nuevo aspecto de la plástica que podría bautizarse con el nombre de geometría sensible. A la impasibilidad, a la dureza, a la impersonalidad del arte concreto tradicional en su versión geométrica, estos pintores oponen una geometría de lo personal, en la que la huella del creador, su particular sensibilidad, dejan su impronta. La figura geométrica deja de ser un elemento activo para convertirse sólo en el soporte pasivo, en un verdadero escenario, por así decir, neutro, sobre el cual actúan los verdaderos personajes del cuadro: el color y la textura.

Similar fue la opinión de Jorge Romero Brest en la muestra realizada por los mismos artistas en 1965:

Integrantes de un grupo, nunca fue difícil advertir que se cortaban solos, pues aun siendo muy coloristas los amigos, para P y P el color es algo más que un medio de expresión. Ellos dijeron en 1965: "Lo obvio es la preponderancia que se asigna al rol del color. El color como entre, como 'en sí'. Pero la declaración no es jugosa, por cuanto el color no tiene rol, ni es 'en sí'; es el campo en que actúan ellos, invirtiendo los términos constitutivos de la imagen pintada; línea, plano y espacio subordinado a él".⁴

II

La pintura geométrica había tomado nuevo impulso en la escena internacional de los años 60. Magdalena Dabrowski describe:

Hacia 1960 volvió a aparecer un lenguaje geométrico cuya forma había cambiado profundamente y que pasó a ser, en 1967, la moda dominante, originando una variedad de estilos post geométricos de base conceptual. Surgió en parte, a manera de reacción contra la textura gestual y expresiva de la mayoría de la pintura de los expresionistas abstractos, contra su espontaneidad, complejidad y ambigüedad. Por otra parte también era una continuación de la pintura de campos coloreados de Barnett Newman^[5] y Ad Reinhardt, con un énfasis en una ordenación de formas, sin jerarquía ni relaciones entre sí, eliminando la relación forma/campo y centrándose en el color y su síntesis espacial. Reconsideraba y transponía, asimismo, los conceptos modernistas de arte abstracto anteriores —el reduccionismo del grupo De Stijl, la austeridad suprematista, el objetivismo del arte constructivista, el diseño de la Bauhaus— matizados por otras influencias de fuentes tan diversas como las de Dadá y Matisse. La pintura de campos coloreados, la de bordes rígidos y el Minimalismo parecían a su vez asumir preocupaciones casi idénticas a las de los pioneros del arte geométrico y constructivista. Los artistas de la generación de los años sesenta estaban perfectamente al tanto de los pasados acontecimientos del arte occidental y podían adoptar selectivamente aquellos elementos que encajasen mejor con su propio criterio. Por ejemplo, una de las consecuencias de las investigaciones acerca del color y

² Quizás una de las expresiones que más identifica el pensamiento estético de Joaquín Torres García sea: "No hay tiempo, ni espacio, ni materia, no hay relaciones entre cosas, no hay separaciones. Fuera de toda patria está lo universal, lugar donde hay una sola cosa 'arte, ciencia, religión'". Crítica la pintura naturalista que copia la realidad y plantea la necesidad de un arte geométrico y abstracto, donde radica la universalidad del espíritu. A pesar de esta aseveración, Torres García también rehúsa la pura abstracción y propone extraer la esencia de los elementos esquematizados, geometrizarlos e incluirlos en casilleros ortogonales estructurados en armonía mediante la aplicación de rectángulos y cuadrados. Estos elementos pueden conservar la idea de la realidad, pero no copiarla, por ello no se debe partir de la naturaleza, sino de la geometría para evitar caer en lo decorativo. Intenta definir el arte constructivo, refiriéndose a él como "(...) una síntesis, y no de las peores que se hayan hecho. Dentro de la geometría y la proporción, engarza los más altos valores humanos por su universalidad". Y añade: "No puede existir para mí, convicción mayor que ésta: primero la estructura, después la geometría, luego el signo, finalmente el espíritu, y siempre la geometría". María Luisa Bellido Gant, "Joaquín Torres García: hacia un Arte Constructivista de raíz americana", 2002.

³ "Entonces por aquellos tiempos, nosotros tratábamos de recuperar lo que llamábamos con César '*lo humanístico*', porque el arte concreto trabajaba con la eliminación de lo sensible-emocional, lo que ellos denominaban *acento psicológico*. Eso tiene que ver más con las culturas anglo-sajonas por la preponderancia de lo tecnológico. Una cultura que no expresa demasiado sus sentimientos, lo nuestro respondía más a una cultura latina. Nosotros le damos mucha valoración a eso que te comentaba: '*lo emocional, lo humano*'. Pino Monkes, "Entrevista a Alejandro Puente", 2008.

⁴ Jorge Romero Brest, Catálogo Muestra Galería Bonino, 1965.

⁵ Una de las frases identificatorias de la poética de Barnett Newman fue la de alcanzar "un arte que sugiera el misterio de lo sublime, más que de lo bello".

la forma y su relación de equivalencia con el contenido y el objeto, tan característica de la obra de unos pioneros de la abstracción como Delaunay y Kupka, fue la aparición de la pintura en campos coloreados de artistas como Kenneth Noland; también fueron integrados aspectos de esas investigaciones en la obra de pintores hard-edge como Ellsworth Kelly y Al Held.⁶

En palabras de Gillo Dorfles: “Hacer del cuadro un objeto para meditar y no sólo un objeto agradable para ser saboreado”.⁷ Según Robert Motherwell:

Mientras la sociedad moderna esté dominada por la propiedad, al artista no le queda más opción que el formalismo. Hasta que se produzca una revolución radical de valores en la sociedad moderna, el arte seguirá siendo, cuanto más, formal. Los artistas modernos han tenido que cambiar los valores sociales por los valores estrictamente estéticos.⁸

La estética que deriva en la poética del minimal art se presenta como una variable a veces alternativa y a veces complementaria del arte pop y el conceptual:

Las poéticas reductivas que promueve, no significa una revisión pura y estricta de la modernidad de la vanguardia, sino una nueva tentativa hacia los pasajes más allá del arte, hacia una fusión del arte.⁹

La teoría minimalista estimula una nueva relación entre la obra y el receptor a partir de los mecanismos de la percepción.

III

Cesar López Osornio y Dalmiro Sirabo han mantenido el lenguaje geométrico hasta el presente. Lo poético y simbólico en un marco estricto de formas y colores, a partir del cual se ingresa en un verdadero universo de significaciones que pueden llegar hasta el infinito desde un menú constructivo y proyectual específico. Pureza y transparencia formal y tonal logran el efecto estético propuesto por Theodor Adorno, desde un enfoque que a su vez es ético. La obra

de arte no agrada, sino que produce extrañamiento. Nos hace ingresar a un sinnúmero de reflexiones que invitan a pensar. Desde lo sensible se ingresa al mismo tiempo a lo profundo del universo simbólico y por tanto humano, pero no desde la anécdota o la doxa pasajera, sino desde el camino de la racionalidad. Parafraseando a Malevich, el espectador que fruya no necesita autenticidad o sinceridad, sino simplemente verdad. Desde lo básico de los factores formales, tonales y compositivos nace una nueva geometría.

López Osornio desarrolla esta poética visual desde los años 60 hasta el presente. Egresado en 1958 de la entonces Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP, en 1960 viaja becado a Japón donde reside por tres años. Allí realiza estudios de arte oriental en el Departamento de Arte de la Universidad Tecnológica de Osaka y en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Kyodai, en Kyoto. A su regreso es nombrado por concurso profesor titular de la cátedra Visión en la Escuela Superior de Bellas Artes. Esta cátedra fue uno de los centros neurálgicos desde donde se gestó la importante renovación plástica de la ciudad de La Plata, que tuvo alcances nacionales a lo largo de toda la década del 60. Obligado a exiliarse en 1975, López Osornio desarrolla su actividad académica y pictórica en Venezuela, en la Universidad Central de ese país hasta el año 1980 y en Barcelona, donde reside hasta 1999 y trabaja en el Departamento de Sociología de la Universidad Nacional de Zaragoza. Ese año regresa a la Argentina y funda el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA), además de mantener vigente toda su actividad creadora. Antón Castro escribió en el catálogo para su muestra en Zaragoza: “López Osornio viajó hacia el fondo de la geometría lírica y ha sido capaz, como pocos, a fuerza de líneas y de círculos, de elaborar un cosmos personal”.¹⁰

En el caso de Dalmiro Sirabo existe a lo largo del paso del tiempo una decisión cada vez más estrictamente minimal, concentrada en el plano y, las más de las veces, en el diálogo ortogonal. Tomando como referencia a Jean Baudrillard, el proceso creativo plantea la utopía de la denotación absoluta del objeto, pero liberado del funcionalismo que inspiró

⁶ Magdalena Dabrowski, “Contrastes de forma. Abstracción geométrica 1910-1980”, de las colecciones del Solomon R. Guggenheim Museum and The Museum of Modern art New York, en *La Abstracción Geométrica. De 1960 a 1980*, 1986, p.p. 216-219.

⁷ Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte actual*, 1973.

⁸ Robert Motherwell, *The dada painters and poets*, 1951.

⁹ Pilar Bonet, *Minimalismo. Minimalista*, 2001, p. 32.

¹⁰ Jorge Glusberg, “La geometría sensible de López Osornio en La Plata”, 2007.

a la Bauhaus.¹¹ “El neofuncionalismo ‘humanista’ no tiene ninguna posibilidad frente al metadiseño operacional. La era del significado y de la función ha pasado, es la era del signifiante y del código la que comienza”.¹² Sirabo nació en San Luis, Argentina, en 1939; cursó estudios de visión, diseño, arquitectura y realizó cursos de perfeccionamiento en museos de arte, en el Smithsonian Institution, Washington DC y Nueva York. Realizó numerosas exposiciones en instituciones culturales y museos en Argentina y en el exterior, representando al país en la Bienal de París. Fue miembro fundador del Grupo Sí; entre los años 1967 y 1968 participó de dos importantes muestras realizadas en el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, denominadas Experiencias Visuales, la visión elemental y Articulaciones Espaciales, nuevo ensamble. Ambas muestras pueden considerarse de las más importantes y emblemáticas del arte geométrico en la Argentina. Sobre su trabajo escribió:

La obra comienza a transmutarse, a transfigurarse en una inesperada metamorfosis simbólica (...) Aparecen así las advertencias premonitorias que presagian turbulentas precipitaciones, mientras que su organización poética, basada en austeras simetrías bilaterales, comienza a potenciar su operatividad simbólica.

IV

En el caso de Cesar Paternosto y Alejandro Puento el desarrollo de su arte geométrico tomó, hacia los años 70, un rumbo particular, al utilizar como referencia formal y compositiva los diseños y producciones del mundo de la América Antigua, fundamentalmente en Sudamérica y más específicamente en la cultura de Tiwanaku y la incaica, retomando de ese modo la línea del universalismo constructivo inspirada por el pintor uruguayo Torres García. La crítica de arte Marta Traba anunció la raíz constructiva del arte Americano Antiguo:

Al ver el arte Guaraní comprendemos esto, al encontramos en Cuzco o en las ruinas de Tiwanaku, o Teotihuacan percibimos cuán fuerte fue la comprensión del número armónico, de las proporciones armónicas, del sorteamiento de las calles y casas, de la relación de la ciudad con la lluvia, el viento y el sol. En la pintura de Torres García vemos en cuánto él se reflejó en ese orden cósmico andino, aunque sus escritos y su expresión pictóricas final se confunda con la de Europa.¹³

Luego de su experiencia en la llamada geometría sensible, de acuerdo a lo expresado anteriormente, hacia los años 64 y 65 Puento y Paternosto inician un proceso pictórico vinculado al ideario estructuralista. Jorge López Anaya reseña esa etapa en un artículo periodístico aparecido en 2004:

En los años sesenta, en Buenos Aires, en La Plata y en otros centros universitarios, el estructuralismo reemplazaba a casi todas las otras discusiones intelectuales. No haber leído los Ensayos críticos de Roland Barthes convertía a cualquiera en un anacrónico. No se podía ignorar la obra de Claude Lévi-Strauss, un antropólogo; de Michel Foucault, un filósofo; de Jacques Lacan, un psicoanalista. En ese tiempo, Alejandro Puento (1933) y César Paternosto (1931) fueron los primeros en obtener conclusiones derivadas del estructuralismo para pensar en una vía de la pintura abstracta renovada, alejada de la euforia expresionista y subjetiva. Los dos pintores platenses desarrollaron las primeras experiencias sobre la base de un concepto que puede encontrarse en Roland Barthes: los signos “vienen definidos, no por relación a los cuentos o cosas externas, sino a las relaciones internas y a otros signos dentro del sistema”. Con el título Sistema y objeto, Puento expuso en 1967, en la galería El Taller, un conjunto de obras fundadas en nociones que denotaban la influencia de ese pensamiento. En el catálogo, se señalaba que las obras respondían a los conceptos de “módulo y de sistema”.

¹¹ “La fórmula de la Bauhaus es en resumen: existe para toda forma y todo objeto un significado objetivo determinable, su función. Lo que en lingüística se llama el nivel de denotación. La Bauhaus pretende aislar rigurosamente este núcleo, este nivel de denotación; todo el resto es la ganga, es el infierno de la connotación: el residuo, lo superfluo, lo excretorio, lo excéntrico, lo decorativo, lo inútil (...) Lo denotado (objetivo) es verdadero. Lo connotado (subjetivo) es falso (ideológico). Detrás del concepto de objetividad, es en efecto todo el argumento moral y metafísico de la verdad lo que está en juego. Ahora bien, es este postulado de la denotación lo que se está hundiendo actualmente. Se comienza a advertir al fin (también en semiología) que este postulado es arbitrario, no sólo un artefacto de método, sino una fábula metafísica. No hay verdad del objeto, y la denotación no es nunca otra cosa que la más bella de las connotaciones”. Ver Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, 1974, p. 240.

¹² Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 244.

¹³ Marta Traba, *Arte de América Latina 1900-1980*, 1994.

Sobre esta base, los trabajos estaban regidos por el uso sistemático de módulos geométricos simples, repetidos, que al ser combinados de diversas maneras producían relaciones complejas. Esta idea de “signo” y “sistema” llevó a los pintores al uso de bastidores con formas irregulares. En la Tercera Bienal Americana de arte de Córdoba, en 1966, Paternosto expuso un conjunto de telas con formas recortadas, con la característica de que el formato no era rectangular, sino compuesto por la combinación de rectas y curvas. Ese mismo año, Puente y Paternosto expusieron en la galería Bonino. Sus obras tenían, de manera invariable, bastidores con formas irregulares (shaped canvas), con los que construían grandes estructuras tridimensionales. En la presentación del catálogo, Jorge Romero Brest intentaba una definición de esas obras: “parece cuadro y no es cuadro, parece objeto y no es objeto, un ‘portable mural’ como dijera el mismo Greenberg a propósito de ciertos cuadros de Pollock, cuando no excrecencia mural”. En mayo de 1968, se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes la muestra *La visión elemental*, en la que participaba un grupo de pintores platenses, entre ellos Alejandro Puente y César Paternosto, y los porteños Gabriel Messil y Enrique Torroja.¹⁴

En el catálogo, con el título “Las formas no ilusionistas”, los expositores indicaban su orientación hacia la Nueva Abstracción:

Trabajamos con formas volumétricas o planas, simples, concisas, amplias, rotundas. Pintar con colores planos y homogéneos significa, primordialmente, el decisivo abandono de toda tradición ilusionista. En definitiva, entendemos que estos objetos se bastan a sí mismos. No reclaman ninguna interpretación intelectual complementaria, pues son de naturaleza visual, o mejor, productos de la visión creadora.¹⁵

V

La crítica de arte Mercedes Casanegra¹⁶ establece una división cronológica en la pintura de Alejandro Puente entre los años 1963 y 1973, organizada del siguiente modo:

Geometría Sensible 1963-1964.

Geometría Cromática 1965-1966.

Módulos Series 1967-1970.

Estructuras Sistemas 1966-1970.

Sistemas cromáticos 1968-1971.

Reinvención de la pintura desde la semiótica.

Geometría Antropológica.

En la denominada geometría antropológica, Puente inicia su investigación con las formas y diseños del mundo de la América Antigua, a partir de su experiencia sistémica donde establece vínculos específicos entre lo cromático y lo formal como sistemas de comunicación y no sólo de información. En una entrevista realizada por Pino Monkes, Puente relata el proceso:

En realidad, ya antes de irme [a Nueva York] trabajaba yo aquí con ese concepto de “arte de sistemas”. Entonces, suponte, este es un sistema de comunicación que usaban las culturas incas, los “quipus”, los nudos y los colores funcionaban como un transmisor de mensajes digamos. Una, por ejemplo, yo se la dediqué a un compositor ruso, Alexander Scriabin, que trabajaba con un círculo cromático y bueno, también yo consideraba dentro de estos sistemas cromáticos una opción como ésta, porque a su vez, cuando yo ponía primarios o secundarios o intercambiaba, también estaba trabajando con algo parecido a esto, sólo que este hombre empezó a usarlo para alterar el sistema tradicional sonoro. Cada nota o acorde está relacionada a distintos matices de color. Claro, eso por supuesto es una intervención, como se diría ahora. Para mí era como una copia, pero puesto en otro contexto, es decir, tenía sentido con lo que yo desarrollaba. Entonces a mí me permitía una cosa muy amplia, sobre todo en esa etapa donde se dan los comienzos del arte conceptual. Por otro lado, el hecho de estar en Nueva York en esa época, permitió que el curador de una muestra que se hizo en el 70, (Kynaston L. McShine), titulada: “*Information*”, me propusiera participar. Esto fue una presentación en sociedad de todo ese arte, donde se incluía el Arte Conceptual, el *Land Art*, etc. Ahí estaban las hojas de información, y cómo funciona ese sistema cromático tomando en cuenta lo lingüístico ¿no?, que desde el punto de vista de la historia del conocimiento, la lingüística en esos tiempos, tenía bastante uso.¹⁷

¹⁴ Jorge López Anaya, “La pintura como signo y sistema”, 2004.

¹⁵ Catálogo *Visión elemental*, Museo Nacional de Bellas Artes, 1967.

¹⁶ Cronología de la pintura de Puente entre 1960 y 1973 de acuerdo a Mercedes Casanegra, en el Catálogo *Muestra Fundación San Telmo*, 1994.

¹⁷ Pino Monkes, *op. cit.*, 2008.

El comienzo del vínculo entre la pintura de Alejandro Punte y las imágenes de las producciones de la América Antigua es descrito por el artista de la siguiente manera:

Yo tomaba el círculo cromático, entonces de acuerdo a cómo iba a pintar (partiendo de los complementarios) y llevándolos al negro y al blanco. Es decir, tomaba el círculo cromático y trabajaba a partir de él. Cuando yo terminé de ponerle color, ahí me apareció eso, ese cruce de pequeños rectángulos de color. Entonces cuando yo vi eso, cuando visualizo lo sucedido empezó a generarme un interés. Al poco tiempo fue que vi una muestra de tejidos prehispánicos y asocié el hecho. Me enamoré de ellos. Entonces me dije, tengo que averiguar, ¿cómo ignoro esto? Empecé a ir a las librerías a ver arte prehispánico y en México fui a Teotihuacan y ahí subí las escaleras, y todo eso me impactó mucho, y eso es algo que me ha quedado.¹⁸

Incluso, hacia mediados de la década del 80 incorpora directamente el arte plumario a sus obras. En la plasmación de materiales utilizados en el arte de la América Antigua, como el tejido, las plumas o la piedra, incluyendo en estos últimos tiempos el espacio como materialidad vinculante con la forma, se apoya toda la producción estética de Punte.

Estoy convencido de que una educación artística elaborada desde un contexto alejado del naturalismo greco-romano y renacentista (basado en la representación de la figura humana) nos conecta sensorialmente con lo que podemos llamar el sujeto de la materia. Pintar las ideas nos desconecta de la relación sensible, táctil que se establece en la materia. Ese tocar, sentir, amar, nos advierte de su ser.¹⁹

VI

César Paternosto tuvo un derrotero similar al de Alejandro Punte, pero a partir de 1967 dejó Argentina como lugar de residencia de manera definitiva y se insertó a pleno en el circuito internacional. En 1967 se instaló en Nueva York. Su trabajo le ha valido la concesión de las becas Guggenheim, Gottlieb, Rockefeller y Pollock-Krasner Foundation. Ha expuesto en

galerías tan prestigiosas como Denise René, Carmen Waugh, Ruth Benzacar, Cecilia de Torres o Jorge Mara. Sus cuadros se encuentran en los más importantes museos de América del Norte y de América del Sur: MOMA, Guggenheim, Hirschorn, Sofía Imbert de Caracas o Museo Nacional de Buenos Aires. En España hay obras suyas en el MNCARS y el Museo Thyssen-Bornemisza. Han escrito sobre su obra críticos como Alfred Barr, Lucy Lippard, Damián Bayón, Gerardo Marín Crosa o Aldo Pellegrini. Además de su producción artística, ha publicado sus investigaciones sobre los sistemas simbólicos abstractos de las antiguas civilizaciones de América con el título *Piedra Abstracta* (1989), traducido al inglés en 1996. Asimismo, ha comisariado diversas exposiciones, como la celebrada en el IVAM en 2001 con el título *Abstracción: el paradigma amerindio*.

