

Capítulo 4.

Cada cual atiende...su estilo

Arte argentino del siglo xx



El siglo que nace: período 1900 – 1920

El trasfondo político-social internacional en el que van a estar trabajando los artistas; es el del período de la Primera Guerra Mundial y los tiempos de Post-guerra. En tanto, en La Argentina, las clases medias comparten el poder con las oligarquías porteñas; surgiendo una nueva fuerza política: el Radicalismo.

En 1916 asume *Hipólito Yrigoyen* y se produce un cambio social en nuestro país por la gran inmigración. Anarquistas, socialistas; nuevas ideologías, formas diferentes de sociabilidad y de bohemia y sobre todo, nuevos modos de encarar la actividad política, se habían ido instalando en la ciudad de la mano de los inmigrantes europeos.

Contexto artístico

A su vez, a comienzos del siglo XX se produjo el afianzamiento de las instituciones artísticas creadas, como vimos, en los últimos años del período anterior (el Museo Nacional de Bellas Artes y la Academia de la Sociedad Estímulo, nacionalizada en 1905); a los que se les asignó un rol fundamental en la constitución de una “*escuela argentina*”, cumpliendo una función pedagógica y actuando como guía para los jóvenes que iniciaban su formación; a la vez que, el “Premio Europa” permitía a pintores y escultores completar sus estudios en distintas ciudades europeas¹⁵.

En lo que hace a la vida espiritual, ésta se repartía en tres generaciones que eran las protagonistas:

- La **generación del Ochenta**, que vimos en el capítulo anterior, hombres de acción, escritores y plásticos entre los que se encontraban los fundadores de la “Asociación Estímulo de Bellas Artes”: Sívori, de la Cárcova, etc.
- La **promoción del modernismo**, cuyos representantes en pintura fueron Malharro y Fader, entre otros.
- Y por último, la llamada **Generación del Centenario**, cuyos representantes plásticos fueron los artistas del neoimpresionismo, como Ramón Silva y Valentín Thibón de Libián.

Estas tres generaciones protagonizaban el movimiento intelectual y artístico de 1910.

“Dentro del amplio movimiento, encaminado a delimitar las características de la nacionalidad argentina, que se despliega con intensidad ya desde estos primeros años del siglo XX, la pintura adquiere el lugar de un recurso más entre discursos políticos, propuestas educativas, escritos, publicidad y literatura. Desde cada uno de ellos, de distinta manera, se busca modelar el perfil de una identidad nacional definiendo adhesiones

y rechazos, suscribiendo a un renacimiento del pasado colonial pastoril, en un rescate de la tradición “precolombina” –como solía decirse en la época– con la garantía de que el indio había sido reducido ya hacía tiempo. Identidad en la que se afirma el papel de “granero del mundo” como lugar establecido e inamovible para nuestro país en el esquema de la división internacional del trabajo”¹⁶.

Las tendencias impresionistas

El regreso de París de **Martín Malharro**, un pintor cuyo compromiso con el anarquismo fue profundo y duradero, y su inmediata exposición [en Witcomb] en 1902, marcaron la aparición del *impresionismo* en nuestro país.¹⁷

Sin embargo, y en rigor de verdad, no puede hablarse de él como un impresionista ortodoxo, pues hallamos en este artista mucho de romántico, no desdeña el dibujo, sus tonos son claros y vibrantes y un hecho, de sesgo espiritual, lo diferencia de los impresionistas franceses: la melancolía y la presencia de la noche¹⁸.

Martín A. Malharro: propone desde su pensamiento anarquista y moderno, la posibilidad de una *pintura nacional* a partir de una íntima conjunción con la naturaleza del país. Había sido convocado para concretar una reforma en la enseñanza del dibujo en las escuelas primarias, lo que significaría un avance decisivo en esa área todavía sujeta a la copia mecánica de estampas y al uso de la cuadrícula. En su lugar, privilegió la copia directa del natural y el dibujo libre, asignando a este último la mayor importancia:

“... el niño podría pintar *“paisajes, escenas campestres, batallas, combates, á Juan o á Pedro, al perro ó al gato de su casa, al caballo de su vecino, al carro del panadero ó al tranvía que pasa ó no pasa por la esquina”*. Del libro *“El dibujo en la escuela primaria”* (1911), Martín Malharro”.