Actualmente, Paternosto está radicado en la ciudad de Segovia, España. Allí realizó una importante muestra retrospectiva en el Museo de Arte Contemporáneo "Esteban Vicente" entre el 25 de enero y el 18 de abril de 2004. La muestra constó de 28 cuadros y 15 dibujos, y se planteó como un recorrido por su obra de la madurez. Tomàs Llorens, Conservador-Jefe del Museo Thyssen-Bornemisza, fue el comisario de esta exposición.

Durante 2006, en el mismo Museo presentó un libro autobiográfico denominado *César Paternosto por César Paternosto*, donde además del aspecto biográfico aborda el análisis de las diferencias entre su obra y la de otros artistas abstractos y minimalistas, fundamentalmente "debido a su planteamiento inicial sobre el vacío de la cara del lienzo y a su relación con la tradición geométrica indígena de los textiles andinos".²⁰

Si bien en la actualidad la obra de César Paternosto se mantiene en el marco del lenguaje del arte abstracto de la escena internacional, con rasgos fundamentalmente minimalistas, lo que se destaca como particular fue su etapa, primordialmente de los años 80, cuando indagó desde el aspecto teórico e histórico, volcándolo a su producción plástica, los alcances del diseño y el sentido de las producciones, denominadas por nosotros artísticas, del mundo de la América Antigua. El artista cuenta:

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Muestra Alejandro Punte, Galería Ruth Benzacar, 1988. Texto fragmento de un diálogo imaginario. Alejandro Punte.

²⁰ Mazariegos, Jorge, "El pintor César Paternosto presenta su libro autobiográfico en el Museo Esteban Vicente", en www.nortecastilla.es, 2008.

Desde 1977, después de mis primeras visitas a los sitios arqueológicos del antiguo Perú, mi pintura ha reflejado la influencia sensorial de la geometría simbólica de las artes pre-europeas en Sud América, como las estructuras líticas Inca o la geometría paradigmática del textil.²¹

Por su parte, Tomàs Llorens agrega:

(...) su exploración intuitiva de las formas sufrió un impulso fundamental a partir de 1977, en que descubrió la semántica de las decoraciones geométricas utilizadas por las culturas precolombinas. A partir de entonces, tanto su obra plástica como sus investigaciones son un mantenido esfuerzo por hacer visibles las relaciones entre el arte moderno y el arte geométrico ancestral del continente americano. Su obra, geométrica pero sensible, colorista y luminosa, abstracta pero ligada siempre a la realidad material, nos parece un contrapunto feliz de la obra del propio Esteban Vicente, latino en Nueva York, como Paternosto y como él, pintor abstracto atento a la dimensión sensual.²²

Es en su libro *Piedra Abstracta*²³ donde Paternosto desarrolla su teoría estética vinculada a las producciones simbólicas visuales del mundo de la América Antigua. La hipótesis de trabajo la presenta en la introducción, en la que luego de fundamentar el carácter de “otredad americana” de la escultura monumental incaica, tomando como referencia la utilización del término por parte de Octavio Paz,²⁴ plantea:

Ya es el momento para introducir modelos interpretativos que acojan la evolución del arte de nuestro tiempo hacia lo que ha dado en llamarse en forma genérica “arte abstracto” o, en la modalidad que aquí más nos concierne, “abstracción geométrica”. Pero el empleo de dichos modelos, lejos de una etnocéntrica búsqueda isomórfica, es decir, de individualizar formas precolombinas “que se parezcan a”, estará orientado, ya que no a una dudosa verbalización, hacia una aproximación al sentido que las formas abstractas tenían en el pasado.²⁵

En el desarrollo del texto analiza el aspecto constructivo y abstracto del arte incaico, tomado como una decisión, “[...] que el poder central difunde en su ambición de homogeneizar territorios y poblaciones diversas”.²⁶ Además, lo compara con el aspecto constructivo y abstracto de artistas del siglo XX como los constructivistas rusos, especialmente Malevich, la aspiración de síntesis de Gropius y su proyecto de la Bauhaus heredada de algún modo en la obra de Albers y el universalismo constructivo de Torres García. También pasa por otras variables del arte abstracto como pudo ser Kandinsky o Mondrian, todos asentados en un fuerte compromiso compositivo donde lo simbólico no toma carácter representativo, sino que va estrictamente inserto en lo matérico.

La transformación escultórica de la roca involucra su incorporación al cosmos; por lo tanto se opera in-situ, en el numinoso ambiente natural. A veces unos pocos cortes son suficientes y a diferencia de lo que ocurre con la escultura antropomórfica, “la memoria” de la forma original de la piedra no se desvanece totalmente. Y sigue además, arraigada, inamovible en un paisaje con el que establece infinitas relaciones.²⁷

Este mecanismo constructivo es comparable, salvando las distancias históricas-culturales, con el lineamiento del arte abstracto geométrico del siglo XX.

VII

¿Por qué la ciudad de La Plata generó este importante grupo de artistas vinculados a la abstracción geométrica? Más allá de encontrar una respuesta causal, es importante analizar el marco histórico, social e institucional que rodeó el desarrollo de esta generación y los diversos planos de interpretación de los que se puede establecer un relato explicativo.

En los diversos estudios de Alain Garnier²⁸ se plantea la característica particular de La Plata. Presentada como ciudad ideal, trazada a partir de valores utópicos de ciudad de los finales del siglo XIX, fue desestructurada, rota, absorbida por la “hydra de

²¹ César Paternosto, Muestra Galería Rubbers, abril 1999. Fragmento Paternosto, Nueva York 1990-1994.

²² Tomàs Llorens, Muestra César Paternosto, Museo de Arte Contemporáneo “Esteban Vicente”, Segovia, 2004.

²³ César Paternosto, *Piedra Abstracta*, 1989.

²⁴ Octavio Paz, *El arte de México: materia y sentido. In|mediaciones*, 1979.

²⁵ César Paternosto, *op. cit.*, p. 26.

²⁶ *Ibidem*, p. 174.

²⁷ *Ibidem*, p. 186.

²⁸ Alain Garnier, *La Plata: la visionnaire trahie*, 1988 y *El cuadrado roto (sueños y realidades de La Plata)*, 1994.

Buenos Aires” y la dinámica propia de un proceso industrial y aluvional de una historia de la sociedad argentina más caótica que racional. Sin embargo, su traza y algunos rasgos urbanos fundacionales como el de las plazas y bulevares en el casco urbano, sigue mostrando algo de su orgulloso comienzo. Este “ya no ser”, que se resiste, sin embargo, a perderse en el gran conglomerado de la megalópolis del conurbano de Buenos Aires, es un rasgo de identidad no sólo urbana, sino en cierta medida de sus habitantes. Desde una mirada historicista se podría aventurar que la importancia del papel del arte abstracto geométrico en La Plata responde a una “pathosformel” que presenta la recomposición en la dimensión simbólica del “cuadrado roto”. El vínculo entre esta ciudad y las corrientes esotéricas ha sido muy trabajado desde diversos campos.²⁹ Sin embargo, la asociación entre la abstracción geométrica pictórica y cualquier corriente de pensamiento vinculada al esoterismo no se sustenta en ningún dato concreto, más allá de interpretaciones insertas en el plano de la *mnemosyne*. Su perfil cosmopolita, el carácter de ciudad capital de la provincia más importante del país, la existencia casi desde su fundación de una Universidad sumamente importante, construyeron un perfil poblacional particular. Ese perfil determinado tuvo un desarrollo importante en los finales de los años 50, cuando de algún modo y a pesar de lo contradictorio que parece, el pensamiento de *vanguardia* adquirió carácter institucional, materializado fundamentalmente a partir del proyecto político provincial a cargo del Dr. Oscar Allende y el universitario local presidido por el Dr. Vucetich.

Esto se concretó con una importante reforma en los planes de estudios de carreras insertas en la entonces Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP vinculadas con las artes visuales o de cátedras afines de otras facultades, principalmente la creación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en 1959. Del mismo modo, en instituciones como el Museo Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires, con sede en la ciudad de La Plata, se fueron generando cambios en la elección de jurados en los salones oficiales y una agenda de actividades y políticas de adquisiciones que favoreció el desarrollo de este tipo de corrientes artísticas. También tuvo gran importancia que figuras

como Emilio Pettoruti o Jorge Romero Brest, vinculados a la ciudad por distintas razones, hayan facilitado espacios y acciones que permitieron el reconocimiento nacional e internacional de esta generación de artistas que no se agota en los aquí tratados. Nombres como los de Carlos Pacheco, Horacio Elena, Antonio Sitro, Raúl Mazzoni, Jorge Pereyra o Roberto Rollié en su etapa abstracta, pueden vincularse a esta corriente de arte platense que tiene una reconocida dimensión nacional e internacional. III

Bibliografía

- BAUDRILLARD, Jean: *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1974.
- BELLIDO GANT, María Luisa: “Joaquín Torres García: hacia un Arte Constructivista de raíz americana”, en *Revista de Humanidades*, Jaén, septiembre 2002.
- BONET, Pilar: *Minimalismo. Minimalista*, Barcelona, Arco Editorial, 2001.
- CORBIÈRE, Emilio J.: *La Masonería, política y sociedades secretas en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
- DABROWSKI, Magdalena: Contrastes de forma. Abstracción geométrica 1910-1980. de las colecciones del Solomón R Guggenheim Museum y The Museum of Modern Art, New York. 1986. *La Abstracción Geométrica de 1960 a 1980...*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1986.
- DORFLES, Gillo: *Últimas tendencias del arte actual*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- GARNIER, Alain: *La Plata: la visionnaire trahie Institut de recherche sur l'environnement construit Ecole Polytechnique Fédérale*, Vol. 4, N° 1, Lausanne, Arch. Et Comport, 1988.
- GARNIER, Alain: *El cuadrado roto (sueños y realidades de La Plata)*, Municipalidad de La Plata, 1994.
- GLUSBERG, Jorge: “La geometría sensible de López Osornio en La Plata”, en *Ámbito Financiero*, 27 de noviembre de 2007.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge: “La pintura como signo y sistema”, en *La Nación*, suplemento cultural, 29 de febrero de 2004.
- MONKES, Pino: “Entrevista a Alejandro Puente”, Buenos Aires, julio 2002. [En línea], www.museos.buenosaires.gov.ar/entrevista_puente_07.pdf
- MOTHERWELL, Robert: *The dada painters and poets*,

²⁹ Carlota Sempé y su proyecto sobre rasgos masónicos en el cementerio de la ciudad de La Plata, 2001-2005, UNLP. Eduardo M. Sebastianelli, *La masonería en la ciudad de La Plata*, 1999. Gualberto Reynal, *La Plata ciudad oculta*, 1995. José María Rey, *Tiempo y fama de La Plata*, La Plata, 1932. Jorge Ferro, *La Masonería en la fundación de La Plata*, 1991. Emilio J Corbière, *La Masonería, política y sociedades secretas en la Argentina*, 1998.

Nueva York, Robert Motherwell, 1951.

PATERNOSTO, César: *Piedra Abstracta*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1989.

PAZ, Octavio: *El arte de México: materia y sentido. Inimediaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

ROSSI, Cristina: *Grupo SI. El informalismo platense de los 60*, Centro Cultural Borges, Secretaría de Cultura, Municipalidad de La Plata, 2001.

TORRES GARCÍA, Joaquín: *Universalismo Constructivo*, Madrid, Alianza Forma, 1984.

TRABA, Marta: *Arte de América Latina 1900-1980*, Nueva York, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

A la deriva del arte moderno

Una lectura sobre la irrupción del MAN y sus repercusiones¹

Florencia Suárez Guerrini

Licenciada en Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP. Doctoranda en Historia y Teoría del Arte, UBA. Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA). Becaria de Formación Superior en Investigación de la UNLP (2007-2009); de la Secretaría de Cultura y Educación de la Nación (2005) y de la Fundación Antorchas (2002-2003). Recibió el Premio a la Investigación en Historia del Arte (2003 y 2005, Museo Provincial de Bellas Artes). Integró equipos de investigación que obtuvieron el Segundo y el Primer Premio Régimen de Fomento a la Producción Literaria Nacional y Estímulo a la Industria Editorial (Fondo Nacional de las Artes, 2009 y 2001); Ayuda a la Investigación en Artes Visuales (CCEBA, 2005) y Subsidio a la Investigación en Artes (Fundación Antorchas, 2000). Es autora de *Nuevos dispositivos de producción artística* (2004) y coautora de *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales* (2003).

1. La fundación del Movimiento y una breve genealogía

El MAN, Movimiento Arte Nuevo, se constituyó públicamente en la prensa el 15 de enero de 1965, en la ciudad de La Plata.² Estuvo conformado por un grupo heterogéneo de artistas, reunidos espontáneamente, y por Angel Nessi, crítico, historiador y profesor de Historia del Arte de la Universidad Nacional de La Plata, que en ese entonces se desempeñaba además como director del Museo de Artes Plásticas, llamado hoy Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti”.³ Desde su fundación, la agrupación se propuso provocar un impacto significativo en el medio artístico local, cuyo alcance pudiera transformar un estado de situación. Con este objetivo, la autodefinición genérica de *movimiento* le permitió congregarse a artistas visuales, músicos, poetas e intelectuales y reunir tendencias estilísticas que, aunque dispares, eran consideradas por ellos como las más innovadoras del momento. El interés común por promover un arte moderno que incluyera todas las esferas de la cultura, los condujo a acercarse al profesor Nessi, quien compartía desde el ámbito institucional la misma urgencia de actualización. Sobre los aspectos que delinearon su formación dice Nessi:

El movimiento MAN se constituye, no por un acto deliberativo, sino como sigla responsable de un grupo de artistas que concurren a la exposición organizada por

¹ Esta investigación se realizó en el marco del *III Concurso de Investigación en Artes Visuales*, del Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti” de La Plata, organizado por el Instituto Cultural de la Provincia en 2005. Dos fragmentos del trabajo fueron presentados en las *V Jornadas de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina*, IHAAA, FBA, UNLP (La Plata, 2007) y en las *II Jornadas sobre Arte Argentino y Latinoamericano*, AACA-AICA, Escuela Superior de Bellas Artes “Dr. José Figueroa Alcorta” y el Grupo de Estudios sobre Exposiciones de Arte Argentino (Córdoba, 2009). Parte de los contenidos también fueron incluidos en el guión curatorial para la exposición *Arte Nuevo en La Plata 1960-1976*, coordinada por Jimena Ferreiro Pella (Centro Cultural Recoleta, 2007). El estudio estuvo orientado a interpretar la emergencia del *Movimiento Arte Nuevo* en la ciudad de La Plata y sus resonancias en la prensa, dentro de una escena moderna en construcción. El análisis se concentró en el material documental (notas periodísticas, inventarios, correspondencias, catálogos, informes de gestión, etc.), en los ensayos escritos por Angel O. Nessi y en los testimonios de los artistas de la ciudad que estuvieron vinculados con el MAN. Durante 2006, realicé entrevistas personales a Alejandro Puente, Carlos Pacheco, César López Osornio y Jorge López Anaya y por contacto telefónico con César Ambrossini (2006) y con Hugo Soubielle (diciembre de 2005). Quiero agradecer a todos ellos por aportar información sustancial para este proyecto, y muy especialmente a Silvana Nessi, quien en diversas oportunidades me permitió el acceso al archivo de su padre, actualmente bajo la custodia de la familia. También quiero agradecer a Daniel Sánchez por facilitarme la documentación disponible en el Museo Provincial de Bellas Artes; a Ana María Gualtieri y Mariana Santamaría del CAEV y a Susana Caprara por sus comentarios.

² “Constituyen en nuestra ciudad una agrupación que apoya el arte nuevo”, nota periodística en la que se anunciaba que el viernes 15 se había constituido el Movimiento, con el propósito de “congregar a los artistas de diversas especialidades, críticos y promotores del arte que orientan su actividad hacia las nuevas tendencias (...) de defender, difundir y esclarecer, por todos los medios a su alcance, las manifestaciones artísticas modernas”. También se mencionan los miembros de su comisión organizadora: Daniel Martínez, Beatriz Uribe, Alejandro Puente y Saúl Yurkievich. *El Día*, 1965. Archivo Nessi.

³ En adelante, me referiré a la institución por su nombre actual Museo Provincial de Bellas Artes, en lugar de la designación que tuvo en la época Museo de Artes Plásticas, aunque aparecerá mencionado de este modo en los artículos de prensa citados.

el Museo de artes plásticas, en mayo de 1965. No tuvo, por tanto, comisión directiva ni lista de fundadores: apareció de golpe, auspiciado por la Dirección del Museo y por la palabra inaugural de Jorge Romero Brest.⁴

Los primeros autoconvocados fueron aquellos que, desde hacía algunos años, se venían destacando en la ciudad de La Plata como los impulsores de las tendencias contemporáneas. Algunos de ellos procedían del ex Movimiento Sí, desprendimiento del originario Grupo Sí (1960), como Carlos Pacheco, César Ambrossini, César Paternosto, Alejandro Puen-te, Hugo Soubielle, Nelson Blanco y Antonio Trotta y otros, que no habían pertenecido al Sí pero mantenían vínculos personales y una inclinación general hacia el arte nuevo: Edgardo A. Vigo, César López Osornio y Honorio Morales. Rubén Elosegui y Ricardo Martínez estaban vinculados a la entonces Escuela Superior de Bellas Artes.⁵ También participaron en el MAN, Enrique Gerardi,⁶ compositor e investigador de música concreta, y Saúl Yurkievich, escritor, crítico literario y estudioso de la literatura iberoamericana moderna, quien escribió varios artículos en los medios gráficos locales en defensa del movimiento y el proemio del catálogo de su primera y única exposición como conjunto. Desde hacía un tiempo oficiaba de crítico de arte en la prensa platense, dando especial cobertura a los artistas *modernos* de la ciudad, de modo que su alineamiento en las filas del MAN ocurría como algo natural.⁷ El crítico de arte Jorge Romero Brest, una figura que ya gozaba de amplio reconocimiento en

el medio, también participó de la experiencia. En la inauguración de la única exposición del movimiento, titulada *Últimas Tendencias* (Museo Provincial de Bellas Artes, del 4 al 20 de mayo de 1965), disertó sobre “Arte y Público Actuales” [Figura 1].⁸



FIGURA 1. “Hoy disertará sobre ‘Últimas Tendencias’ Jorge Romero Brest”. *El Día*, 4 de mayo de 1965.

El MAN incluyó también la participación de artistas porteños o radicados en Buenos Aires que, como los de La Plata, practicaban los estilos más diversos: Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Rómulo Macció, Víctor Chab, Miguel Dávila, Aníbal Carreño, Carlos Cañás,

⁴ Osvaldo Nessi, *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*, 1982, p. 237.

⁵ Los vínculos entre los miembros del MAN comenzaron antes y continuaron parcialmente luego de su formación. Como mencioné, algunos de ellos procedían del *Grupo Sí* y representaban en el medio una formación de vanguardia: Carlos Pacheco (La Plata, 1932); Hugo Soubielle (Roque Pérez, 1934/La Plata, 2006); César Ambrossini (La Plata, 1932); Alejandro Puen-te (La Plata, 1933); Antonio Trotta (La Plata, 1938); Nelson Blanco (Tres Arroyos, 1935/Francia, 1999), César Paternosto (La Plata, 1933). Las clases de Visión de Héctor Cartier en la Escuela Superior de Bellas Artes y las clases de Plástica en la Facultad de Arquitectura fueron los espacios privilegiados de reunión de la mayoría de sus integrantes. Ver Cristina Rossi, *Grupo Sí. El informalismo platense de los '60*, 2001. Además de los espacios de enseñanza que podían compartir (R. Elosegui era profesor de escultura y Ricardo Martínez, alumno en la Escuela Superior de Bellas Artes, hoy Facultad), muchos de ellos participaban de los mismos envíos, selecciones y exposiciones que surgían de los certámenes, como los premios Ver y Estimar, Braque e Instituto Torcuato Di Tella. Hacia 1965, Edgardo A. Vigo (La Plata, 1928-1997) ya era una figura que sobresalía en la ciudad y que era reconocida por sus pares. Asociado a las modalidades transgresoras del arte en su vertiente conceptual, participó también como invitado en exposiciones realizadas por el *Grupo Sí* en 1961 y en 1968.

⁶ Sobre los antecedentes de Enrique Gerardi (1926), que convalidaban su participación en el MAN, dice Nessi: “le permitieron el acceso a una beca en la Radio de París, donde estudió música concreta y serial durante un año”. Angel Nessi, *op.cit.*, 1982, p. 240.