Malharro había entrado en contacto con los impresionistas franceses, y en sus pinturas se advierte, como en esta obra “Las parvas” (1911), el abandono de las fórmulas naturalistas y su interés por el motivo pictórico frente al contenido narrativo de la obra de arte. Portada del libro “El dibujo en la escuela primaria”, Martín Malharro (derecha).



“Para fundamentar la pintura nacional es necesario que olvidemos casi todo lo que podamos haber aprendido en las escuelas europeas”.

Martín Malharro para la revista Ideas.



Conservar “lo nuestro”

Sin embargo estas expresiones resultaban molestas para algunos, en un medio que frente a los cambios producidos por el doble proceso de *modernización e inmigración*, comenzaban a percibir a la ciudad como “*babélica*” y a buscar refugio en espacios no contaminados de nuestra tierra¹⁹.

El grupo Nexus

Es así como dentro de este contexto surge el **grupo Nexus** (año 1907), integrado entre otros, por **Pío Collivadino**, **Cesáreo Bernaldo de Quirós** y **Fernando Fader**.

Todos estos artistas intentaron dar expresión plástica a nuestra nacionalidad en telas en las que se insistía en “retratar” nuestro paisaje, y sus obras llegarían a ocupar, –gracias al apoyo oficial de los Salones Nacionales de Bellas Artes–, un lugar de privilegio como encargadas de concretar nuestra imagen de “nación” de cara al exterior²⁰.

“Estéticamente, el grupo Nexus no introdujo cambios. Al contrario, retardó las innovaciones que como vimos defendía Malharro, y tomó partido por una actitud conservadora dentro de las corrientes que basaban sus realizaciones en la práctica de la pintura al aire libre o *plein air*. Esta nueva generación de pintores se despojó del aire lírico y romántico de sus precursores. Ocuparon cargos y puestos importantes en el ámbito oficial. Fader y Quirós lograron amplio apoyo. Los tiempos habían cambiado”²¹.

Pío Collivadino: este artista, formado en Roma entre 1890 y 1896, señaló la oposición entre lo viejo y lo nuevo, criticando los cambios producidos en el perfil de la ciudad de Buenos Aires; será un cabal intérprete de temas urbanos, portuarios y del suburbio.



De pinceles y acuarelas
Patrimonio artístico argentino

MIRADAS DE LA ARGENTINA



EL *Grupo Nexus* participó activamente en el debate sobre la realización de un arte nacional, estimulado por los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo.



Escena del puerto (derecha);
y *Usina* (página siguiente).
Pío Collivadino.



Cesáreo Bernaldo de Quirós: en su pintura, además de frecuentar el paisaje y la naturaleza muerta, se inclinará por la épica gauchesca y, en general, por los asuntos ligados a la tradición y a la historia.

Algo que caracteriza su pintura es el uso del color rojo: el color predilecto de los federales, el favorito de los indígenas, tan emparentados con los gauchos, y estaba presente, además, en la bandera española.

“Quirós será un pintor predominantemente social, no político”.



Muchas de las obras de Quirós (izquierda), en las que pinta escenas y tipos del pasado entrerriano – gauchos, montoneros, patrones de estancia– transmiten un espíritu grandilocuente y una visión convencionalmente idealizadora. Decorativas y colorista-lumínicas, sus flores son, en general, composiciones elementales (derecha). Él pensaba que “siempre hay diálogo ente la naturaleza y el hombre”.

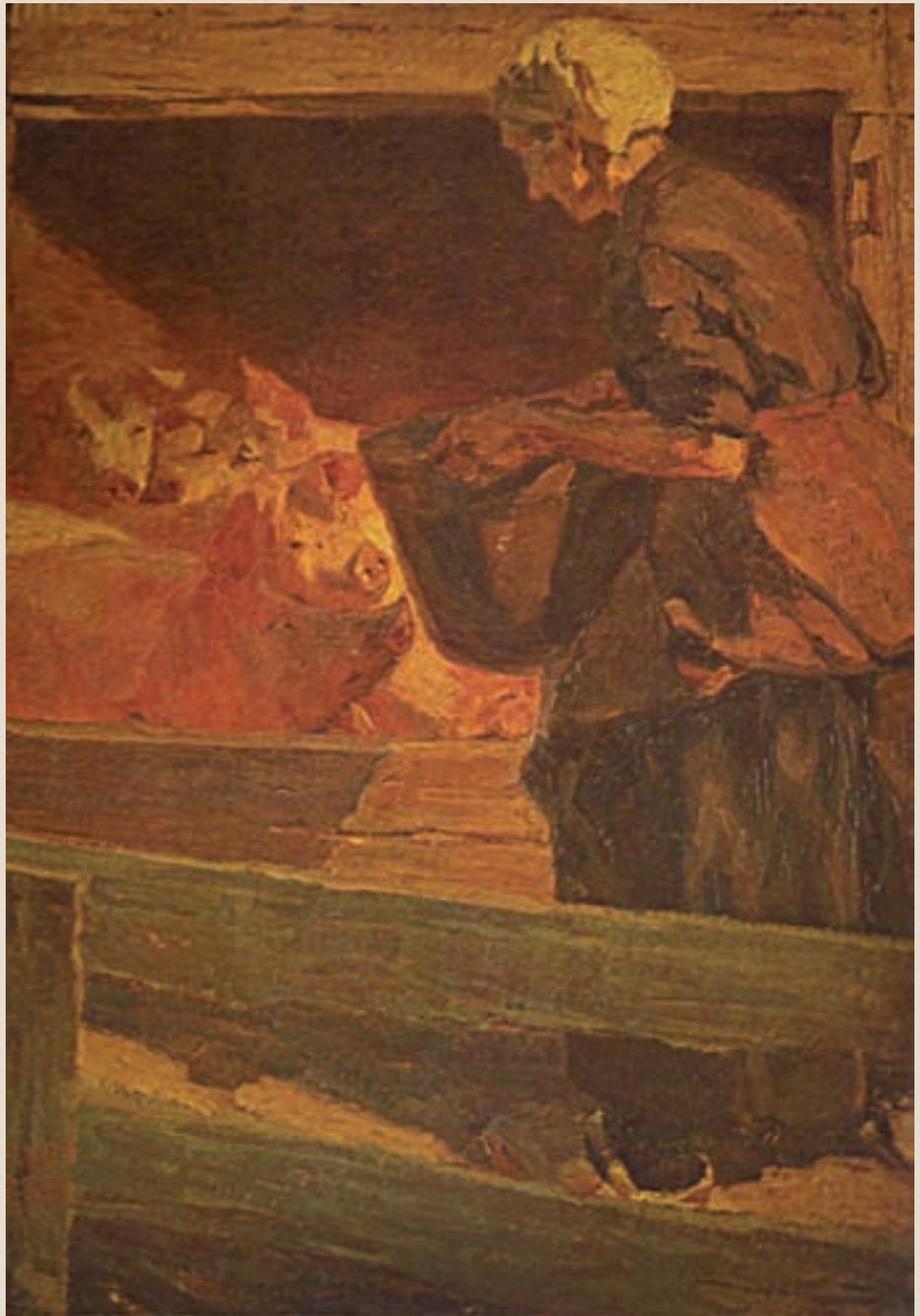


Fernando Fader: formado en la Academia de Munich, plantea a través de su obra una relación vital con el paisaje, con una mirada a la vez reflexiva y sensual sobre el *paisaje rural*, al cual nunca dejará de relacionar con el trabajo y la actividad transformadora del hombre. Desde un punto de vista artístico, Fader, es un sagaz observador de los fenómenos sociológicos de la Argentina de su tiempo.