⁷ Saúl Yurkievich (La Plata, 1931) fue poeta, ensayista y crítico literario. También escribió algunas críticas y comentarios sobre la obra de artistas platenses durante la década del sesenta, en el *El Día*. Vivió en Francia desde 1962, donde ejerció como profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de París VIII, y murió allí el 27 de julio de 2005. Fue amigo personal y custodio de la obra de Julio Cortázar.

⁸ El título de la exposición, *Últimas Tendencias* fue anunciado, junto con la disertación de Romero Brest, el mismo día de la inauguración, el 4 de mayo de 1965. En el resto de los artículos, la prensa se refirió a la “exposición del MAN” o “del Museo de Artes Plásticas”. “Hoy disertará sobre ‘Últimas Tendencias’ Jorge Romero Brest”, en *El Día*, 4 de mayo de 1965, p. 5.

Mario Gurfein, Luis F. Bénédit, Pablo Suárez, Fernando Maza, Rubén Santantonín, Alberto Heredia, Osvaldo Stimm e Ileana Vegezzi. En el conjunto general, estos artistas no compartían más que ciertas marcas de distinción características de la época: haber recibido premios en los certámenes más influyentes; pertenecer a agrupaciones recientemente formadas –como la del *Grupo del Sur* (1959) y la constituida a partir de la exposición *Otra Figuración* (1961)–;⁹ o el hecho de exponer en ámbitos consagratorios como salones, museos locales y extranjeros y en espacios que ya empezaban a reconocerse como de tránsito obligado en la militancia del arte moderno: el Instituto Di Tella y la galería Lirolay.

La heterogeneidad estilística que caracterizó la composición del MAN se suplió con el rescate de otros factores que fueron aglutinantes. En primer lugar, pertenecer a la misma generación: la mayoría de los artistas había nacido alrededor de los años treinta y eran jóvenes que, con diferentes grados de radicalidad, pretendían incursionar en los nuevos lenguajes, aunque el hecho de compartir los mismos espacios de consagración artística aparece como su justificación más enfática. Esto se pone en evidencia en un artículo publicado en el periódico platense *La Gaceta de la tarde* el 7 de mayo de 1965, firmado por dos de los integrantes platenses del MAN, el escritor Saúl Yurkievich y el pintor Alejandro Puente. Se trataba de una respuesta a la primera agresión pública emitida contra el grupo, otro artículo aparecido en el mismo diario cuatro días antes. La amplia descripción con que en la nota se recogen todos esos signos consagratorios de la época, justifica la extensión de la cita:

Con respecto a los participantes, digamos de MAN que han sido ya vastamente consagrados por la crítica responsable. Pocas veces, en la ciudad de La Plata, se ha conseguido reunir un conjunto de artistas plásticos tan importante. Citaremos algunas de sus distinciones. Rómulo Macció obtuvo en 1963 el premio internacional

del Instituto Torcuato Di Tella. Víctor Chab y Ernesto Deira compartieron recientemente el primer premio en el Salón de Artistas Jóvenes Latinoamericanos. Obras de Macció, Deira y de la Vega integran la colección del Museo Guggenheim de Nueva York, parte de la cual puede verse ahora en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes. Aníbal Carreño ganó el segundo premio del Instituto Di Tella y del Salón Nacional de Artes Plásticas, además del primer premio en el último Salón Provincial de Bellas Artes.

Carlos Pacheco, Nelson Blanco y Honorio Morales merecieron el premio Braque. César Ambrossini obtuvo un premio adquisición en el Salón de Mar del Plata, Luis Bénédit ganó el premio Ver y Estimar, Miguel Dávila, el primer premio en el Salón Municipal de Buenos Aires. Rubén Elosegui tiene varios premios provinciales (...) Alberto Heredia estuvo perfeccionándose durante cuatro años en París; igual lapso permaneció becado en Estados Unidos Fernando Maza. César López Osornio fue becado al Japón y realizó allí varias exposiciones personales. César Paternosto y Alejandro Puente han sido seleccionados reiteradamente para los premios Ver y Estimar y Georges Braque. Rubén Santantonín representó a la Argentina en la Bienal de San Pablo, y en dos oportunidades optó al premio Di Tella. Hugo Soubielle ha sido seleccionado para el premio Ver y Estimar. Pablo Suárez está actualmente en Nueva York, invitado a exponer por el gobierno de los Estados Unidos (...) Edgardo Vigo ya en 1958 exhibía "objetos", adelantándose así al auge que ha cobrado hoy este género de expresión.¹⁰

Ya señalé que como movimiento el MAN tuvo una vida extremadamente efímera: apenas sobrevivió a la exposición. En la actualidad, la mayoría de sus integrantes casi no lo recuerdan y en general coinciden en que su reunión fue un suceso coyuntural y hasta insignificante para sus desarrollos artísticos posteriores.¹¹ En el Museo Provincial de Bellas Artes tampoco quedan registros de la exposición; el catálogo no indi-

⁹ El *Grupo del Sur*, formado por Aníbal Carreño, Carlos Cañas, Joaquín Ezequiel Linares, René Morón y Leo Vinci, se inclinaba a la abstracción. Mientras tanto, el colectivo formado por Luis Felipe Noé, Ernesto Deira, Jorge de la Vega y Rómulo Macció, surgido a raíz de la exposición *Otra Figuración* en la galería Peuser, proponía una nueva figuración, no en los términos de un retorno al arte representativo, sino como renovación de ese lenguaje en clave netamente experimental.

¹⁰ "Una exposición de arte moderno que aleja y ofende al público". Carta dirigida por Alejandro Puente y Saúl Yurkievich al director del diario *Gaceta*, en respuesta al artículo apócrifo que llevó el mismo título, publicado en ese diario el 7 de mayo de 1965. *Gaceta de la tarde*, 1965. Archivo Nessi.

¹¹ Estas consideraciones se desprenden exclusivamente del testimonio de los entrevistados.

ca qué obras fueron mostradas y el listado de artistas participantes resulta dudoso.¹²

No obstante, el *Diccionario Temático de las Artes en La Plata. 1882-1982*, publicado por el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano en 1982 (Facultad de Bellas Artes de la UNLP), contradice en parte esta versión. Creado con motivo del primer centenario de la ciudad, el *Diccionario...* procuró abarcar la historia del campo cultural de La Plata, desde su fundación. En esa empresa ambiciosa, que no obvió recortes y acentuaciones variadas sobre aquellos aspectos que se estimaron los más relevantes del panorama artístico e institucional de la ciudad, Nessi, director de la edición y del Instituto en ese momento, menciona al MAN por lo menos tres veces y en una de ellas le dedica dos páginas, una extensión preponderante respecto de la que otorgó a otros tópicos.

Hasta aquí todo parecería indicar que se trató de un acontecimiento episódico, sin mayor trascendencia para la historia de la producción artística provincial o platense, ni para sus protagonistas. Su gravitación en el medio local sería sostenida únicamente por la evocación de Nessi y por la memoria difusa de los artistas que participaron de la experiencia. Sin embargo, el propio Nessi menciona también el carácter virulento que tuvo la recepción de *Últimas Tendencias*. Concretamente, hace referencia a una polémica encendida en torno a la exposición, que tuvo como escenario a la prensa gráfica local y a algunos periódicos de circulación provincial y nacional, donde llegó a considerarse una ofensa y una burla para el público. El debate, que se prolongó más allá de la clausura de la exposición, incluyó a artistas, críticos y en cierto sentido, hasta funcionarios del gobierno provincial.

En estos términos, el contraste entre la trascendencia dada por la publicación y por la discusión que tuvo lugar en la prensa, por un lado, y el halo

de indiferencia que por otro lado rodea al MAN, provocan una serie de interrogantes: ¿qué tipo de exposición podía provocar la ofensa del público o burlarse de él? ¿Qué obras y qué tendencias se mostraron? ¿Qué perseguía una institución estatal al exhibir esas producciones? ¿Cuál era la magnitud del rechazo o del enojo del público? ¿Existió tal reacción o la polémica mencionada formaba parte de la visión distorsionada de Nessi y de los artistas involucrados? ¿Podía ser posible que con el paso del tiempo, el historiador reconstruyera la experiencia sobredimensionando sus efectos, intentando replicar la efervescencia que por esos años se estaba dando en el ambiente cultural porteño?

En el intento de dar respuesta a la pregunta por los alcances del MAN en la escena artística de La Plata, a pesar de no haber tenido continuidad, surge la posibilidad de pensarlo como un fenómeno altamente eficaz dentro del proceso de apertura al arte nuevo en la ciudad. No formó escuela, quizás tampoco torció el rumbo de la producción del arte local, pero es en el campo de la recepción y de la promoción del debate en torno a las nuevas prácticas iniciadas a mediados de los sesenta donde, probablemente, radique su mayor legado.

Los cuestionamientos anteriores y esa hipótesis inicial fueron definiendo la perspectiva de este trabajo y algunos de los componentes del panorama cultural de los años sesenta que se asociaron al Movimiento. El enfoque privilegió, por un lado, el testimonio de los artistas platenses vinculados al Movimiento y, por otro, los textos de la crítica que refirieron tanto a la exposición como a otros acontecimientos relacionados con ella. En estos artículos queda registrada la temperatura de los debates que trazaron la época y por esto constituyen una fuente insoslayable para su estudio.¹³ A partir de la revisión

¹² La lista de artistas participantes de *Últimas Tendencias* publicada en una hoja suelta y agregada al catálogo, no coincide en su totalidad con los expositores mencionados en el artículo firmado por A. Puente y S. Yurkivich (transcrito más arriba). En esa nota se menciona a Rómulo Macció, Honorio Morales y Antonio Trotta, y es a partir de ella que Nessi los incluye en el *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*. Sin embargo, estos artistas no aparecen registrados entre los expositores en el catálogo. Por otra parte, Jorge López Anaya que sí aparece en el listado del catálogo como integrante de la exposición, niega haber participado en ella. Posiblemente, Nessi lo haya incluido por considerarlo partidario de las transformaciones orientadas al arte nuevo que pretendía lograr el Movimiento. Hacia mediados de la década del sesenta, López Anaya dejaba la carrera artística para iniciarse como académico de historia del arte y crítico del diario *La Nación*. En ese momento se desempeñaba como docente de la cátedra de Historia del Arte titularizada por Nessi y un año más tarde, lo sucedería como director del Museo Provincial de Bellas Artes. La urgencia con la que se organizó la exposición pudo haber ocasionado que algunos de los artistas invitados a participar no hayan acudido finalmente o, al contrario, que a último momento se hayan incorporado otros que no hubieran aceptado inicialmente. Más allá de esto, a nuestros fines importa la formación tal como quedó registrada en los medios porque constituye la memoria del evento.

¹³ Sobre el aporte de la crítica en la reconstrucción histórica del arte véase Diana Wechsler. *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición (1920-1930)*, 2003.

de estos textos y de su puesta en relación con otro tipo de fuentes de información, como correspondencias y textos acompañantes (catálogo de la exposición, declaración de propósitos, manifiesto), ensayos teórico-históricos sobre la situación artística local, informes de gestión redactados por Nessi y testimonios de la mayoría de los integrantes del grupo de La Plata, se constituyó el corpus documental. Esto dio lugar a la reconstrucción del escenario donde pudo gestarse la trama del MAN y al mismo tiempo perfiló una interpretación posible de los acontecimientos.¹⁴

En el *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*, el MAN aparece en dos lugares destacados: incluido como uno de los términos definidos por el glosario y mencionado en el prólogo escrito por Nessi, y titulado “La ciudad ante el espejo”, en expresa alusión a las memorias de Pettoruti.¹⁵

Y pasaron cinco años hasta que la pequeña redada de artistas pudo ser integrada nuevamente, esta vez a nivel nacional. La experiencia se llevó a cabo con el Museo de artes plásticas. De allí salieron, no sólo la sigla del MAN: Movimiento de arte nuevo, sino también la más enérgica sacudida creativa y doctrinaria que conociera La Plata desde los años de Pettoruti. El grupo platense no pasaba de diez; pero los artistas de Buenos Aires y del interior los identificaban de inmediato. Solían afirmar que en La Plata había algo distinto, algo auténtico.¹⁶

Estas palabras dan algunas pistas para interpretar el sentido que pudo asignarse al MAN en la constitución del escenario artístico moderno de La Plata. En primer lugar, se le adjudicaba un mérito doble: por un lado, la reunión de los ex integrantes del *Grupo Sí*, que a cinco años de su disolución se había instituido ya en el referente local de la

vanguardia plástica. La mayoría de sus miembros continuaba con la carrera de forma independiente y participaba de los espacios expositivos porteños consagratorios para el arte moderno de la época (el Museo de Arte Moderno, la Galería Lirloy y los premios Ver y Estimar, Braque e Instituto Di Tella). Algunos de ellos comenzaban también a incursionar en el circuito internacional. La circulación por los mismos ámbitos fue seguida por los otros artistas allegados al grupo, como César López Osornio y Edgardo A. Vigo.¹⁷ En segundo término, a la reintegración coyuntural del ex *Grupo Sí* y su entorno, se sumaba otro logro: la amplificación a escala nacional de una revuelta estética cuyo núcleo germinal se asentaba en la ciudad. La marca de autenticidad como rasgo de distinción aspiraba en un mismo movimiento tanto a delimitar la personalidad artística de La Plata, como a posicionar a la ciudad dentro del campo artístico nacional, subrayando sutilmente su independencia del resto de la provincia de Buenos Aires.

Que el MAN constituyera “la más enérgica sacudida creativa y doctrinaria que conociera la ciudad de La Plata desde los años de Pettoruti” subraya la idea de que el fenómeno, producido como una manifestación repentina pero de gran intensidad, presentaba ciertas singularidades que permitían enlazarlo con un momento de esplendor semejante. En las coordenadas trazadas por Nessi, el pintor representaba más que un adalid local de la vanguardia argentina de los años veinte.¹⁸ Para él, Pettoruti era también una figura de autoridad acreditada por sus diecisiete años al frente del Museo Provincial de Bellas Artes y porque, como en su caso, pero treinta años antes, la asunción del rol suponía enfrentar un panorama artístico tan desalentador como el que se delineaba a mediados de los sesenta. En medio de

¹⁴ Empleo la noción de “trama” en los términos propuestos por Paul Ricoeur, como una manera de dar forma a aquellos acontecimientos de la experiencia humana que se encuentran dispersos. La actividad de contar el pasado supone, entonces, la articulación y organización secuencial de hechos que se presentan aislados en una configuración que Ricoeur denomina trama. De la misma manera, un “acontecimiento” no es para el autor un suceso individualizado que puede conocerse, sino más bien, una unidad analítica que se inscribe dentro de un relato histórico y por este motivo, está determinado por él. Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*, 1999.

¹⁵ Emilio Pettoruti, *Un pintor ante el espejo*, 1968.

¹⁶ “La ciudad ante el espejo”, en Angel O. Nessi, *op. cit.*, 1982, p. III. Las referencias al Movimiento aparecen también en esa edición en el tópico *Crítica*, p. 84, y como desarrollo específico del término en pp. 237-242.

¹⁷ Véase la carta firmada por Yurkievich y Puente, correspondiente a la nota 9 de este trabajo. La posición marginal de Vigo dentro del sistema artístico impedía que su inclusión en el MAN se justificase por los mismos aspectos legitimadores que fundamentaban la participación de los otros.

¹⁸ Además de la relación de amistad que lo vinculaba al pintor, Nessi pasó muchos años investigando su obra y publicó sobre el tema: *Pettoruti*, 1962; *El atelier de Pettoruti*, 1963 y *Emilio Pettoruti. Un clásico de la vanguardia*, 1987.

esos ambientes adversos, la decisión de hacerse cargo del Museo fue, a la vez, un dilema y un desafío, según lo testimonian los dos gestores.¹⁹

Ocupando el mismo rol en la administración pública, ambos se habían planteado objetivos similares en cuanto a la función de un museo del estado provincial: reorganizar la colección, siguiendo estándares de calidad que indicaran qué piezas retener y cuáles desechar; difundir el patrimonio, dándolo a conocer en todos los puntos de la Provincia; convertir el Museo en un centro vivo, donde las exposiciones convivieran con conciertos y conferencias y atender prioritariamente el aspecto educativo de la institución, programando conferencias y cursos de historia del arte dirigidos a todo el público. La reorganización de la colección patrimonial implicó, durante las dos direcciones, una marcada tendencia hacia las nuevas expresiones artísticas de cada uno de esos momentos. En los dos casos, la nueva orientación en la política de adquisición de obras incluyó una variedad de acciones, entre las que se contaron los numerosos intercambios de diverso tipo, establecidos con otros centros artísticos internacionales, especialmente europeos, norteamericano y latinoamericanos y también nacionales, restringidos casi exclusivamente a la ciudad de Buenos Aires.²⁰

Ante la falta de fondos para incrementar el acervo

con “piezas de calidad”, otro de los emprendimientos comunes fue la recurrencia a amigos artistas para que donaran obras, si no al Museo, a los propios directores, para que éstos en forma indirecta las traspasaran a la institución.²¹ Este recurso generó cierta desconfianza puesto que se suponía que esos trabajos realizados y donados por los artistas del entorno de los directores ingresarían al Museo para ser expuestos en forma permanente, mientras que muchos otros, que aspiraban a formar parte de él o que ya lo integraban, habrían sido descartados por no cumplir con lo cánones instituidos por los directivos.

Hacer ingresar el arte moderno al fondo patrimonial del Museo y generar una apertura manifiesta hacia el resto de la Provincia, motivaciones que la mayoría de las veces iban entrelazadas, les provocaron a ambos desencuentros similares.²² La pelea por la modernización institucional del arte en la provincia de Buenos Aires generó rechazos, resistencias y enfrentamientos con distintos sectores sociales: supuso la indiferencia del medio, la incomprensión de los críticos y del público y el enfrentamiento con las agrupaciones de artistas que, a los ojos de los directores, representaban la tradición.²³ Un punto de inflexión quedaba marcado, entonces, “desde los años de Pettoruti”, que señalaba el comienzo auspicioso de una nueva etapa. En este sentido, el lazo estableci-

¹⁹ Sobre este tema Pettoruti comenta en sus memorias: “No acepté sin conflicto íntimo la Dirección del Museo de Bellas Artes de La Plata (...) Expose el dilema a personas de la ciudad interiorizadas en el asunto; para todas, el único modo de salvar el Museo era dejarme de sentimentalismos y renunciar por un tiempo a mi viaje [a Europa] (...) No haré hincapié en el relato de todo lo que vieron mis ojos desde el día en que entré en funciones; para muestra baste lo siguiente: al entrar, mientras recorría las salas, llamó mi atención la abolladura de un cuadro; no dije esta boca es mía, pero apenas quedé solo quise ver de qué se trataba”. Emilio Pettoruti, *op. cit.*, 1968, pp. 225-226.

²⁰ Pettoruti se había propuesto realizar la Bial de Arte Latinoamericano de Bellas Artes, con sede en Mar del Plata, plan que no pudo concretar porque fue cesanteado de su cargo antes de llegar a anunciarlo. Siguiendo los mismos pasos, Nessi formuló entre los puntos sobresalientes de su programa la organización de la Primera Bial de Arte Americano de La Plata, otro proyecto que quedó inconcluso por las mismas razones.

²¹ “Visto que no había fondos para adquisiciones, había hablado con algunos amigos míos de Buenos Aires, a otros les escribí pidiéndoles me ayudasen a formar un museo de arte argentino. Me respondieron sin excepción que nada darían al Gobierno, porque nunca los gobiernos incluyen en sus presupuestos una partida medianamente decente para la adquisición de obras de arte; pero que gustosamente, conociendo mi proyecto, me darían en forma personal la obra solicitada, de la que dispondría yo según mi criterio”. Emilio Pettoruti, *op. cit.*, 1968, p. 250.

²² Entre otras cosas, los dos directores compartían la obligación de tener que conducir un museo que habían recibido en condiciones precarias y de llevar a cabo el programa que se habían impuesto sin contar con el aporte económico por parte de los gobiernos de turno. Acerca de esto, Nessi dejó constancia en varias oportunidades del apoyo y consuelo que le profesaba Pettoruti: “Al ser removido Pettoruti de su cargo (“ya verá cuánto dolor e incomprensión se cosechan en un lugar así”, escribió hace pocos meses, al actual director), el gobierno peronista mandó al Museo a ventilarse en el Parque de los Derechos de la Ancianidad, de donde lo rescató la revolución de 1955, que lo depositó en el subsuelo del cine San Martín, en una galería del centro (...) Pero esta historia no es excepcional: es el reiterado destino de las instituciones culturales en la Argentina, defendidas a manotazos contra la incuria de algunos pocos empecinados”. Ver “Acerca de mudanzas y revoluciones”, en *Primera Plana*, 1965, pp. 60-61.