Plantea la conciencia política como un elemento indispensable para el desarrollo de un arte nacional: ***“No hubo guerrero sin idea política, ni sacerdote, ni filósofo, ni artista. Porque la política es el elemento conductor de las ideas y el arma más eficaz de los ideales.*** Del discurso titulado “Posibilidades de un Arte Argentino y sus probables caracteres”, Fernando Fader.



Fernando Fader trabajaba preferentemente con óleo, aplicándolo generosamente mediante pinceladas amplias y largas, como puede verse en *Comida de Cerdos* (derecha) y en *Caballo al sol* (página siguiente), pero no descuidaba la aguada, el pastel y otras técnicas.





Los postimpresionistas

La *Exposición Internacional de Arte del Centenario* celebrada en Buenos Aires en 1910 fue un hito, pues representó para los artistas argentinos la oportunidad de percibirse y mostrarse confrontados con sus contemporáneos de los centros artísticos más prestigiosos y valorados: Francia en primer lugar, pero también y de manera significativa España, Italia y otros países²².

Generación del Centenario

Dentro del movimiento conocido como la **Generación del Centenario**, se destacan entre sus representantes plásticos, los artistas del *neo impre-*



Parvas al sol. Silva fue un colorista nato y hace penetrar la luz en el color.



sionismo o post impresionismo, **Ramón Silva** y **Valentín Thibón de Libián**, entre otros.

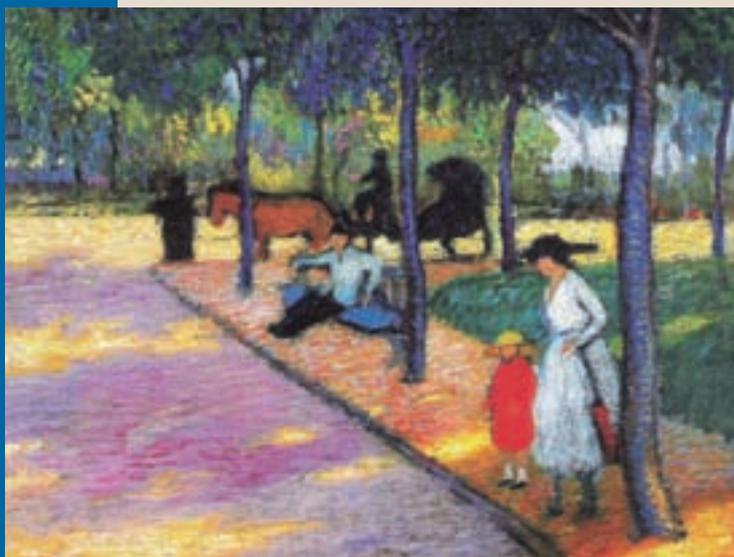
Ramón Silva: fue discípulo de *Malharro*, de él absorbió el impresionismo, aunque fue esta una etapa muy breve en su obra; ya que en su estancia en París (1911–1915) tomó contacto con el postimpresionismo de los grandes maestros. Sin embargo, *Silva* era un romántico y un soñador, características que se trasladarían en sus obras, él buscaba la naturaleza y la evocaba poéticamente.

Pero el camino de su formación artística, iniciado en el impresionismo, recorrido luego a través del postimpresionismo –comenzado en Buenos Aires y afianzado en París–, tendrá su tramo final en el año 1916, cuando el excelente colorista que fue Ramón Silva se encontró a sí mismo: cuando la materia y el color se subordinaron a la expresión de la realidad.

Valentín Thibón de Libián: artista caracterizado como un post impresionista con influencias de *Degas* y *Toulouse Lautrec*, cultivó principalmente la pintura “de género”, con énfasis en los temas del circo, el ballet y la vida nocturna. Sin embargo, también la figura y el paisaje le interesaron, e incluso se le conocen algunos temas religiosos²³.



En las obras de Valentín Thibón de Libián, subyace una mirada crítica, que descubre la tragedia, la miseria y el dolor que se disimula tras el colorido y la vivacidad de sus escenas.