²³ A raíz de su primera cesantía, Pettoruti describe así la reacción del entorno: “La noticia corrió como reguero de pólvora y vi iniciarse una campaña de prensa que no tiene parangón con ninguna otra que recuerde. Los diarios, sin excepción de tendencias, denunciaban con grandes títulos el hecho inaudito, telegramas de protesta aflujían de todas partes a la Casa de Gobierno (...) La única que guardó un silencio profundamente enigmático fue la Sociedad de Artistas Plásticos Argentinos de mi ciudad natal, La Plata”. Emilio Pettoruti, *op. cit.*, p. 231.

do por Nessi entre *Pettoruti gestor* y el fenómeno MAN, pasando por la experiencia intermedia del Grupo Sí, conformaba un engranaje en el proceso de modernización del campo artístico de la Provincia.

El prólogo del *Diccionario Temático* concluye así:

(...) los acontecimientos históricos de 1966 desalentaron la creatividad artística: La Plata, en mayor medida que en Buenos Aires, pierde su imagen; los artistas se quedan en casa, los centros como Bellas Artes y el museo deponen su liderazgo. Para los jóvenes del sesenta pasó también la edad de la aventura; para los jóvenes del setenta, parece no haber llegado: el péndulo de que hablaba Guillermo de Torre (la aventura y el orden) permanece detenido en uno de sus extremos. ¿Estamos, pues, en el orden? Para saberlo habrá que esperar todavía.²⁴

El tono apocalíptico con el que Nessi vislumbra el panorama del arte local dos décadas después de la irrupción del MAN, da cuenta de la alta estimación que le había atribuido al Movimiento como instancia de progreso artístico. En ese movimiento fluctuante marcado por Guillermo De Torre, la aventura de lo desconocido y la apuesta por lo nuevo se vuelven categorizaciones positivas que quedan inevitablemente vinculadas al eje Pettoruti-Grupo Sí-MAN. Alternadamente vendrían los momentos de orden, de rigor, de cánones fijados, de empresas sin riesgo, de arte seguro y donde no hay cambio aparece la tradición, garantizada por la repetición de viejas fórmulas.²⁵ De esta manera, queda sugerida una suerte de historia del arte moderno local con una periodización propia, en la que aquellos momentos de auge productivo son seguidos por otros donde el movimiento creativo aparenta detenerse. De acuerdo con Nessi, con los “acontecimientos históricos de 1966” (en alusión al golpe militar que depusiera al presidente de la Nación Arturo Illia e iniciara el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía), comienza un declive artístico que va a afectar particularmente a la ciudad de La Plata; descenso y estancamiento que llega a la década del ochenta, el presente desde el cual escribe.

Esta valoración respecto del tiempo precedente y posterior a la emergencia del MAN hace aparecer al Movimiento, inevitablemente, como un enclave en

el que producción artística y gestión institucional se funden en un momento “glorioso”, entre un pasado inmediato, caduco y superable, y un futuro poco promisorio.

2. La coartada del arte moderno

No había muchas razones que vincularan a los integrantes de las dos ciudades que constituían el MAN. La mayoría de ellos no había tenido contacto personal hasta ese momento y representaban estilos diversos y hasta opuestos. El informalismo, la abstracción geométrica y la lírica, el pop, la nueva figuración y el incipiente objetualismo se reunieron bajo una misma premisa: formar un frente común para la promoción del arte moderno. Pero ¿en qué consistía *ser moderno* en esa época y para ese grupo? Los tres textos que forman la piedra angular del MAN aclaran inicialmente la cuestión. Dos de ellos publicados en el catálogo de la exposición de 1965: la “Declaración de propósitos” y el proemio escrito por Saúl Yurkievich [Figuras 2 y 3]. El tercero es el manifiesto redactado por Nessi y, según él, publicado en *El Día* en 1966 –al año siguiente de la exposición–, por “cuestiones de oportunidad”.²⁶



FIGURA 2. Tapa del catálogo de *Últimas Tendencias*, 1965.



FIGURA 3. “Declaración de propósitos” y “Proemio”. Interior del catálogo de *Últimas Tendencias*, 1965.

²⁴ Angel Nessi, *op.cit.*, 1982, p. III.

²⁵ Oscar Steimberg y Oscar Traversa, “En la línea de los discursos interrumpidos”, 1997.

²⁶ No se han encontrado evidencias de esta publicación sino hasta 1982, cuando apareció en el *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*.

2.1. Un objetivo en tres textos

La “Declaración de propósitos” apunta:

La amplitud y la aceleración de los cambios históricos, la mudanza vertiginosa de la realidad exterior, el continuado avance tecnológico y los progresos del conocimiento engendran una nueva experiencia y por ende, una nueva visión del mundo. Nuevas condiciones de vida, nueva mentalidad, y una nueva sensibilidad se encarnan en un arte nuevo acorde con la época. Los artistas que se ubican en esta avanzada estética necesitan ser respetados, comprendidos y auspiciados por la comunidad que los alberga. De ahí la necesidad de agruparlos en un movimiento que los coaligue y represente ante todas las instancias vinculadas con el arte.

El MOVIMIENTO ARTE NUEVO quiere congrega a los artistas de diversas especialidades, críticos y promotores del arte que orienten su actividad hacia las nuevas tendencias y se propone defender y esclarecer, por todos los medios a su alcance, las manifestaciones artísticas modernas. Constituido en La Plata, tiene por objetivo extender progresivamente su actividad al ámbito nacional y reclama la adhesión de todos aquellos que se sientan identificados con sus fines.

El advenimiento de una configuración histórica que se advertía inédita fue el fundamento central que dio origen al MAN. A un mundo que presentaba una imagen novedosa en todos sus aspectos, trazada por la velocidad de los cambios que provocaban los avances tecnológicos y los científicos, le correspondía una imagen actualizada. En estos términos, todo era novedoso hacia mediados de los años sesenta: las “condiciones de vida”, la “mentalidad” y también “la sensibilidad”. Desde esta perspectiva, el MAN se impuso a sí mismo una misión: “defender, difundir y esclarecer, por todos los medios a su alcance, las manifestaciones artísticas modernas”. Se proponía, además, llevar a cabo esta empresa desde un lugar más o menos preciso, definido por ellos mismos como “avanzada estética”. Muchos de los factores que fueron encausando su gestación aparecen como obvias referencias a la discursividad vanguardista: en primer lugar, la voluntad manifiesta de *ser de su pro-*

pio tiempo, traducido como una imperiosa necesidad de contemporaneidad. En segundo término, llevar la bandera del arte moderno aparecía tanto como un deber moral, ante un orden que tenía que ser transformado, como la causa que justificaba su irrupción repentina en el medio, como un grupo diferenciado y autoconvocado. Y finalmente, la formulación de un manifiesto, que si bien no se ajustó estrictamente al género, su sola existencia y presentación pública como tal resulta significativa con relación a sus pretensiones vanguardistas. No obstante esa inscripción es cuestionable y amerita algunas observaciones.

En la Declaración..., la enunciación de sus objetivos se acompaña además de una expresión de deseo: que sus artistas sean “respetados, comprendidos y auspiciados por la comunidad que los alberga”. Manifestación que sugiere por lo menos dos suposiciones: por un lado, que la batalla por el arte moderno no sería una tarea sencilla y, por otro, que el empeño llevado a cabo por los erigidos en sus representantes no resultaba suficiente; la contención y el entendimiento de la propia comunidad (el público, los críticos y el resto de los agentes culturales) devenían esenciales para que el proyecto resultara exitoso. Se invitaba abiertamente a la sociedad en su conjunto a participar del fenómeno en diferentes instancias, apoyando, difundiendo o simplemente tratando de comprender los alcances de la propuesta y, en este sentido, la convocatoria mostraba una voluntad conciliadora con el medio. Pero el MAN no se instituía como un movimiento localista, sino que aspiraba, a través de su llamamiento, a hacer de la ciudad de La Plata un polo artístico que como un centro de gravedad atrajera y a la vez irradiara las nuevas tendencias a escala nacional.

En el contexto de la exposición del MAN, el proemio escrito por Yurkievich funcionaba como los textos curatoriales actuales.²⁷ No sólo introducía al espectador en los contenidos de la exhibición, sino que, además, encuadraba la lectura, el punto de vista indicado desde el cual se esperaba que el espectador accediera a la muestra: “El espectador podrá seguir aquí, a través de manifestaciones locales, la evolución del arte desde la posguerra hasta hoy: queremos que este itinerario constituya una puesta al día de lo que se hace ahora en la Argentina”.

²⁷ El proemio, como el prólogo o el prefacio, son tipos textuales utilizados en los textos literarios para advertir al lector o establecer algunas consideraciones previas a la lectura de una obra. En el derecho civil, el proemio es la parte inicial de un contrato donde se establecen las pautas que indican su clase y donde se define el estado de las dos partes involucradas en la relación contractual. Estos rasgos podrían encontrarse en el proemio que Yurkievich escribió para la exposición.

La muestra, anunciada aquí como una recopilación histórica del arte argentino de las últimas dos décadas, tomaba como punto de referencia la nueva escena artística iniciada con la posguerra y se apoyaba en uno de los discursos más reiterados de la época: la cada vez mayor paridad del arte argentino respecto de los centros artísticos occidentales más influyentes, producto de la “internacionalización” que afectaba en ese tiempo a todas las esferas de la cultura a nivel global:

Con un intervalo cada vez menor, las oscilaciones que se generan en cualquiera de los grandes centros de actividad artística repercuten inmediatamente en nuestro medio. El arte se ha internacionalizado, como son internacionales los otros medios de conocimiento que el hombre posee para colonizar el ámbito de su experiencia: la ciencia y la filosofía.²⁸

Además de emplazar la exposición dentro del contexto internacional, al mismo tiempo la ubicaba en el marco de la batalla de estilos que se disputaban la escena nacional y de los nuevos dispositivos artísticos que combinaban pintura, escultura y objetos ordinarios de la vida cotidiana.²⁹ La *audacia* de la exposición se puso de manifiesto en la presentación de todos esos estilos en forma conjunta, acto que se vio impelido de una justificación o, por lo menos, de una advertencia dirigida al público:

Se comprobará, por un lado, la coexistencia de esas dos líneas de fuerza, figuración y abstracción que señalan las direcciones rectoras del arte actual; luego, la puja entre la abstracción lírica o expresionismo abstracto, que acentúa el carácter subjetivo, la marcada manifestación de la individualidad del artista, y la abstracción geométrica que quiere desprenderse de las adherencias psicológicas y busca una amplificación dinámica del lenguaje plástico (...)

También la muestra incluye expresiones neofigurativas que tratan de convertir en hecho plástico los elementos más comunes de la vida cotidiana. Encontrará el espec-

tador distintas manifestaciones de técnica mixta que denotan, por un lado, el movimiento expansivo de la plástica, que no se ciñe ni a las reglas ni a los materiales de la factura tradicional, y por otro, la fusión de la pintura y la escultura en esos nuevos hijos de Dadá y el *ready made* que, con su audacia, se llamaMAN “objetos”.

Parecía necesario dejar en claro que aquello que se exhibía formaba parte de las diferentes directrices que tenían un lugar en el escenario del “arte actual”.

El mismo tono explicativo y argumental de la “Declaración de propósitos” y del proemio de Yurkievich, caracteriza al manifiesto del MAN. El texto se inicia con una cita de Sartre y con una alusión a la filosofía existencialista que pronto se abandona para continuar de esta manera:

MAN está formado por hombres de varias generaciones. No es grupo, ni programa, sino actitud, creencia. No reclama privilegios: más bien asigna responsabilidades. Frente al rechazo que tan frecuentemente suele calificar como decadencia lo que es un aporte nuevo, MAN asume una actitud afirmativa. La réplica a los valores tradicionalmente aceptados -que suelen ser provisorios- es un proceso que está en la lógica interna de la cultura: cuota de negación frente al estatismo, de cuya oposición nace la vida. La forma en que el MAN ha sabido mover el ambiente artístico de La Plata, desde su fundación en 1965, suscitando una nueva atención del público frente a las artes, resulta, desde luego, positiva.

La proclama evoca, otra vez, los rasgos de la gesta vanguardista y asume para sí el compromiso de transformación positiva que deviene, *naturalmente*, como reacción a un momento anterior que se piensa negativo. Si bien en líneas generales este discurso ha caracterizado a la mayoría de los movimientos culturales que durante el siglo XX se han pretendido progresistas, la alusión a los efectos que el MAN habría causado sobre la recepción del público otorga algunas claves para interpretar el panorama artístico platense de mediados de los sesenta.

²⁸ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, 2001.

²⁹ Daniela Koldobsky describe la escena artística argentina de la década del sesenta como una “lucha por estilos en pugna”, una confrontación explícita construida en los metadiscursos críticos. Esta perspectiva es retomada de la noción de “tensión estilística” desarrollada por Oscar Steimberg y Oscar Traversa en 1981 (en los términos de una “definición de configuraciones heterogéneas, que en un mismo período ponen cada texto focalizado en contacto *político* con otros textos, en un momento de la disputa entre estilos por la captura de una lectura o de una mirada social”), publicada en: “Para una pequeña historia del lenguaje gráfico argentino”, en Oscar Steimberg y Oscar Traversa, *op. cit.*, 1997. Daniela Koldobsky. “Escenas de una lucha estilística: la memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta”, 2003, pp. 227-238.

El manifiesto constituye el espacio textual donde se emplaza la propuesta estética de los movimientos de vanguardia; es discurso que acompaña pero que no queda subsumido por las obras. En este sentido no opera como explicación de esa propuesta, sino como “discurso acompañante”.³⁰ Allí se asume una *posición*, un espacio utópico desde el cual se plantea una discusión que involucra a dos flancos, el propio y el opuesto, y que delinea un terreno común, el campo de batalla en el cual se desenvuelve la acción y por el que se compete con el “oponente”, figura también relativamente explicada.³¹ La posición propia se fija en términos relativos, es decir, en relación con la posición de *otros*. En el caso de los manifiestos artísticos, la postura sostenida se trata de la defensa de un estilo que se muestra “mejor” y se trata de imponer a otros.

Al contrario, el manifiesto del MAN carece de esas definiciones estéticas y en su lugar afirma una postura pluralista en la que todos los estilos considerados modernos son bienvenidos a integrar el movimiento. Mantiene un tono ecléctico, dado por la voz intermitente de tres figuras autorales: el teórico, en las alusiones al existencialismo y a la fenomenología, corrientes filosóficas que estaban en boga en ese momento; el artista de vanguardia, cuando se adjudica la novedad y el cambio y, finalmente, el gestor que informa y da cuenta de su rol en la administración pública del arte. De los tres emplazamientos discursivos, este último es el más expandido:

MAN ha encarado el sentido que tiene hoy la *promoción*, excluyendo la promiscuidad, dos aspectos decisivos de la política de las artes. Ha enjuiciado severamente la organización tradicional de los salones y auspiciado una reforma que tendía a renovar su contenido, a evitar la

promoción a base del premio *recíproco*. Ha convocado a la actividad privada, a las instituciones educativas, a la gran industria a una integración de esfuerzos como el mejor camino para devolver al arte un arraigo que el aislamiento convirtió en ostracismo.

El sentido que en la época se daba a la “promoción” del arte, a la que refiere Nessi, y la convocatoria a la “gran industria” podrían evocar el apoyo que Romero Brest recibió de la empresa Di Tella, en su gestión como director del Centro de Artes Visuales del Instituto.³² A excepción de algunos intentos aislados, en La Plata el sector privado no constituyó un puntal para la producción artística.³³ A pesar de ello, la estrategia de generar alianzas entre el estado provincial y las empresas privadas para el fomento de la cultura resonó en el diseño programático de la Dirección de Artes Visuales a mediados de los sesenta.

El MAN constituía así una sociedad nacida no sólo con el consentimiento o el apoyo institucional, como había ocurrido con otras manifestaciones de la época vinculadas a la vanguardia, sino que, además, había surgido en el interior mismo de una institución, el Museo Provincial de Bellas Artes. Mediante la instauración de premios y de exhibiciones, el Instituto Torcuato Di Tella, el flamante Museo de Arte Moderno y el Museo Nacional de Bellas Artes a través de una gestión renovada, eran instituciones que venían contribuyendo al fomento de los nuevos lenguajes del arte, ocupando desde el ámbito público y privado el espacio de lo que podría denominarse la *avanzada institucional*, especialmente de la mano de los promotores Jorge Romero Brest, Carlos Squirru y Hugo Parpagnoli.³⁴ Si esos ámbitos porteños funcionaban como los centros de difusión y consagra-

³⁰ Esta consideración del manifiesto de vanguardia como “discurso acompañante”, y no como explicación de la obra, es retomada de Oscar Steimberg en: “Vanguardia y lugar común: sobre silencios y repeticiones en los discursos artísticos de ruptura”, 1999.

³¹ Un análisis ampliado sobre el manifiesto como género puede consultarse en: C. Mangone y J. Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, 1993.

³² Sobre este tema véase Andrea Giunta, “Bienales Americanas de Arte. Una alianza entre arte e industria”, 1998 y Andrea Giunta, *op. cit.*, 2001.

³³ En la nota: “Un momento muy particular de la cultura platense a través de tres exposiciones” (*El Argentino*, 1964, p.2), a la creación de la galería de arte en la residencia privada del Gobernador Marini, se suma como noticia destacada la exposición de Rubén Elosegui en las instalaciones de la concesionaria de automóviles Ford Capla. El artículo elogia la actitud de los empresarios “que cedieron parte de su amplio local de ventas para este loable propósito de difundir auténticas obras de arte contemporáneo como las de Elosegui”. Si bien las empresas locales no apoyaron económicamente los proyectos culturales diagramados por el Estado, el evento fue una de las primeras exposiciones que se realizaba fuera de los ámbitos artísticos y, en este sentido, constituyó una novedad en el terreno provincial.

³⁴ Giunta problematiza la inscripción del arte argentino de los años sesenta en la vanguardia, en los términos propuestos por Peter Bürger como “enfrentamiento y ruptura con las instituciones”. Afirma, en cambio, que la promoción del arte nuevo por parte de las instituciones y el consentimiento de los artistas en este proceso fue el perfil que adoptó el campo durante los primeros años de la década, “el punto central pasaba por la posibilidad de elaborar formas actualizadas cuyo referentes eran, al mismo tiempo, los lenguajes internacionales y la tradición local entendida en términos negativos, es decir, como aquello con lo que había que terminar”. Andrea Giunta, *op. cit.*, 2001, p.165.

ción de las nuevas tendencias, y si ese acompañamiento institucional parecía contrariar la definición misma de la vanguardia, el panorama del arte moderno en el radio de la provincia de Buenos Aires presentaba una complejidad distinta.

No sólo desde el museo central de la Provincia se alentaba la reunión de los lenguajes más recientes, sino que, además, su propio director materializaba un frente moderno a partir de estrategias concretas como la redacción del manifiesto y la organización de una exposición que congregaba a sus miembros y los presentaba al público por primera vez.

2.2. La educación del gusto

El surgimiento del MAN, entonces, no se produjo como un fenómeno aislado y totalmente espontáneo. Fue parte de una incipiente constelación político-artística en formación, que desde el Museo de Bellas Artes impulsaba la gestión de Nessi con la colaboración de Hugo Soubielle y de Carlos Pacheco³⁵ y que desde el exterior de la institución contaba con el apoyo de los integrantes del Movimiento. En ese proceso, se implementaron acciones tendientes a generar un perfil de gestión dinámica, con el objetivo de modernizar el campo artístico de la provincia de Buenos Aires, con centro en La Plata. La nueva configuración institucional supuso la apertura hacia otros centros artísticos, con un foco especialmente dirigido a la capital del país, y al intercambio con museos y ámbitos académicos europeos, norteamericanos y de otros países de América Latina. El plan de modernización implicó una marcada orientación a los lenguajes artísticos contemporáneos en circulación, lo que provocó que un sector del arte y de los artistas se viera favorecido por el despliegue de ciertos mecanismos que les daba mayor visibilidad por sobre otros.

La puesta en marcha del programa encontró fuertes resistencias dentro del grupo de actores –artistas, críticos, gestores– que hasta el momento había dominado el centro de la escena y que ahora se veía

relegado. El dominio se ejercía tanto por la posesión de la administración institucional de las artes, como ocurría con las sociedades provinciales de artistas por el privilegio dado a ciertos estilos o tendencias, como por el poder de la palabra en los medios públicos, esgrimido en la prensa gráfica por algunos espacios y figuras que ocupaban el lugar de la crítica.³⁶ En este sentido, la gestión de Nessi tuvo que batallar con dos frentes a la vez y diseñar estrategias para enfrentar los embates: por un lado, frente a la resistencia que le oponían los “desplazados”, aquellos que en términos generales pueden asociarse como los miembros de las asociaciones de artistas de la Provincia, y por otro, con una crítica no especializada pero afilada que se mostró intolerante y poco comprensiva con la exposición del MAN.

El instrumento aplicado por Nessi para llevar adelante el cambio fue la controvertida transformación del reglamento de los salones provinciales, para evitar –como sostuvo públicamente en numerosas oportunidades–, el “premio recíproco” entre los miembros de las sociedades de artistas. La acción, que generó fuertes enfrentamientos con los miembros de esos grupos renuentes a los nuevos estilos, tuvo además un significativo ribete pedagógico, estrechamente vinculado con los objetivos expresados en el manifiesto del MAN. Abrir los ojos del público, introducirlo en las tendencias del arte más radicales del momento, era una tarea que debía hacerse con responsabilidad. En otros textos firmados por Nessi –artículos publicados, escritos para ser pronunciados en conferencias y notas elevadas a funcionarios del gobierno–, la voluntad de orientar al público frente a las derivas del arte moderno aparece con recurrencia.³⁷ No queda claro si los artistas del Movimiento estaban tan interesados como el director del Museo en encausar al público en la comprensión del arte moderno. Algunas acciones, que comentaremos más adelante, parecen indicar que al menos para algunos de ellos la conmoción del ambiente constituía una táctica de intervención en el

³⁵ Además de artistas plásticos e integrantes del MAN, Soubielle y Pacheco eran empleados del Museo Provincial de Bellas Artes y asesores de Nessi. Colaboraban con el director en la ejecución de las modificaciones que venían transformando el estatus del Museo.

³⁶ Si bien en La Plata, durante la década del sesenta, no existía la figura de crítico de arte profesional, ese espacio era ocupado, ocasionalmente, por escritores locales (como Saúl Yurkievich en *El Día*), periodistas, artistas –como el caso de Edgardo A. Vigo en *El Argentino*– o académicos (Ángel O. Nessi, para *El Argentino y El Día*).

³⁷ Entre los documentos escritos por Nessi editados e inéditos sobre el tema figuran: “Guía provisoria del Museo de Artes Plásticas” (1964), *Misión actual del Museo. Boletín del Museo de Artes Plásticas* (1965); “El Salón oficial y las sociedades de arte” (octubre de 1965), “La Plata, arte hoy” (mayo de 1966), “La rebelión del arte nuevo en la Argentina” (Tucumán, 1969. Extracto publicado en la revista *Confirmado*, 19 de junio de 1969). Consultados en el Archivo Nessi.

espacio público. Los fines estéticos de esos procedimientos son aún motivo de discusión.

En más de una oportunidad, Nessi se mostró interesado por integrar al público en los nuevos rumbos que había tomado el arte en la época. Ni bien asumió como director, planificó una cantidad de actividades de divulgación en pos de dinamizar las funciones educativas. En *Misión actual del Museo...*, boletín publicado en 1965,³⁸ hace un balance negativo de las gestiones anteriores que habían conducido a la situación actual del Museo, como justificación de la nueva orientación que tomaría a partir de su asunción. Allí establece las bases de la política educacional que llevaría adelante la institución, con el objetivo de contribuir a la formación del gusto. Para esto da cuenta de los mecanismos y acciones que pondría a disposición la nueva dirección, entre ellos, el impulso dado a la constitución de la Asociación Amigos del Museo que, como toda entidad de su tipo, respondía a la necesidad de generar recursos para ayudar al Museo y respaldar el programa de su director.³⁹

Esta mira ha sido descuidada [la necesidad educativa], si no olvidada, en los últimos años; en el mejor de los casos, dificultada por mil impedimentos que el poder público, en resguardo de muy atendibles intereses, impone en el trámite del gobierno. (...) Y la comunidad se mantiene distante: cuando ha desaparecido el interés, tampoco el anuncio funciona: Resultado: el Museo ha llegado a ser una fría entidad oficial, desconectada de la vida.⁴⁰

Además del rol de la Asociación *Amigos...*, Nessi desarrolló en el documento una serie de “consejos a

los guías” para la “comprensión de las obras de arte”. Aquí, los asesoraba sobre cómo debían conducirse para orientar la actitud contemplativa. Asumiendo la perspectiva de la estética croceana, se insistía que en tanto la creación era una “acto sacral” que no podía explicarse, sólo era posible “ayudar a ‘leerla’”. Lo “inefable” del objeto del arte –puesto que así como resulta imposible llegar a su verdad profunda tampoco se lo puede *decir* completamente– sólo permite al “exégeta”, “restaurar (...) el mecanismo de lo numinoso”. De los ocho consejos destinados a los guías jóvenes, interesa destacar especialmente cuatro de ellos:

No pronuncie frases célebres (...) que acaban de ocurrírsele. Un joven puede ordenar su vida a partir del impacto que le produce un juicio atrayente o insólito. (...) Oriente al espectador. Dialogue, en lo posible. Escúchelo para saber a qué atenerse, para poder hablarle en su lenguaje, y no le diga lo que él puede descubrir por sí mismo. (...) Diga siempre su verdad (...) y procure que ésta sea ‘la’ verdad. No intente salir al paso con afirmaciones infundadas: usted será la primera víctima. Usted tiene también el prestigio de su Museo. Cuidelo. Respete la obra de arte. Evite un lucimiento efímero frente a la permanencia del creador. Si usted ama las obras de arte que comenta, es también probable que sus interlocutores lleguen a amarlas.⁴¹

Estas indicaciones dan cuenta no sólo del interés de Nessi por acercar el arte al público, sino más aún, de la responsabilidad que adjudicaba a la función mediadora de la institución, actividad que comprendía la tarea formativa de los cuadros jóvenes en su ejercicio de orientadores de la interpretación de obras.

³⁸ El documento apareció inicialmente como una *Guía provisoria del Museo de Artes Plásticas* que elaboró Nessi cuando asumió su cargo de director del Museo en 1964 y luego se publicó como boletín. Allí describe la historia del museo, su estructura y misión actual y las referencias a la política educacional, la creación de la Asociación Amigos, una guía para la apreciación de obras y las implicancias de un museo de arte contemporáneo.

³⁹ La fundación de la Asociación Amigos del Museo fue un hecho público, cuya creación trascendió en los periódicos locales. La institución colaboraba en la adquisición de materiales diversos, como insumos para la remodelación de las salas, diapositivas y libros. Con una administración moderna –como se hacía en los grandes museos internacionales– se retribuía a sus asociados con invitaciones especiales, catálogos, guías y otras publicaciones; se les habilitaba el “uso preferencial” de material audiovisual, el depósito y el archivo; se les ofrecía la asistencia a cursos y descuentos en la compra de libros, diapositivas y reproducciones, entre otros beneficios. Aunque no hay evidencias de que estos servicios se hayan cumplido efectivamente, la declaración de intenciones vale para comprender los instrumentos que se aplicaron para reactualizar la institución. Osvaldo A. Nessi, *Misión Actual del Museo...*, 1965, pp. 11-12.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 11.

⁴¹ La siguiente es una transcripción del resto de los consejos: “Deje que el espectador observe libremente las obras expuestas durante 10 ó 15 minutos. Esa es la relación normal del hombre con la obra de arte”; “No comience por las conclusiones. No improvise: prepare su visita y desarróllela ordenadamente”; “Procure integrar la obra en su universo. No olvide que es producto de un autor que vivió en determinada época. Allegue la información imprescindible”; “Recuerde que la crítica de arte no es un ejercicio literario, ni menos aún el sustituto de frustaciones en la actividad creadora”. *Ibidem*, p. 14.

La distancia del público medio respecto del arte se veía agravada en un museo que se pensaba “de arte contemporáneo”, porque sus colecciones albergaban todas las tendencias generadas en el país entre 1920 y 1960. En este sentido (y sobre todo con relación a las producciones de la última época), su director consideraba que el visitante debía ser advertido:

Toda consideración sobre el arte de nuestro tiempo deriva a la polémica. Como historia, es demasiado reciente, nos trueca en juez y parte; como valor es tan solo una posibilidad; como goce apenas tiene sentido; su problemática nos abrumba; como mensaje es hermético (...) Lo primero que no logra entender [la gente] es que el artista procede en serio (...) El arte contemporáneo es algo comprometido, exige definiciones, plantea enigmas. Rechaza la consideración ingenua, refleja un mundo abierto.⁴²

No obstante, en el plano de la recepción del arte más reciente puso en duda el nuevo fenómeno social que según los medios se estaba produciendo desde hacía unos pocos años en torno de ciertos ámbitos como el Instituto Di Tella, el Museo Nacional y algunas galerías. Descreía que esa afluencia masiva a los centros artísticos estuviera relacionada con un acercamiento legítimo del público al arte moderno y, más bien, sugirió que se trataría de las mismas “pequeñas elites” (de artistas, críticos, coleccionistas) frecuentadoras de esos espacios.⁴³ Pero esta desconfianza no disipa su interés original por “educar” al público en las últimas tendencias artísticas. Bajo esta fundamentación, sumado al afán por mejorar la calidad y completar las colecciones del Museo con el arte que se estaba haciendo en ese momento, Nessi tomó un conjunto de decisiones hacia fines de 1964 que afectarían definitivamente la naturaleza de la colección. Esa acción alcanzó al MAN y constituyó, en cierto sentido, la posibilidad de su existencia.

2.3. El problema de la representación en la administración del arte

Un cambio de rumbo en la política de adquisición

de obras generó el ingreso de los lenguajes contemporáneos en el patrimonio del Museo, aquellos que el MAN exhibió como un compendio en 1965. El pluralismo estilístico que se arrogaba el frente moderno tenía, no obstante, unos límites más o menos específicos. Como toda alianza, la constituida por el director del Museo y los artistas, supuso ciertos acuerdos sobre las tendencias que entraban en los márgenes de la producción moderna.

A los pocos días de haber asumido la conducción del Museo Provincial y la Dirección de Artes Plásticas,⁴⁴ en julio de 1964, Nessi anunció una modificación significativa que haría al reglamento de los salones de Mar del Plata, Buenos Aires y La Plata. La resonancia de la noticia se manifestó rápidamente en la confrontación de dos grupos y en una polémica que involucró especialmente a artistas, gremios y funcionarios del Estado.

Entre septiembre y diciembre de 1964, la Dirección de Artes Plásticas hizo pública la nueva regulación que regiría para los salones provinciales –con el propósito de reemplazar el reglamento vigente– y la envió a las sociedades de arte para que se expidieran al respecto. Los cambios sugeridos afectaban directamente la cantidad y la política de adquisición de obras, la modalidad de participación de los artistas y la composición del jurado. En este sentido, las modificaciones se sintetizaron en tres puntos centrales: el reemplazo del “premio adquisición” por la compra de obras especialmente sugeridas por el jurado; el envío por parte de los artistas de tres trabajos en lugar de uno –incremento que daría una idea más acabada de su estilo– y para la selección, la presentación tanto de diapositivas como de las piezas originales; finalmente, la conformación del jurado con representantes no sólo de la sociedad de arte provincial, sino también de la Dirección de Cultura, las sociedades de arte de la ciudad de Buenos Aires y la Escuela Superior de Bellas Artes. En este último caso porque “el profesor de Bellas Artes permite oír la voz de la Capital Federal: Aurelio Macci, en el XVII Salón de Buenos Aires; Héctor Cartier en el próximo Salón

⁴² Angel O. Nessi, *op. cit.*, 1965, pp. 12-13.

⁴³ Sobre el tema apuntó unos años más tarde: “Sin embargo, y por más que la cultura artística del medio ha evolucionado favorablemente, me parece ilusorio pensar que el arte nuevo haya prendido en la masa. El profuso armamento retórico que lo caracteriza traduce una vigencia precaria: los ‘vemissages’, en galerías como Bonino y Rubbers, las grandes concentraciones de gente que acude al Di Tella o al Museo Nacional, lo que significa interés, no entrañan otra adhesión que la de pequeñas ‘elites’”. Angel O. Nessi, “La rebelión del arte nuevo en la Argentina”, 1969.

⁴⁴ Como en la actualidad, en esa época se designaba al mismo funcionario para ocupar las dos direcciones, la del Museo Provincial y la de Artes Plásticas, a las cuales estaban subordinados todos los museos de la provincia de Buenos Aires. Las dos administraciones dependían de la Dirección de Cultura y, a través de ésta, del Ministerio de Educación de Buenos Aires.

de Mar del Plata (...) Cuando se exige nivel, los grandes maestros hacen causa común”.⁴⁵

La radicalidad de la intervención fue fundamentada por la administración cuestionable de los salones que, según Nessi y el círculo de artistas que lo apoyó, se venía dando desde hacía años, sostenida por las sociedades gremiales de artistas plásticos. Los argumentos que justificaban la rectificación de la antigua reglamentación referían a la “mala calidad” de los salones precedentes y, por ende, de las obras presentadas en ellos. También se hacía mención al problema que le ocasionaba a la institución el régimen del “premio adquisición”. A través de éste todas las obras galardonadas pasaban automáticamente a formar parte del acervo del Museo de Bellas Artes, con lo cual, el patrimonio de la institución era engrosado cada año con piezas de jerarquía cuestionable, “no representativas” del *buen* arte argentino, tendientes a generar lagunas en la colección y a promover la desorientación del público en general.

Desde la difusión de la propuesta se realizaron numerosos intercambios epistolares entre Nessi, como director de Artes Plásticas de la Provincia, los dirigentes de los gremios de artistas y funcionarios del gobierno provincial. En una nota dirigida a Vicente Forte, Presidente de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), Nessi se expresaba así:

Artistas hábiles en la estrategia de los salones aprovechan las ventajas de un reglamento a todas luces demagógico: disciernen los premios de acuerdo con listas precisas preparadas de antemano y se favorecen mutuamente. La consecuencia es que los mejores artistas se retiran –lo mismo que los premiados, que ya no tienen nada que esperar ni qué arriesgar– y los salones van perdiendo categoría. Esta no es una afirmación infundada: entre 1955 y 1964 se han documentado no menos de veinte premios “recíprocos”. Un artista, actuando en calidad de jurado, asigna una recompensa –generalmente el gran premio de honor– y en ese u otro salón recibe, a su vez, el mismo tratamiento de parte del agraciado. Admitimos que un jurado puede equivocarse, por lo cual no entraremos a considerar los valores artísticos; pero estos hechos explican, señor Presidente, el bajísimo nivel de los salones y la enorme proporción de obras adquiridas en virtud de motivos extraestéticos. Un reglamento que permite tales atentados a la educación artística de la comunidad, evidentemente debe ser cambiado.

El cruce de palabras entre los promotores de la nueva reglamentación y sus oponentes se hizo cada vez más fuerte y pronto trascendió los recintos privados para alcanzar la esfera pública, a través de la manifestación de ambas facciones en la prensa gráfica. El punto neurálgico donde gravitaba el centro de la disputa era la constitución del jurado de los salones provinciales. Hasta el momento, el tribunal completo que dictaminaba la selección y los premios de los concursos estaba formado por cinco miembros de las sociedades de artistas. De acuerdo con esto, ni la Dirección de Artes Plásticas ni el Museo –donde finalmente se alojarían las obras elegidas– tenían participación en las distinciones o en la admisión de los trabajos. En la misma carta dirigida a Forte, Nessi agrega:

Por todas estas consideraciones, se solicitó a la Superioridad la aprobación de un reglamento tipo que, gracias a un delicado equilibrio de poderes –que representa por partes iguales a la Institución y a las sociedades de artistas–, evita a la vez el predominio oficial y la entrega incontrolada. Por otro lado, teniendo en cuenta que el Museo es, antes que nada, una institución educativa, se integra el jurado con un profesor designado por el Departamento de plástica de la Escuela Superior de Bellas Artes.

La reforma estipulaba también que la participación en los salones no fuera en forma libre y directa como lo planteaba la regulación vigente, sino al contrario, por “selección previa basada en antecedentes”. Esta decisión, que para los defensores de las nuevas reglas era sinónimo de “calidad”, fue vista por los que la resistieron como una amenaza a la cantidad de trabajos que estarían en condiciones de participar de la competencia. La baja significativa del cupo que la restricción suponía fue prevista por los detractores, quienes en estos términos consideraron la medida dictatorial y excesiva y un atentado contra la democrática participación de todos los artistas de Buenos Aires. En última instancia, sostenían, todo artista que lo pretendiera tenía el derecho de formar parte del acervo patrimonial de Buenos Aires, siempre que fuera residente de esa Provincia.

Pero la discusión por la cantidad o la calidad del arte parecía desdibujar el asunto más problemático. La atribución de *valor* a las obras y al curriculum del artista estaría dado, no ya exclusivamente por el cuerpo

⁴⁵ Nota de Nessi dirigida al Ministro de la Provincia de Buenos Aires, René Pérez. La Plata, 8 de enero de 1965. Archivo Nessi.

de colegas agremiados de la provincia de Buenos Aires, sino, además, por el estado provincial –cuyos delegados serían designados por Nessi–, las asociaciones de arte porteñas y una institución de enseñanza artística. De acuerdo a la reforma, el nuevo mapa del jurado para los salones provinciales quedaba distribuido de la siguiente manera: un representante por la AGAP (Asociación Gremial de Artistas Plásticos de la provincia de Buenos Aires), uno por la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, dos por la Dirección de Cultura, propuestos por la Dirección del Museo, y dos por las sociedades de arte de la capital del país. La representación de diversos sectores en la toma de decisión y en la asignación de valor artístico significaba la pérdida del poder absoluto que hasta entonces había concentrado el gremio. Como alegato, los asociados sostuvieron que los artistas plásticos sólo podían ser juzgados por sus pares y de ninguna manera por quienes nunca se habían dedicado a la práctica o por quienes se encontraban todavía en formación. La sociedad de artistas no dejó de marcar, además, un desequilibrio en la nueva formación del jurado dado por los supuestos vínculos entre los delegados del Museo y los de la Escuela.

La oposición se fue acrecentando a medida que se aproximaban los primeros salones que se verían afectados por la enmienda. El primero fue el XVII Salón de Buenos Aires (1964). En torno de su organización, las sociedades de arte impugnaron también la jurisdicción del tribunal, que a pesar de estar formado por dos representantes de la Dirección de Cultura de la Provincia, dos por la AGAP y uno por la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP, fue considerado de *mayoría platense* y por esto desequilibrado respecto del resto de las localidades de la Provincia.⁴⁶

Ante esta situación, y haciendo caso del “descontento y de las críticas” de sus asociados respecto de la normativa actual, la AGAP resolvió en su nombre y el de sus representados no enviar trabajos al Salón, deci-

sión que fue informada a las autoridades provinciales y anunciada en diversos medios nacionales y locales. En el diario *El Día* se mencionaba, además, el efecto negativo que habían tenido para los artistas de la Provincia las palabras que Nessi había proferido en su discurso de asunción como director, cuando se refirió a “romper con la proverbial mediocridad de lo salones (...) evitar la desorientación del público ‘cuando se mezclan obras de calidad con pastiches’” y que de “las 2.000 obras que cuenta el mismo [el Museo], dos terceras partes no resultan representativas y han sido adquiridas a instancias de intereses circunstanciales”.⁴⁷ El director del Museo hizo estas declaraciones cada vez que se le dio un espacio en la prensa. Acusaba directamente a la AGAP de haber promovido la corrupción de los salones y de empobrecer, por lo tanto, el patrimonio del Museo:

Hasta julio de 1964, el Museo brindaba sus salas para realizar el Salón anual, auspiciaba el certamen y ponía dinero para los premios. Los Jurados eran nombrados íntegramente por la AGAP (Asociación Gremial de Artistas Plásticos de la Provincia de Buenos Aires). Esto dio lugar a la industria de los “premios recíprocos”. (...) Es vergonzoso consignarlo, pero en los últimos diez salones de Mar del Plata se comprobaron 23 “premios recíprocos” y merced a esto el Museo resultó adquirente de una enorme cantidad de obras de pobrísima calidad.⁴⁸

Si bien los delegados del gremio de artistas habían formado parte de la Comisión Directiva que discutió el anteproyecto del reglamento,⁴⁹ esa aparente conciliación primera no evitó que, una vez instituido, lo calificaran de “excluyente y antidemocrático” e “instrumento de grupos” y se dirigieran directamente al ministro de Educación de la Provincia, René Pérez, y hasta al gobernador de la provincia de Buenos Aires, para manifestar su desacuerdo.⁵⁰ Ese relativo equilibrio de poderes que proponía la nueva legislación era

⁴⁶ “En este texto [reglamento], se ve fácilmente, la influencia y gravitación de la Capital de la Provincia en el pronunciamiento del Jurado. Influencia tanto más injustificada, cuanto que el Jurado operará sobre un cuerpo de artistas y obras compuesto en un 10% por elementos de La Plata y el 90% perteneciente al resto de la Provincia de Buenos Aires” (Carta dirigida a Nessi por los pintores Antonio Chivavetti, en representación del Círculo de Bellas Artes y por Antonio Fortunato, de la Agrupación de Letras y Artes Impulso, el 30 de noviembre de 1964).