La trascendencia de lo social : período 1920 – 1940

La *primavera* democrática de *Hipólito Yrigoyen* (1916–1922), que sigue con la gestión de *Marcelo T. de Alvear* (1922–1928); fue una época de menos conflictos políticos; aunque éstos van a resurgir durante el segundo gobierno de *Yrigoyen* (1928–1930).

La Crisis de 1929–1930 marca el final de la república radical; asume *José Félix Uriburu* (1930–1932) y luego ya en 1932, deviene el gobierno de *Agustín Pedro Justo* (1932–1938).



Esta última época se caracteriza por el *desarrollo industrial* que va a atraer y favorecer a:

- Las grandes masas inmigratorias, y
- Los desplazamientos migratorios.

Contexto artístico

Los años diez fueron los de la conformación institucional del arte, dentro del ámbito de las exposiciones y el de la consagración de obras; pero frente a esa voluntad por institucionalizar el campo artístico, se levantaron otros sectores, *los excluidos*, que presentaron los primeros episodios de confrontación. Los artistas comenzaron a manifestar su oposición contra los mecanismos que regulaban la exhibición y circulación de las obras y la distribución de premios y becas oficiales.

Equivalencias que clarifican

Para comprender el campo cultural de aquellos tiempos; podríamos tratar de esquematizarlo haciendo un paralelo entre el modernismo europeo, en palabras de *Perry Anderson*, y los movimientos artísticos en nuestro territorio.

Esto decía Perry Anderson: **“El modernismo europeo de los primeros años de este siglo [s.XX] floreció pues en el espacio comprendido entre un pasado clásico todavía usable, un presente técnico todavía indeterminado y un futuro político todavía imprevisible”.**

Trasladado al ámbito artístico-cultural de nuestro país, pueden distinguirse tres fuerzas antagónicas, tres temporalidades, tres imaginarios que tensionaron los programas artísticos:

- La obra de los paisajistas como Fader o Quirós nos remitiría a ese “pasado clásico todavía usable”, tanto en lo estilístico (por la perduración de cierto post-impresionismo) como en el nacionalismo tradicionalista que lo sustentaba ideológicamente.
- Los habitualmente conocidos como las “vanguardias”, la obra de los artistas plásticos como Pettoruti, Xul Solar o Del Prete y de los escritores agrupados en torno a la revista *Martín Fierro* se asociarían al imaginario del “presente técnico”, con obras que son afines a las soluciones de la segunda ola vanguardista europea, las del “retorno al orden” de la primera posguerra.
- Y por su parte, el “futuro político todavía imprevisible” vinculado al “movimiento obrero semiemergente o semiinsurgente”, parecía encarnarse en la obra y la actuación de quienes se agruparon alrededor de la revista *Claridad*; los escritores del “Grupo de Boedo” y los “Artistas del Pueblo”. Ellos encarnan la vanguardia política frente a la vanguardia artística.



En Buenos Aires, como en el resto de América Latina, los lenguajes de las vanguardias aparecen en los años veinte y, en primer lugar, van a enfrentarse con las instancias académicas que en nuestro país se institucionalizan a principios de siglo .



En la década del diez la lucha se entabla contra la Academia; y en los años veinte contra el esteticismo de las vanguardias.





Los Artistas del Pueblo: pintores argentinos que iniciaron el primer colectivo de arte político y social del continente en la década de los '20; su obra ha quedado en la historia como el primer momento en el que se busca un sentido, una función al arte dentro de la compleja sociedad moderna. Serán los primeros en perseguir esa utopía tan moderna, como la de *transformar a la sociedad desde el arte*.



Tu historia compañero, de Guillermo Facio Hebequer (izquierda). Los inspirados, de Abraham Vigo (arriba). Trabajadores en el frigorífico, de Adolfo Belloq (abajo).

No fueron puro Grupo

El Grupo de Barracas o los Artistas del Pueblo

Alrededor de 1920 surgieron los **Artistas del Pueblo**, correlato plástico del grupo literario de *Boedo*. Eran artistas provenientes de las clases trabajadoras, adherían a las ideologías políticas de izquierda –particularmente al anarquismo– que tanta difusión tenía en el ambiente obrero e intelectual de Buenos Aires; y pusieron el énfasis en los problemas sociales.