⁴⁷ “El descontento suscitado por una muestra es motivo de aclaraciones”, en *El Día*, 1964, p. 3.

⁴⁸ “La cenicienta del arte en La Plata”, en *Panorama*, 1966, p. 18.

⁴⁹ Los cambios establecidos en el nuevo modelo habían sido ya aceptados en dos reuniones previas a su redacción, en la que fueron convocados los delegados de las más importantes sociedades de artistas. En una nota fechada el 29 de diciembre de 1964, dirigida al entonces Ministro de Educación de la Provincia, René Pérez, Nessi consigna que en las reuniones previas a la formulación del reglamento nuevo se encontraban los miembros de la SAAP: Claro Bettinelli, Fioravanti Bangardini y Máximo Theulé.

⁵⁰ Además de la carta enviada por la SAAP al Ministro de Educación de la Provincia, René Pérez, otra carta firmada por el Movimiento Plásticos Independientes se destinó al Gobernador de Buenos Aires de entonces, Anselmo Marini, con fecha 29 de septiembre de 1964. Archivo Nessi.

el blanco de los ataques de las agremiaciones.

La oposición a la reforma se intensificó entre enero y febrero de 1965, a propósito del XXIV Salón de Mar del Plata. La exposición del Salón fue inaugurada el 22 de febrero, pero las nuevas objeciones ya habían comenzado el 7 de enero a partir de una publicación inducida por un grupo de artistas agremiados que se hicieron presentes en la redacción del diario marplatense *La Capital*, con el objeto de abonar la polémica contra el reglamento.⁵¹ Ese artículo fue seguido de otras tantas notas publicadas en distintos medios con algunos de los siguientes titulares: “Acerca del nuevo reglamento para salones de arte” (*La Nación*, 12 de enero de 1965); “Los artistas plásticos han resuelto no enviar trabajos para un Salón” (*El Día*, 13 de enero de 1965), “Contesta la gremial de artistas plásticos a un funcionario” (*El Día*, 17 de enero de 1965).

Un vez más, cada una de las impugnaciones realizada por los detractores fue respondida por Nessi, y toda la prensa, local y nacional, terminó haciéndose eco de la disputa.⁵² Particularmente, fue el diario *La Prensa* el que más puso en tela de juicio el Salón a través de las declaraciones de su crítico de arte Ernesto Ramallo, quien no dejó de apuntar que a pesar de las modificaciones hechas al reglamento, los resultados obtenidos en el XXIV Salón demuestran que “el nivel no se ha superado.”⁵³ Este Salón es sólo mediocre” y cuestiona la resolución de algunos premios y adquisiciones de obras dispuestos por el jurado.⁵⁴ Una vez clausurado el Salón, las sociedades de arte difundieron una circular destinada al público, las autoridades provinciales involucradas y

los artistas en la que expresaban su evaluación de los resultados del Salón en los términos de “saldo negativo”. La nota fue firmada por una buena parte de las asociaciones: el Círculo de Bellas Artes, la Sociedad Argentina de Escultores, Asociación Gremial de Artistas Plásticos de la Provincia de Buenos Aires, Agrupación de Arte Impulso, Agrupación de Arte Bohemia, Sociedad de Artistas Plásticos de Rosario y Amigos del Arte de Tandil.

Por su parte, Nessi también había recibido adhesiones a su administración. No sólo tenía entre sus colaboradores a los artistas locales que comenzaban a tener mayor visibilidad a través de los salones provinciales, sino además contaba con el sostén incondicional del gobernador Anselmo Marini, del Ministro de Educación René Pérez y de la Directora de Cultura, Martha Mercader, quienes en varias oportunidades tuvieron que salir en su defensa. Un ejemplo representativo del respaldo que el Gobernador Marini le dio a Nessi fue cuando asintió a formar una galería de arte abierta al público en el recinto destinado a la vivienda privada de los primeros mandatarios provinciales. Pero el hecho más significativo radicó en que el primer evento realizado allí fue una exposición de pintura y escultura de la colección Torcuato Di Tella. Sobre este gesto inusual comentó Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Instituto:

El hecho de que el doctor Marini destine lo que debía ser su casa particular para que se realicen exposiciones de arte en tan alto nivel como ésta, está revelando que no estamos en presencia de un gobernante común

⁵¹ El artículo se tituló: “Salón de Arte: Se objeta su nueva reglamentación” y los artistas que promovieron la publicación fueron los pintores Humberto Soto, Luis Chareun Castor García Lange y los escultores Antonio Sassone y Manuel de Llano.

⁵² “Sobre el Salón de Mar del Plata y el envío de trabajos” (*El Día*, 1965); “Nuevo Reglamento de las Artes” (*Clarín*, 1965); “El Salón de Arte de Mar del Plata” (*La Prensa*, 1965); “Mar del Plata inaugura hoy su discutido Salón” (*La Nación*, 1965) “Inauguróse el XXIV Salón de Artes de la Provincia” (*La Prensa*, 1965).

⁵³ E.R. “El Salón de Arte de Mar del Plata”, *La Prensa*, 1965, p. 7. Las obras que seleccionó el jurado para que pasen a integrar el patrimonio del Museo Provincial de Bellas Artes fueron: “Pintura N° 3”, de César Ambrosini; “La diligencia”, de Alberto Juan Borzone; “El matador”, de Antonio Berni; “Naturaleza muerta”, de Adolfo de Ferrari; “Asciende”, de Oscar Capristo; “Mundo espiritual N°2”, de Casimiro Domingo; “Cuadrado Blanco”, de Clorindo Testa; “La nave”, de Enrique Romano y “Hacia el fondo”, de Daniel Zelaya. Los premios *Estímulo* se entregaron a Nelson Blanco (en pintura), a Rubén Elosegui (en escultura) y a Juan Alberto Bordalejo (en grabado).

⁵⁴ Los salones de Mar del Plata se realizaban durante la temporada de verano en las instalaciones del Hotel Provincial. En el XXIV Salón fueron jurado: Aníbal Carreño, Ernesto Díaz Larroque (por la Dirección de Cultura); Héctor Cartier (por la Escuela Superior de Bellas Artes, de la UNLP); Alberto Zienkiewicz y Arturo De Luca (por las sociedades de arte de la ciudad de Buenos Aires) y Aldo Severi, por el artículo 11 del nuevo Reglamento. Este artículo otorgaba a la Dirección de Cultura el nombramiento de un miembro cuando por alguna causa éste no llegara a constituirse. Como la Asociación de Artistas de la Provincia no envió un delegado, fue designado Severi en su lugar. Entre los artistas especialmente invitados figuraban: Antonio Berni, Clorindo Testa y Fernando López Anaya. Un ensayo previo sobre el funcionamiento de estos salones fue publicado en: F. Suárez Guerrini, “Los salones provinciales en la colección de los ‘60”, catálogo de Expotrastiendas 2005, Buenos Aires, Asociación Argentina de Galerías de Arte, 2005, en el marco de la exposición En la órbita del Di Tella, curada por Andrea Giunta.

desde el punto de vista de la cultura general del país (...) No sé si los platenses aquí presentes y los ausentes han medido todo el alcance de esta iniciativa, por lo que en nombre del Instituto Torcuato Di Tella, quiero señalar que nos sentimos particular conmovidos en colaborar para que estas ambiciones culturales de tan alta estirpe, como las que ha tenido el gobernador Marini se cumplan.⁵⁵

Las acusaciones efectuadas contra el apoyo que Anselmo Marini dio a la renovación de los Salones y la entrada del arte nuevo en la Provincia continuaron un año más tarde con motivo del XXV Salón de Mar del Plata (del 6 al 27 de marzo de 1966). La exposición de los seleccionados puso al alcance del público obras como: *Boleto para viajar*, de Delia Cancela y Pablo Mesejean; *Integralismo biocosmos Nº 3*, de Emilio Renart; *Nguyen-Van-Troi, patriota*, de Roberto Jacoby y *Muñeca Brava*, de Pablo Suárez. La exposición pública de estos trabajos, como su selección para integrar el patrimonio provincial generaba un nuevo embate que esta vez se amplificaba directamente contra la política cultural de la Provincia sostenida por Marini:

Un gobernador golpista, una señora con apellido ilustre (Martha Mercader) y un señor que no sabe nada de arte (Angel O. Nessi, director de artes plásticas), están en el encadenamiento del engendro alienante que significa el Salón de Mar del Plata (...) Falta en la mortecina entrada del Salón un anuncio que diga en letras de molde "Prohibido pasar menores de 18 años y personas honorables de toda edad" porque no se puede someter al paseante incauto, a personas de bien o a escolares que puedan tener curiosidad artística a una prueba indignante mediante la habilitación de un panorama sexualoide y orgiástico profusamente distribuido en las desiertas salas (...) al gobernador Marini no le gusta el golpe grande, pero deportivamente dio el otro golpe, administrado con cargos y dinero contra el arte en la provincia.⁵⁶

En este sentido, los recursos tendidos por la "avanzada institucional", en asociación con los representantes de los nuevos lenguajes, fueron allanando el camino para la renovación del campo artístico provincial, estableciendo una red que operó en el circuito La Plata-Buenos Aires-Mar del Plata.

No parece casual, entonces, que el MAN haya surgido en ese contexto de confrontaciones. Cuando el 15 de enero el Movimiento se constituye, la polémica por los salones provinciales estaba en una de sus fases más álgidas. Aunque a medida que se fueron fijando ambas posiciones, el disenso superaba ampliamente la cuestión del reglamento y puso en evidencia que la pelea tenía un costado político en varios sentidos. En primer lugar, la discusión era estilística y, como en otros momentos de la historia, los nuevos lenguajes del arte emergían en tensión con otros que habían dominado el campo hasta ese momento. En este contexto, se combatieron, especialmente, las producciones derivadas del ready-made en favor de los registros tradicionales: la pintura narrativa y de género y la escultura realizada en formatos y materiales convencionales. En segundo lugar, el debate parecía reducirse exclusivamente al monopolio de la administración provincial del arte.

Sin embargo, lo que quiero plantear aquí es que ese escenario disputado por ambas facciones no operó como un telón de fondo del MAN, o a la inversa, que el Movimiento haya funcionado como un apoyo a la nueva legislación. Más bien, pretendo señalar que, tanto el cambio de reglamento como la constitución del Movimiento fueron, en cierto sentido, parte de la misma estrategia que uno de los sectores dispuso para avanzar en la contienda.

3. La pedagogía violenta del MAN y la recepción de Últimas Tendencias

La falta de cohesión del MAN como Movimiento integrado con objetivos estéticos unificados, precipitó su disolución poco tiempo después de su presentación pública en mayo de 1965. El manifiesto elaborado por Nessi no logró mantener la alianza del grupo de artistas que por cuestiones de camaradería –más que por motivaciones artísticas comunes– se había reunido *ad-hoc* para defender la bandera del arte moderno. No obstante, las repercusiones mediáticas que tuvo la exposición hicieron que el Movimiento dejara una marca significativa en el propio medio donde se había gestado y quizás allí radique su mayor legado.

La primera crítica desfavorable hecha a la exposición del MAN, publicada el 7 de mayo en la portada del periódico local *Gaceta de la tarde*, cuatro días des-

⁵⁵ "Un momento muy particular de la cultura platense a través de tres exposiciones", en *El Argentino*, 1964, p. 2.

⁵⁶ "¿...?", *La Razón*, 1966. Según consta en el artículo, las declaraciones anónimas fueron tomadas del diario marplatense *La Capital*.

pués de la inauguración, desató una polémica que involucró a los medios locales y algunos otros de circulación nacional. “Una exposición de ‘Arte Moderno’ que aleja y ofende al público” [Figura 4], primer titular de *Gaceta* que fue seguido de otros: “¿Qué te pasa gaucho!” (*Gaceta de la tarde*, 1965); “El Museo de Artes Plásticas se divierte con el arte moderno” (*El Día*, 1965) y “‘Arte Nuevo’. Notas sobre una muestra que ha sido duramente criticada” (*El Plata*, 1965) [Figura 5]]. Un crítico acusó a los organizadores de ser los responsables de tal “afrenta” y hasta llegó a solicitar a las autoridades provinciales la penalización de aquellos.



FIGURA 4. “Una exposición de ‘Arte Moderno’ que aleja y ofende al público”. *Gaceta de la Tarde*, 7 de mayo de 1965.



FIGURA 5. Fernando D'Amen: “Notas Sobre una Muestra que ha Sido Duramente Criticada”. *El Plata*, 26 de mayo de 1965.

Entre las obras que se expusieron y que la crítica rescató o, por lo menos, sobre las que no se pronunció negativamente figuran tres pinturas de Carlos Pacheco que forman una trilogía, de su etapa *post-Braque*; una pintura estilo pop con líneas de flores y colores brillantes de César López Osornio y una de César Ambrossini de su fase inicial en la abstracción geométrica.

Pero fueron precisamente las producciones derivadas del ready-made el objetivo de los principales ataques de la crítica y particularmente, la pieza titulada *Romero Astronauta*, en alusión casi explícita a Jorge Romero Brest. El artículo anónimo de *Gaceta* apunta:

Es precisamente en este hombre [Romero Brest] donde supuestamente se inspira un expositor para ofrecer la burda figura de un robot (que hasta unos días antes de efectuarse la muestra se exhibía como propaganda de una casa de comercio) que lleva el título de “Romero Astronauta”. A partir de esa “escultura” se desata un vendaval de engendros que sacuden y ofenden a quienes concurren a la exposición.

El *robot*, introducido en la exposición por Nelson Blanco, era una especie de maniquí usado con fines publicitarios en la entrada de un local comercial vecino al Museo, una papelería frecuentada por varios de los artistas platenses que integraban el MAN. Si bien la maniobra de seleccionar y presentar ese artefacto publicitario en el escenario del arte podía interpretarse como un clásico procedimiento neodadaísta, el gesto se realizó más como una broma que como una operatoria artística heredada de la obra de Marcel Duchamp. No obstante, *Romero Astronauta*, una pieza inclasificable cuya ambigüedad es marcada por el crítico con el entrecomillado de “escultura”, fue asociada a las obras que denominó “engendros” y que interpretó ofensivas para el público. Con ese mismo calificativo se refirió a *Muñeca Brava*, de Pablo Suárez; *Palanganómetro mecedor de críticos de arte*, de Edgardo A. Vigo [Figura 6] y *Heladera Actual*, de Rubén Elosegui:

Una monstruosa mujer desnuda, de lineamientos burdos e inspiración pornográfica, yace recostada, munida de anteojos oscuros, como una flagrante provocación a quienes se detienen sorprendidos a observarla. Las autoridades del museo, seguramente avergonzados, han decidido tajarla con un lienzo. Pero se quedaron cortos. Otras “cosas” merecen una medida similar y sin embargo permanecen al descubierto. El “Palanganó-

metro para críticos de arte” al que se ha adicionado una toalla sucia y una palangana, es una suerte de demostración de escaso vuelo de ingenio, en tanto que, “Heladera actual” complica a otro plástico en una aventura de la que debería haberse apartado a tiempo. Se trata de una vieja heladera de hielo donde cartelitos y manchas significan los comestibles. El autor parece no querer comprender que esa broma de mal gusto no tiene sentido, al afirmar que la misma “es un grito claro y sencillo, nada más que un grito”. La muestra se sigue desprestigiando con otras obras que no merecen comentarios, pero sí una sanción. Una medida que probablemente la sensibilidad de las autoridades no ha de tardar en dictar. No obstante, más allá de toda medida de este tipo, los autores de las obras presentadas han cavado afanosamente un desprestigio que se iba perfilando en los comentarios del desilusionado y ofendido público. La socorrida necesidad de comunicarse de los artistas no involucra el derecho de volcar una catarata de banalidades y groserías sobre quienes, con marcada deferencia, se aprestan a recibir “el mensaje”. La muestra entristece, o debe hacerlo, a todos los auténticos artistas que nuestra ciudad alberga.⁵⁷



FIGURA 6. Edgardo A. Vigo junto al *Palanganómetro mecedor para críticos de arte* (1963), presentada en *Últimas Tendencias*. Cortesía del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV).

En este caso, como en otros, el juicio peyorativo apuntado contra los autores de las obras de la expo-

sición sirvió también para establecer diferentes frentes. El crítico no sólo ocupa el lugar de *inquisidor*, sino que además, asume la posición del ofendido espectador de la muestra y de paso, marca una distinción entre “los auténticos artistas de la ciudad” y los bromistas del MAN.

Cuando no asumió el lugar de la víctima, o del objeto del agravio, la prensa eligió el sarcasmo para referirse a las obras:

Hay una obra ‘Palanganómetro Mecedor’ (que no se mece, aclara el autor), para críticos de Arte, de Edgardo Vigo. Su esfuerzo no tiene límites y debe ser aplaudido en la búsqueda de sus elementos artísticos. No es fácil conseguir una palangana como la que presenta y menos soldar, a semejante altura, un manubrio de triciclo (que no aclara si es del hijo, sobrino o del nieto), y luego ensuciar una toalla, que tampoco aclara si puede ser usada por el público que asiste a la muestra. Su esfuerzo merece, sin duda, una mención de la Dirección de Cultura.

La nota sigue con una crítica a otra obra de Vigo: “Bi (tri) bicicleta Ingenua, modelo 1961”, es también una búsqueda que nada tiene que hacer ‘en profundidad’ con aquellas de un Henri Gaudier o Zosik”.⁵⁸ Sobre *Abra las cajas*, de Alberto Heredia dice: “trabajo de madera y celofán, ya conocido y sin originalidad”.⁵⁹ Acerca de esta misma obra, se señaló también en otro artículo: “unas cajitas con el sugerente título de ‘Abra las cajas’. Excitan a la curiosidad y al abrirlas se encuentra con huesitos, pelos, muy parecidos a esos chascos que venden por ahí”.⁶⁰

La polémica dejó al descubierto que así como los trabajos enmarcados en la abstracción pictórica, en su vertiente informalista o geométrica, ya estaban incorporados al campo, del mismo modo que los de la nueva figuración y el pop, esos nuevos dispositivos que el crítico llama alternativamente, “esculturas”, “cosas” y “engendros” le resultaban poco rotulables. Mientras los objetos pudieran reconocerse circunscriptos en los límites del lenguaje pictórico o escultórico podían reconocerse también como objetos artísticos.⁶¹ El conflicto comenzaba con las nuevas

⁵⁷ “Una exposición de ‘arte moderno’ que aleja y ofende al público”. *Gaceta*, 1965, portada.

⁵⁸ La producción objetual de Edgardo A. Vigo es analizada en: Ma. de los Ángeles De Rueda, “La exaltación del objeto y sus tendencias en el arte argentino”, 1997.

⁵⁹ A. Casey, “El Museo de Artes Plásticas se divierte con el arte moderno”, 1965.

⁶⁰ “La Plata problemática y febril”, en *El Día*, 1965, p.7.

⁶¹ Así lo deja claro A. Casey cuando cierra la nota apuntando: “Después nos acercamos a Aníbal Carreño, Jorge de la Vega, Alejandro Puente y César Ambrossini, jóvenes, inquietos, que buscan, como hemos dicho al principio de esta nota, en un sentido serio. ¡Claro! ¿Ellos sabían o no sabían que las compañías eran tan desorbitadas?”. A. Casey, *op. cit.*, 1965.

prácticas del arte; los “hijos del ready made”, como los presentara Yurkievich en la exposición, que difícilmente encajaban con los parámetros categoriales de la incipiente crítica local y que ante la falta de una palabra apropiada prefirió emitir juicios desde moralistas a estéticos.

Interrogantes como: ¿Se trata de arte nuevo o de burda publicidad?, ¿es arte serio o broma?, ¿esto es una escultura o una mera cosa?, circularon durante el tiempo que duró la exposición. La nota firmada por Punte y Yurkievich, dirigida al director del diario *Gaceta* y publicada el 11 de mayo, constituyó la única respuesta directa emitida por el Movimiento que implicaba a alguno de sus inquisidores. Esa defensa se basó en el reconocimiento institucional que los participantes del MAN venían teniendo a nivel nacional e internacional, enunciando detalladamente las distinciones que habían recibido sus miembros y las exposiciones en las que habían participado.⁶² La contestación se pronunciaba desde el lugar de autoridad acreditado por los antecedentes expuestos. El compromiso con el arte moderno los incitaba a remarcar que el rechazo no podía basarse en una cuestión de gusto; era necesario conocer antes de juzgar, puesto que las obras mostradas ya estaban legitimadas: “El Museo de Artes Plásticas, consciente de su misión educativa, nos ha brindado sus salas para hacer conocer al público platense estas manifestaciones de incuestionable valor. Gústese o no de ellas, sólo cuadra respetarlas y tratar de comprenderlas”. La falta de facultades para juzgar adjudicada al crítico de *Gaceta* es aprovechada como argumento por Yurkievich y Punte, para “demostrar” el atraso del medio local con respecto a la ciudad de Buenos Aires: “No puede ser que, mientras en Buenos Aires estas obras tienen el reconocimiento que merecen, a pocos kilómetros de distancia, en nuestra culta ciudad universitaria, sean objeto de tan ignorante rechazo”.⁶³

El argumento no logró satisfacer al resto de la prensa que haciéndose eco del debate continuó preguntándose, entre otras cosas: “¿Qué categorías y valores tienen en común las obras presentadas en el Museo de Artes Plásticas? ¿No sería preferible que el museo se dedicase a las obras ya juzgadas y dejase a las galerías estos juegos publicitarios?”.⁶⁵ La pregunta por los límites del arte o por los del arte moderno, quedaba aún sin resolverse. En el mismo momento en que estaban sucediendo los cambios, las definiciones no parecían tan evidentes, ni para los críticos, ni en parte para los artistas. Nadie advertía todavía muy claramente la posibilidad, como ocurriría más tarde, de que aquellos términos empleados por la crítica para describir las obras del MAN con carácter negativo, como broma, ironía, banalidad, “cosa”, pudieran ser considerados propiedades o mecanismos de una operatoria estética afirmativa.⁶⁶ En el único espacio de la prensa donde esto pareció intuirse fue en un destacado publicado en el diario *El Día* con el título “A propósito del Palanganómetro”. El recuadro muestra la fotografía de una mujer divirtiéndose en una *seudo-bicicleta* del artista suizo Jean Tinguely, durante la exposición *Le Mouvement dans l'art* en el Moderna Museet de Estocolmo, en 1961 [Figura 7].⁶⁷ El epígrafe de la foto es breve pero contundente y apunta que: “Cuando aún persisten los ecos de una controvertida exposición realizada en nuestra ciudad, esta simpática sueca (...) pone en movimiento la escultura móvil (...) Una excelente manera de responder con humor al buen humor”. La comparación sugerida en la nota, entre la actitud del público ante la obra de Tinguely y el de la crítica platense con la exposición del MAN –aludiendo aquí específicamente a las obras de Vigo–, vuelve a traer al centro de la escena el problema del desfase en la recepción local de los nuevos comportamientos del arte respecto de los centros de influencia.⁶⁸

⁶² Véase la nota 9 de este mismo trabajo.

⁶³ Carta dirigida al director de *Gaceta de la tarde*, publicada el 11 de mayo de 1965, en respuesta a la nota “Una exposición de arte moderno que aleja y ofende al público” que apareció en el mismo medio el 7 de mayo.

⁶⁴ A. Casey, *op. cit.*, 1965.

⁶⁵ Ante esta pregunta, efectuada en una entrevista hecha a Nessi, el director respondió: “De ninguna MANera, ya que el Estado tiene una responsabilidad indelegable e intransferible. El papel de las galerías es principalmente el de un negocio especializado; su función educativa es indirecta. La del museo es directa, específica; no puede ni debe eludirla”. Ver “Sobre el Movimiento de Arte Nuevo”, en *Clarín*, 3 de junio de 1965. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.

⁶⁶ G. Genette, *La obra del arte I*, 2000.

⁶⁷ La misma fotografía fue reproducida en: Anna María Guasch, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, 1997, p. 114.

⁶⁸ “A propósito del Palanganómetro”, en *El Día*, 1965, p.7.



FIGURA 7. Jean Tinguely: escultura móvil. *El Día*, 29 de mayo de 1965.

Sin embargo, la confrontación entre el MAN y la prensa no supuso dos frentes en sí mismos homogéneos. A mediados de la década del sesenta, la radicalidad de las transformaciones suscitadas por las prácticas contemporáneas del arte no afectaba sólo al discurso de la crítica. La incertidumbre generada por los nuevos planteos estéticos provocó una recepción crítica desactualizada, pero también cierto desconcierto entre los artistas. En este sentido, así como no toda la crítica local –aunque sí la mayoría– fue renuente a los derivados del ready-made mostrados en la exposición, de la misma manera no todos los integrantes del MAN tenían la misma postura frente a los nuevos géneros que comenzaban a instituirse.

Desde esta perspectiva cabe preguntarse si la presentación de *Romero Astronauta* efectuada por Nelson Blanco se trató de una broma destinada al público como entendió la crítica o, si en cambio, teniendo en cuenta el título y la historia productiva de su obra, podría interpretarse como una burla de un artista hacia los dominios propios del arte [Figura 8]. En la primera lectura, Blanco asume el rol de un artista rebelde que, con una acción aceptada como una simple broma, intenta provocar a un público desprevenido. En la segunda, el compor-

tamiento puede entenderse como un gesto crítico con el que el artista se propuso ironizar sobre las nuevas condiciones estéticas a partir de las cuales a cualquier objeto corriente de la vida cotidiana podía adjudicarse estatuto artístico. La asociación de estas prácticas con la figura de Romero Brest como su principal animador en la escena local, resultaba ineludible para cualquier artista de entonces que transitara los circuitos de la producción contemporánea. Probablemente, Blanco conociera el poema que Raúl González Tuñón le dedicara a Romero Brest, titulado “El robot crítico de arte”: Suele pasear su tiesa figura por Florida / como un reclame del estilo pop. / Habitué de los happenings y el frívolo Instituto, / el Museo de Arte de Moda es su guarida. / Aspira a la Academia y mira a New York / y ayuda a cocinar los premios / a los grandes bonzos del gusto snob”.⁶⁹



FIGURA 8. Nelson Blanco: *El taumaturgo debajo de la parrá*. *Primera Plana*, 11 de mayo de 1965.

La crítica se refirió en los mismos términos a la obra de Rubén Elosegui, *Heladera Actual* (Veáse Figura 4), y, como en el caso de Blanco, se trata de una excepción dentro de la historia productiva del artista, no tiene antecedentes ni resultados posteriores que puedan asociarse con ella.⁷⁰ Algunos integrantes del grupo platense cuestionaron las dos presentaciones hechas por sus colegas porque atentaban contra la *seriedad* del evento y lo alejaban del objetivo que se habían fijado en la Declaración de propósitos. El caso de Edgardo A. Vigo resultaba, en cambio, irreprochable. Aunque presentaba en público por primera vez las *máquinas inútiles*, sus antecedentes en el terreno de la experimentación y de la reflexión estética en el en-

⁶⁹ Raúl González Tuñón, “El robot crítico de arte”, en *El blanco en la plaza*, 1974. Citado por Andrea Giunta en: “Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre arte destructivo y Ezeiza es Trelew”, 1998.

⁷⁰ La producción de Elosegui se mantuvo dentro de un estilo modernista abstracto-figurativo, aplicando materiales y técnicas legitimados por el dispositivo escultórico de la época, como la madera, el hierro, el yeso y el cemento.

torno objetual eran reconocidos en el medio, lo cual validaba su envío a la exposición del MAN.⁷¹

Finalmente, *Romero astronauta* y *Heladera actual* fueron retiradas de la exposición poco después de su apertura y la *muñeca* de Suárez fue cubierta en parte por una tela, hechos que también provocaron la ironía de la crítica.⁷²

Pese a que no sería posible demostrar –ni tendría sentido hacerlo– cuáles fueron los móviles de Blanco y de Elosegui, los comportamientos de ambos resultan notables. La presencia de Romero Brest en la exposición, seguramente haya tenido incidencia en estas reacciones. En ese momento, el crítico era el director del Instituto Torcuato Di Tella, plataforma clave de legitimación del arte contemporáneo argentino de entonces y puerta de acceso a la escena internacional. Buena parte de su reputación se basaba en haber logrado dar institucionalidad a esas prácticas inéditas que, como el happening, extremaban los límites estéticos conocidos. Era un dato sabido en el

medio artístico que su gestión privilegiaba especialmente la promoción de las *novedades* del arte, fundamentadas en la experimentación y en el desplazamiento de la actividad receptiva que proporcionaban los nuevos lenguajes.⁷³ El espectáculo, la provocación y el escándalo pasaban a ser propiedades de muchas de esas experiencias artísticas que se asociaban con el Instituto y con la figura de Romero Brest.⁷⁴ De modo que resulta factible que su participación en Últimas Tendencias haya producido efectos contradictorios y diferentes al interior del grupo MAN. Algunos miembros Movimiento pudieron bromear e ironizar sobre el crítico, como asumió un sector de la prensa; para otros, la intervención de Romero Brest en la exposición pudo representar la ocasión para mostrarse.⁷⁵ Pero, más allá de estas alternativas, lo que se puso de manifiesto es que su presencia no pasó inadvertida para los protagonistas del MAN ni para un sector de la prensa y del público.⁷⁶

⁷¹ Los primeros objetos producidos por Edgardo A. Vigo datan de 1957. Dos años más tarde publica en el diario *El Argentino* el artículo "Máquinas Inútiles Solteras Imposibles" y en 1960 produce la *Bi (tri) bicicleta Ingenua (con ruedas incapaces de rodar)*. Entre 1956 y 1960, desarrolla una serie de investigaciones motivadas por la influencia de los móviles de Alexander Calder, los *merz* de Kurt Schwitters y las máquinas *Meta-mecániques* de Jean Tinguely, que conoce durante su estadía en París (1953-54). A partir de allí, siguiendo el principio dadá, propone una *teoría* propia que denominó "Relativuzgír's", a través de la que realiza una serie de reflexiones sobre el entorno generado por la reunión de objetos y estructuras disímiles, en la misma dimensión espacio-temporal. Aplicado a la producción de ready-mades, ambientaciones e intervenciones en el espacio, la experimentación ponía en las posibilidades combinatorias variables que surgían como resultado de la experiencia estética. Véase un desarrollo ampliado sobre este tema en: Florent Fajole/ Centro de Arte Experimental Vigo. "Edgardo-Antonio Vigo: poétique à bascule, objets en rotation", 2002.

⁷² Las presentaciones de Blanco y de Elosegui repercutieron en el ambiente artístico de la ciudad, aún entre quienes no participaron del Movimiento. Acerca de esto, la prensa le solicitó su opinión al pintor Omar Gancedo y publicó: "Gancedo entiende que no conviene masificar el juicio de color sino puntualizar que algunas cosas sirven y otras no. En ese sentido, afirma que el trabajo de Elosegui no se explica porque implica la ruptura con una línea de conducta temática. De Blanco se apresura a señalar que es un fenómeno aparte, pues su objetivo era bromear. A los productos de Suárez los justifica porque este artista hace algo que él lo "cree" sinceramente. La tricicleta de Vigo le parece un buen elemento plástico". "Cuando el dibujo implica una alegre preocupación", Artistas locales, *El Plata*, 17 de mayo de 1965. Sin referencia de página (Archivo Centro de Arte Experimental Vigo).

⁷³ "Durante mi gestión en el Centro empecé por agotar las posibilidades expresivas de los artistas que cultivaban las viejas modalidades del arte visual: hubo exposiciones de cuadros, de esculturas menos, de grabados pocas, en la medida que demostraban alguna inventiva. Pero esas venas se agotaron y entonces alerté a los creadores jóvenes para que se intemaran en otros campos del arte". Jorge Romero Brest, "A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo", 2004.

⁷⁴ En una entrevista realizada a Marta Minujín, la artista definía *La Menesunda* en los términos de un "suceso plástico" y describía el carácter experimental de la obra, desarrollada en el Instituto Di Tella el mismo año de la exposición del MAN. La nota concluye con el anuncio de que el "espectáculo" se estrenaría próximamente en la ciudad. A pesar de que el evento no se produjo, el artículo permite visualizar bajo qué perspectivas algunas noticias sobre el funcionamiento del Instituto y las nuevas prácticas del arte llegaban a la ciudad. "Marta Minujín", en *El Día*, 6 de noviembre de 1965.

⁷⁵ El único artista del MAN al que la revista *Primera Plana* le dedica una nota entera durante el transcurso de la exposición fue Nelson Blanco. Aunque el artículo no refiere sobre artistas y mientras Blanco queda retratado como un pintor rebelde, Vigo aparece como un precursor temprano del objetualismo. "El único artista del MAN al que la revista *Primera Plana* le dedica una nota entera durante el transcurso de la exposición fue Nelson Blanco. Aunque el artículo no refiere sobre artistas y mientras Blanco queda retratado como un pintor rebelde, Vigo aparece como un precursor temprano del objetualismo. "El único artista del MAN al que la revista *Primera Plana* le dedica una nota entera durante el transcurso de la exposición fue Nelson Blanco. Aunque el artículo no refiere sobre artistas y mientras Blanco queda retratado como un pintor rebelde, Vigo aparece como un precursor temprano del objetualismo.

⁷⁶ Dos lecturas diferentes se hizo en los medios de la presentación de Blanco. El 15 de mayo de 1965 se publicaron en el mismo diario *El Día* esas dos interpretaciones. Por un lado, Alfredo Casey en "El Museo de Artes Plásticas se divierte con el arte moderno" comentaba acerca de *Romero Astronauta*: "hecho primorosamente para una agencia de publicidad, y de paso una 'tomada de pelo', ¡muy merecida y divertida! a Romero Brest (No se aclara si el robot sabe pensar sobre arte o es un aparato electrónico detector de malos cuadros)". En contraste, en "La Plata problemática y febril", una sección publicada los sábados en *El Día*, comentaba con ironía y con humor, a través de un diálogo entre dos personajes ficticios, Dr. Jeckill and Mr. Hyde, algunos sucesos de interés nacional y sobre todo, los episodios que habían tenido más repercusión en la ciudad de La Plata durante esa semana. Allí, se sugiere que el gesto del artista –no se lo nombra a Blanco– fue una manera de congraciarse con el crítico: "–Vea. Usted entra y se encuentra con un robot que dice Romero Astronauta. Es parecido al gordo pero como propaganda es demasiado. Don Romero estaba que echaba resoplidos de contento con la promoción a él, el rey del circo, payasín le había hecho una inocente broma de pintores".

La disertación que ofreció Romero Brest en el Museo Provincial el día de la inauguración, bajo el título "Arte y Público Actuales" se adecuaba convenientemente a las prioridades que Nessi venía encarando en su gestión. En su programa, la organización de exposiciones, charlas educativas y visitas guiadas confluían en un mismo objetivo: dotar de herramientas al público para facilitarle el encuentro con los lenguajes contemporáneos. No obstante, el hecho de que el director del Di Tella diera apertura al evento constituía un gesto elocuente. Romero Brest actuaba como un aval en un doble sentido: como figura de autoridad en la materia y como personaje polémico y mediático que prestigiaba el evento, a la vez que garantizaba la repercusión pública.

La disertación tuvo poco impacto en la prensa, pero en una nota aparecida en la revista *Panorama*, titulada sugestivamente "La cenicienta del arte en La Plata", Nessi describe la magnitud del "escándalo" que alcanzó a la exposición, señalando que: "Ni siquiera cuando habló Romero Brest explicando las motivaciones de los artistas, se pudieron calmar los ánimos".⁷⁷ En este sentido, el crítico funcionó también como un ardid publicitario en el marco de una exposición que cada vez más iba tomando la forma de un suceso: "Desde el primer momento, el acontecimiento fue noticia: reunió a un público numeroso, atraído por la novedad, por la nueva tónica del Museo, por el nombre de los artistas y por la presencia de Jorge Romero Brest, quien confiesa, no sin razón, que atrae y divierte".⁷⁸

La conferencia que dictó Nessi en el Rotary Club, a propósito de Últimas Tendencias, generó también malestar en cierto sector de la audiencia, según los comentarios de un articulista del diario *El Día*. "Una intención polémica quedaba insinuada. Pero el diálogo no fue posible: los que podían hablar, a menudo evitaron el diálogo; y la discusión fue reemplazada por el insulto, o la chacota, cuando no por una crítica ignorante, hasta soez". Si bien, en la misma nota, la actitud descrita por Nessi parece referir más a las condiciones de recepción artística generales que caracterizaban el campo cultural de La Plata que al espectador efectivo que asistió a la exposición, el "problema del público" ocupa un lugar significativo en la polémica, aunque en un espacio incierto entre la preocupación y el pretexto:

(...) es un público difícil, no por madurez cultural como se ha dicho, sino más bien por una actitud de defensa: desconfía y no se muestra espontáneamente cuando no está en condiciones de discernir. Por una u otra razón la gente no tiene acceso al pensamiento formativo; a menudo por pereza intelectual, pero también porque la universidad y la escuela están en déficit.⁷⁹

Las dos partes involucradas en el debate se hicieron cargo del público en algún sentido: o se identificaron con él y trataron de defenderlo de un hipotético agravio o, tomando el rol de guías intelectuales en el conocimiento de las nuevas ideas sobre el arte, intentaron dotarlo de una experiencia artística desconocida para él hasta el momento. Los miembros del MAN, como sus contrarios, basaron sus argumentos en la falta de preparación del espectador actual en las experiencias receptoras requeridas por el arte moderno reciente, pero mientras unos pretendieron "iniciarlo" colocándose como parámetro de esos nuevos comportamientos, los otros, supusieron que aquello que se mostraba no era lo más representativo en términos de estética moderna y ni siquiera podía "tomarse en serio" en términos artísticos.

En nombre del público se justificaron acciones, intenciones y juicios emitidos durante la polémica aunque, en sentido estricto, la ciudad de La Plata no parecía disponer de una clientela de arte más o menos numerosa y frecuente, según lo registran varios artículos de prensa y escritos realizados por el propio Nessi. Cada vez que el director del Museo tomó la palabra en la prensa, en lugar de aprovechar la ocasión para contestarle a sus detractores se refirió conjuntamente a la misma cadena de hechos y objetivos. El "escándalo" del MAN aparece así mencionado al mismo tiempo que la reforma de los salones provinciales y actividades de extensión cultural, formando parte del programa que intentaba sostener para el Museo. Incluso cuando se lo entrevistó durante el transcurso de la exposición, en la revista *Primera Plana*, en pleno de debate con la crítica local, apuntó una vez más contra las asociaciones de artistas, en lugar de los críticos, y les endilgó directamente un *boicot* contra su gestión.⁸⁰

La puesta en relación de las declaraciones pronunciadas por ambos sectores en el seno de la prensa

⁷⁷ "La cenicienta del arte en La Plata", en *Panorama*, 1966, pp. 17-18.

⁷⁸ "Pour la galerie", *El Día*, 12 de junio de 1965, p. 7.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ "Acerca de mudanzas y revoluciones", en *Primera Plana*, Año III, N°132, Buenos Aires, 18 de mayo de 1965, pp. 60-61.

evidencia que, más allá del problema del público, una pelea interna por el dominio del campo artístico se daba en el centro de la escena. Por un lado, estaba la batalla institucional que debía librar Nessi tratando de imponer un cambio brusco en la dirección del museo de arte más importante de la Provincia, y por otro lado, la de los miembros platenses del *MAN* frente a la resistencia que les oponían sus propios colegas.⁸¹ Mientras el crítico del diario *El Día* suponía el enojo de los “auténticos artistas de la ciudad”⁸² por los contenidos de la exhibición, Nessi hacía referencia a que “los buenos plásticos”⁸³ habían dejado de enviar obras a los salones provinciales ante el fraude que estos certámenes representaban.

Los planos del conflicto, así como los actores involucrados, fueron tomando mayor claridad y aparecieron revelados, de alguna manera, en un artículo del diario *El Plata*, “Notas sobre una muestra que ha sido duramente criticada”, publicado unos días después de la clausura de la exposición. La perspectiva con la que el “cronista” de la nota –como se llamó a sí mismo– se coloca para narrar las vicisitudes que rodearon al evento, le permitió visualizarlo como un acontecimiento integral que superaba la materialidad de la exhibición y recoger así algunos otros matices que le dieron sentido. En lugar de hacer una descripción de las obras mostradas, como habían hecho los otros críticos, Fernando D’Amen dejó constancia de la actitud que había asumido como “espectador” durante su visita a Últimas Tendencias: intentar “comprender”. Esto le permitió, más allá de cualquier juicio sobre las obras, rescatar el significado que para el medio local podía tener una exposición de esas características, la que consideró que “pasó desapercibida (por intención o desconocimiento) para quienes, compulsivamente, quisieron golpear con arietes medievales” y desplazando el foco, embestir con una crítica a la crítica. Puso en cuestionamiento la identidad de los “verdaderos artistas” de la ciudad, polemizando de esta manera con el crítico de *Gaceta*, para quien esos actores no eran justamente los artistas del MAN, sino sus contrarios, aquellos que, para este momento, podían asociarse con los opositores a la nueva regla-

mentación de los salones instaurada por Nessi. Esto se verifica en el último párrafo de la nota:

Pero el público que concurrió al Museo de Artes Plásticas de la Provincia, fue impactado de muy diversas maneras. Algunos se espantaron –también lo harían frente a ciertos artistas no publicitados o que no hayan sido aceptados por la mayoría que, en nuestro medio, es una de las formas de ser reconocido– otros, que sonríen para ocultar su ignorancia, se fueron alzando los hombros, pero los más aún los que se impactaron ante esta “pedagogía violenta” comprendieron que hay algo más que flores, jarrones y botellas en los trabajos del plástico que quiere consolidar una unidad temática que se oponga al cómodo conformismo de quines solamente alcanzaron a hacer de la pintura, un medio de vida.

Con un enfoque más progresista que el sostenido por los otros críticos, para el cronista de *El Plata*, la autenticidad de los artistas o el reconocimiento de sus aptitudes, se dirimía, entonces, en razón de las modalidades productivas que desarrollaban y según el grado en que éstas provocaban cambios en el horizonte del arte. De esta manera, “la pedagogía violenta” aplicada por el grupo del MAN quedaba justificada por la necesidad de superación de un escenario, donde los signos de la tradición académica, colmado de flores, jarrones y botellas, se repetían con inercia. El nuevo arte irrumpía en el medio con cierta agresividad y podía provocar rechazo, sorpresa o enfado, pero todas estas reacciones fueron previstas por los que digitaron la experiencia, como lo anticiparon las conferencias de Nessi y de Romero Brest.

4. El lugar del MAN en la historia del arte local

A mediados de la década del sesenta, La Plata era una ciudad que disponía de una plataforma artística propia y un movimiento interno que se recortaba del resto de la provincia de Buenos Aires. Contaba con casi todos los componentes que podían asegurarle un lugar destacado en el panorama cultural argentino, una red que habilitaba el acceso a las teorías estéticas recientes y a los lenguajes

⁸¹ Un sector de la prensa apoyó la gestión de Nessi construyendo su retrato como un luchador “infatigable” (*Primera Plana*, art. cit.) y dando difusión a los puntos principales de su programa. Dentro de un campo cultural hostil: “El museo debe librar cruenta batalla contra dos dificultades. La primera es la crónica falta de fondos (...) La otra lucha se libra en cuanto a la orientación del Museo” (“La cenicienta del arte en La Plata, *Panorama*, 1966)

⁸² “Una exposición de arte moderno...”, *Gaceta*, 1965.

⁸³ “Acerca de mudanzas y revoluciones”, *Primera Plana*, 1965.

artísticos contemporáneos, a través de instituciones y centros de enseñanza y por algunos espacios alternativos a los organismos oficiales. Las discusiones acerca de las últimas tendencias que entraban en escena se daban, fundamentalmente, en esos ámbitos específicos, restringidos, en cierto sentido, al tránsito de un público especializado.

Simultáneamente, un cambio de configuración se estaba dando en los grandes centros internacionales del arte –especialmente, Nueva York y París–, transformaciones que afectaron también a la ciudad de Buenos Aires. Formas de producción inéditas irrumpían en la escena proclamando nuevos espacios y registros para el arte. Salir del museo y tomar el espacio público en un sentido amplio, introducir la experimentación, el juego y la reacción del espectador como parte integral del trabajo artístico, fueron algunas de las pautas que guiaron distintas vertientes de raíz conceptualista. Orientada a definir el arte en términos de experiencia, situada y efímera, esta tendencia pudo verse en las acciones en la calle que desde principios de la década realizaron Julio Le Parc en París, Alberto Greco en Madrid y Marta Minujín en París y en Buenos Aires.⁸⁴ A partir de aquí, los códigos que hacían de la experiencia estética algo previsible se ven alterados. Los lugares convencionales ocupados por la obra, el autor y el espectador se desplazan y es éste último el que comienza a ganar un rol protagónico, transformándose en la obra misma (los *Vivo Dito* de Greco) o asumiendo una función autoral en la producción (los happenings de Minujín). Sin embargo, el despliegue del arte en la calle no fue la única manera de ganar el espacio público en la época. Las repercusiones que en los medios de comunicación tenían las producciones de esos artistas⁸⁵ y en general, las tendencias promovidas por Romero Brest y el Instituto Di Tella eran tales, que transformaban esas *novedades* en noticia corriente de las revistas de actualidad del momento como *Primera Plana*, *Panorama* y *Confirmado*. Términos como “espectáculo”, “provocación”, “burla” fueron algunas de las designaciones más comunes que recibían los eventos del Instituto en la prensa y la asociación permanente con el escándalo era abonada por las polémicas declaracio-

nes que lanzaba Romero Brest. La controversia se volvía parte fundamental de la escena moderna y el impacto de los debates suscitados en los medios se convertía, muchas veces, en estrategia de producción artística.⁸⁶

Contemporáneamente, en el escenario del arte de La Plata no se habían producido acontecimientos que fracturaran el horizonte conocido y que impactara en los medios con la magnitud de lo que estaba ocurriendo en la ciudad de Buenos Aires. Con la irrupción del MAN y por el tiempo que duró la exposición, el arte moderno entró de golpe en la vida cotidiana de la ciudad y fue tema de actualidad. Todo el suceso funcionó, en cierto sentido, como un manifiesto más eficaz que el propio documento propuesto como tal.⁸⁷ En el proceso de “darse a conocer”, la acción integral llevada a cabo por el Movimiento se resolvió en el contexto de un espacio social compartido y es, justamente, el dominio de ese espacio el objeto de la pelea iniciada por el frente moderno. En este sentido, la incidencia del MAN no puede comprenderse en términos exclusivamente estéticos. De la misma manera, el hecho de que la convocatoria que aspiraba a hacer de La Plata un centro de arte de importancia no llegara a cumplirse, tampoco debería pensarse como un fracaso de su programa. Los efectos del MAN deberían observarse en el marco de sus propias coordenadas. En ese emplazamiento, como señalé antes, su gestación repentina se alineaba con las medidas que venía aplicando la gestión de Nessi, entre las que se destaca la modificación del reglamento de los salones provinciales como la más ejemplar. La disposición que alteraba la composición original del jurado de los certámenes, al dar participación en él a otros sectores generaba, por la misma causa, una disminución de poder de las sociedades de arte. Esta estrategia provocó que buena parte de los estilos que no comulgaban con las *últimas tendencias* y que aquellos que habían detentado el poder en los salones hasta el momento fueran relegados. Asimismo, sirvió para que ingresaran en la colección del Museo Provincial muchas de las tendencias que, actualmente, se reconocen como las más representativas de la década del sesenta, las cuales pertenecen en su mayoría a los artistas vinculados al MAN.⁸⁸

⁸⁴ Sobre la expansión del arte en la calle durante la década del sesenta, véase: María De los Ángeles De Rueda. “Utopías en la calle”, 2003.

⁸⁵ En relación con las estrategias “de choque” empleadas por Alberto Greco y Marta Minujín. Andrea Giunta, *op.cit.*, p. 193.

⁸⁶ Giunta remarca en qué términos ya en 1964 “el Di Tella saltaba al espacio público como polémica”. Andrea Giunta, *op.cit.*, pp. 210-211.

⁸⁷ Me refiero al sentido que Eliseo Verón da a la noción de “actualidad” como realidad social construida por los medios de comunicación, en los términos de un objeto cultural fabricado. Eliseo Verón, *Construir el acontecimiento*, 1983.

⁸⁸ El Museo cuenta con obras de: Carlos Pacheco, César Ambrossini, Hugo Soubielle, Alejandro Puente, César Paternosto, Antonio Trotta, Nelson Blanco, César López Osornio, Edgardo A. Vigo, Rubén Elosegui, Luis F. Benedit, Miguel Dávila, Aníbal Carreño, Alberto Heredia, Fernando Maza, Rubén Santantonín y Osvaldo Stimm.

El debate por el nuevo reglamento, que también tomó como escenario a la prensa, fue anterior y más duradero que el del Movimiento, sin embargo en ambos resuenan las mismas voces. Los detractores de la modificación rechazaban la participación de los maestros de la Escuela, argumentando que sólo los propios colegas artistas estaban en condiciones de emitir un juicio estético sobre las obras enviadas a los salones, pero el punto central de sus cuestionamientos apuntaba, sobre todo, a que la medida suponía un aumento marcado de la “influencia y gravitación de la Capital de la Provincia en el pronunciamiento del Jurado” respecto del resto de Buenos Aires. Si la refutación al nuevo reglamento puso en evidencia cierta tensión entre la ciudad de La Plata y la provincia de Buenos Aires en términos representacionales, resulta notable que el MAN, conociendo esa objeción, haya asumido una enfática posición *ciudadana*, tal como manifestó en la Declaración de propósitos, desde la cual procuró constituirse en referente del arte moderno. Desde este punto de vista, pretendo cuestionar la perspectiva que considera al fenómeno como un grito episódico y aislado de renovación artística, en los términos exclusivos de una simple reproducción –frustrada– de lo que estaba sucediendo en Buenos Aires en torno del Instituto Di Tella. De la misma manera, intento relativizar la “espontaneidad” con que la emergencia del MAN ha pasado a la historia. Acomodarse al “arte del presente”, detonar todos los aspectos de lo real “sin desdeñar lo feo, lo grotesco, lo macabro, lo onírico, lo subconsciente, lo instintivo, lo demencial, lo demoníaco, lo banal, lo cotidiano”, no resultaba una propuesta sencilla en ese contexto y necesitó, como sucedió en la ciudad de Buenos Aires, que la “avanzada artística” se uniera a la “avanzada institucional”, y Nessi tuvo un rol crucial en ésta última. El plantel de Buenos Aires era tan ecléctico como el platense, pero representaba como unidad una figura de autoridad que respaldaba y servía de estrategia a la acción disruptiva que pretendía el Movimiento.⁸⁹

En estos términos, la convergencia en tiempo, lugares, estrategias y actores, de las dos polémicas desatadas, complejiza el panorama y promueve el

reposicionamiento del *suceso* MAN en el marco de la historia artística local. Tomar posición por la ciudad y no por la Provincia, y formar, en cambio, una alianza con el grupo porteño, constituye un gesto político no manifiesto pero insoslayable. El impacto que produjo en la prensa local la nueva estética mostrada en *Últimas Tendencias* provocó que, al menos durante el lapso que duró la exposición, muchos de los problemas teóricos más discutidos acerca del arte moderno tomaran conocimiento público. Cuestionamientos acerca del lugar autoral y del trabajo artístico introducidos por géneros como el *ready-made*; sobre el estatus artístico de ciertas obras y sobre la situación del espectador ante la nueva experiencia estética (en la medida en que el contacto con el arte puede interpretarse ahora en clave de ironía, broma o asombro, entre muchos otros sentidos) ingresaron a la ciudad en forma de debate.

La polémica acerca del MAN no fue, así, un hecho anecdótico o un dato menor en el marco de los resultados que el Movimiento se había propuesto. En la ciudad se habían dado otras situaciones provocadoras de la reacción del público,⁹⁰ pero en ningún caso esas manifestaciones lograron la repercusión que este suceso causó: que en La Plata se debatiera acaloradamente sobre el arte moderno y que estas discusiones tuvieran una recepción pública. Si a la historia del arte la hacen tanto las obras y los artistas, como los intercambios discursivos que atraviesan un momento dado, también puede interpretarse que la polémica encendida por la exposición logró modernizar el campo artístico de la ciudad, especialmente, en el plano de la circulación de ideas. Desde este enfoque, el MAN puede representar para el relato local un punto de inflexión a partir del cual el arte pudo comenzar a pensarse en otros términos. ■

⁸⁹ Pese a que varios de esos artistas incursionaban en los nuevos lenguajes, alejándose de los formatos convencionales, ya habían recibido el reconocimiento institucional e incluso de la “crítica responsable”, como señalaron Puente y Yurkievich en la carta dirigida al director de *Gaceta*.

⁹⁰ Cristina Rossi menciona los efectos que las exposiciones del *Grupo Sí* tuvieron en los espectadores platenses (C. Rossi, *op.cit.*, 2001). Unos años antes, algunas presentaciones de Edgardo Antonio Vigo provocaron en los visitantes “escándalo” y “roturas” y hasta la clausura de la exposición (“El precursor en el altílo”, en *Primera Plana*, 1965, p. 54).

Bibliografía

AA.VV. (comp.): *Jorge Romero Brest: escritos I (1928-1939)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría y Estudio del Arte "Julio J. Payró", Universidad de Buenos Aires, 2004.

DE RUEDA, María de los Ángeles: "Utopías en la calle", en AA.VV.: *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2003.

DE RUEDA, María de los Ángeles: "La exaltación del objeto y sus tendencias en el arte argentino", en AAVV: *Nuevos Ensayos de Arte. Sobre arte argentino del siglo XX*, Premio Fundación Klemm, Santiago de Chile, Fernando Arce ediciones, 1997.

FAJOLE, F.: "Edgardo-Antonio Vigo: poétique à bascule, objets en rotation", en *El Manglar*, N° 1, Montpellier, 2002.

GENETTE, G.: *La obra del arte I*, Barcelona, Lumen, 2000.

GIUNTA, Andrea: *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

GIUNTA, Andrea: "Bienales Americanas de Arte. Una alianza entre arte e industria", en: AAVV (Diana B. Wechsler coord.). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Archivos del CAIA, Ediciones del Jilguero, 1998.

GIUNTA, Andrea: "Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre 'Arte destructivo' y 'Ezeiza es Trelew'", *Arte y política. Mercados y violencia*, en *Razón y Revolución* N° 4, otoño de 1998, [Reedición en línea] <http://www.razonyrevolucion.org.ar/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Giunta.pdf>

GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl: "El robot crítico de arte", en *El blanco en la plaza*, Losada, 1974. Citado por Andrea Giunta en: "Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre arte destructivo y Ezeiza es Trelew". *Arte y política. Mercados y violencia*, en *Razón y Revolución* N° 4, otoño de 1998, [Reedición en línea] <http://www.razonyrevolucion.org.ar/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Giunta.pdf>

GUASCH, Anna María: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

KOLDOBSKY, Daniela: "Escenas de una lucha estilística: la memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta", en *Revista Figuraciones*, N° 1-2, Buenos Aires, IUNA, Departamento de Crítica de Artes, 2003.

MANGONE, C. y Warley, J.: *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1993.

NESSI, Angel O. (dir.): *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*. Instituto de Historia del Arte Argentino y Ameri-

cano, Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata, 1982.

NESSI, Angel O.: *Pettoruti*, Buenos Aires, Edición del Instituto de Estudios Artísticos, 1962.

NESSI, Angel O.: *El atelier de Pettoruti*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

NESSI, Angel O.: *Emilio Pettoruti. Un clásico de la vanguardia*, Buenos Aires, Estudio de Arte, 1987.

NESSI, Angel O.: *Misión Actual del Museo...*, 1965.

NESSI, Angel O.: "La rebelión del arte nuevo en la Argentina", 1969.

PETTORUTI, Emilio: *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires, Solar/Hachette, 1968.

RICOEUR, Paul: *Historia y narrativa*, Barcelona, Paidós, 1999.

ROMERO BREST, Jorge: *A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo*, Buenos Aires, febrero de 1972, en AA.VV. (comp.): *Jorge Romero Brest: escritos I (1928-1939)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría y Estudio del Arte "Julio J. Payró", Universidad de Buenos Aires, 2004.

ROSSI, Cristina: *Grupo Sí. El informalismo platense de los '60*, Municipalidad de La Plata, Centro Cultural Borges, 2001.

STEIMBERG, Oscar y Traversa, Oscar: "En la línea de los discursos interrumpidos", en *Estilo de época y comunicación mediática*, Buenos Aires, Atuel, 1997.

STEIMBERG, O.: "Vanguardia y lugar común: sobre silencios y repeticiones en los discursos artísticos de ruptura", en *SYC*, N° 9-10, Buenos Aires, 1999.

VERÓN, Eliseo: *Construir el acontecimiento*, Buenos Aires, Gedisa, 1983.

WECHSLER, Diana: *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición (1920-1930)*, Buenos Aires, UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", 2003.

Artículos de prensa

Sobre el MAN y Angel O. Nessi

- "Hoy disertará sobre "Últimas Tendencias" Jorge Romero Brest". *El Día*, 4 de mayo de 1965.

- "¡Qué te Pasa Gacuhó!...". *Gaceta*. La Plata, 12 de mayo de 1965.

- "A propósito del palanganómetro". *El Día*. La Plata, 29 de mayo de 1965.

- "Acerca de mudanzas y revoluciones". *Primera Plana*. Año III, N°132. Buenos Aires, 18 mayo de 1965.

- "Blanco y Pacheco: dos premios Braque". *El Día*. La Plata, 1 de noviembre de 1965

- "Constituyen en nuestra ciudad una agrupación

que apoya al arte nuevo". *El Día*, 25 de enero de 1965.

- "El precursor en el altillo". *Primera Plana*. Buenos Aires, 1 de junio de 1965.

- "El taumaturgo debajo de la parra". *Primera Plana*. Buenos Aires, 11 de mayo e 1965.

- "La cenicienta del arte en La Plata". *Panorama*. Buenos Aires, 1966.

- J.L.P.: "Un lector opina sobre la exposición de arte nuevo. Ecos de una polémica.". *El Plata*, La Plata, 17 de mayo de 1965.

- "Un momento muy particular de la cultura platense a través de tres exposiciones". *El Argentino*. La Plata, 26 de noviembre de 1964.

- "Una exposición de arte moderno que aleja y ofende al público". *Gaceta de la Tarde*, La Plata, 7 de mayo de 1965.

- Casey, A. "El Museo de Artes Plástica se divierte con el arte moderno". *El Plata*. La Plata, 15 de mayo de 1965.

- D´Amen, F. "Notas sobre una muestra que ha sido duramente criticada". *El Plata*. La Plata, 26 de mayo de 1965.

- Del Bueno, Francisco. "Una fugazza bañada en barro y el derecho al respeto de uno mismo. Hablemos de arte nuevo". *El Plata*. La Plata, 14 de mayo de 1965.

- "La Plata problemática y febril". *El Día*. La Plata, 8 de mayo de 1965.

- "Pour la galerie". *El Día*. La Plata, 12 de junio de 1965.

- Puente, A. y Yurkievich, S.: "Una exposición de arte moderno que aleja y ofende al público". *Gaceta*. La Plata, 7 de mayo de 1965. Carta dirigida al director del diario.

- Yurkievich, S.: "En defensa del pop". *El Día*. La Plata, 17 de febrero de 1966.

- Yurkievich, S.: "Hugo Soubielle y el folklore urbano". *El Día*. La Plata, 28 de febrero de 1966.

Sobre los salones

- "¿...?". *La Razón*, 27 de marzo de 1966.

- "Al 25 Salón de Arte se refiere la Asociación de Artistas Plásticos". *El Día*. La Plata, 5 de diciembre de 1965.

- "Artistas plásticos no enviarán obras al salón marplatense". *El Día*, 1966.

- "Contesta la gremial de artistas plásticos a un funcionario". *El Día*, La Plata, 20 de enero de 1965.

- "Cursaron nota al Ministro de Educación los artistas plásticos". *El Día*. La Plata, 22 de mayo de 1966.

- "Disposiciones para la realización del XVII Salón de Arte". *El Día*. La Plata, 20 de septiembre de 1964.

- "El descontento suscitado por una muestra es mo-

tivo de aclaraciones". *El Día*. La Plata, 29 de noviembre de 1964.

- "El movimiento Diagonal Cero alude al salón marplatense", diario *El Día*, La Plata, s/d.

- E.R.: "El Salón de Arte de Mar del Plata". *La Prensa*. Buenos Aires, 24 de febrero de 1965. - "La plástica tiene sus leyes". *El Día*. La Plata, 6 de noviembre de 1965.

- "Los artistas plásticos han resuelto no enviar trabajos para un salón". *El Día*. La Plata, 13 de enero de 1965.

- "Mar del Plata inaugura hoy su discutido salón". *La Nación*. Buenos Aires, 22 de febrero de 1965.

- "Nuevo reglamento de las Artes". *Clarín*. Buenos Aires, 25 de enero de 1965.

- "Salón de Arte: Se objeta su nueva reglamentación. Severas críticas de artistas plásticos". *La Capital*. Mar del Plata, 7 de enero de 1965.

- "Sobre el Salón de Mar del Plata y el envío de trabajos". *El Día*. La Plata, 17 de enero de 1965

- "XXV Salón de Mar del Plata de pintura, escultura y grabado", diario *La Prensa*, s/d..

Archivos consultados

Archivo Angel O. Nessi

Centro de Arte Experimental Vigo

Correspondencia

De Vicente Forte y Claro Bettinelli, en representación de la SAAP, dirigida a Nessi. Buenos Aires, diciembre de 1964.

Del Movimiento Plásticos Independientes al Gobernador Anselmo Marini. Buenos Aires, 29 de septiembre de 1964.

De la Asociación Amigos del Museo de Artes Plásticas a Nessi. La Plata, diciembre de 1964.

De la Asociación de estudiantes y egresados de Bellas Artes a Nessi. Buenos Aires, 5 de diciembre de 1964.

Boletín de Arte



Instituto de
Historia del Arte
Argentino y Americano