Caracterizaban su obra: su **temática humanitaria** centrada en los tipos del arrabal y su lenguaje realista, pues pretendía ser accesible a ese destinatario; un *proletariado urbano* que crecía día a día. También de sus ideas anarquistas, proviene su gusto por el trabajo manual que los orientó a preferir las **técnicas más artesanales**, como los diversos procedimientos del grabado o la talla directa en escultura.

Objetaron, pues, la función que iba asumiendo el arte en la sociedad, proponiendo un **realismo crítico, accesible de manera directa al público al cual se dirigían: el proletariado**.



Otra de sus características es precisamente la de conformar un **Grupo**, pues su propia existencia como artistas sin renunciar a la vez a su pertenencia de clase, es lo que los orientó a constituir ese ámbito de protección y pertenencia que significa todo grupo.

José Arato, Adolfo Belloq, Guillermo Facio Hébequer, Abraham Vigo y el escultor **Agustín Riganelli**, conformaron este grupo. Expusieron en fábricas y barrios y crearon un *Salón de Independientes*, al cual asistió también,



pese a no compartir íntegramente sus postulados, *Benito Quinquela Martín*, identificado con el **Grupo de La Boca**, en el que descollaron **Alfredo Lázzari**, **M. Carlos Víctorica**, **Eugenio Daneri**, **Juan Del Prete**, **Fortunato Lacámara** y **Víctor Cúnsolo**, entre otros, y que veremos más adelante.

El Grupo de La Boca

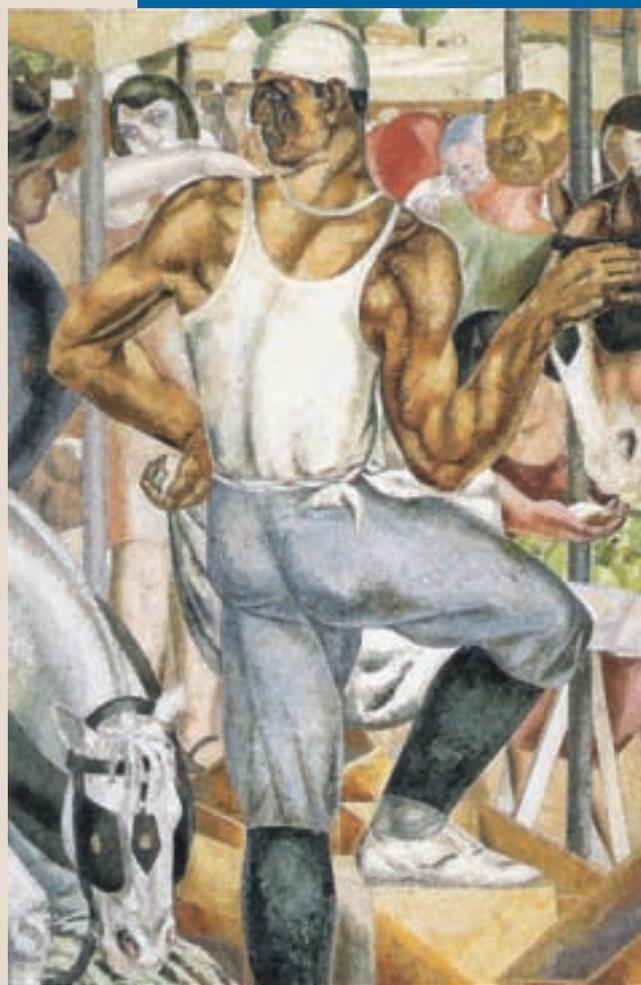
El barrio de La Boca, era un ámbito de la ciudad ligado indiscutiblemente a la comunidad italiana y, en los primeros veinte años del siglo, se constituyó en un espacio cultural autónomo.

El *paisaje urbano* se presentaba como un nuevo tema para el arte: el puerto de La Boca y sus alrededores, la zona de Puerto Madero, la ribera y Barracas serían los sitios elegidos por quienes habían elegido una mirada pintoresca; tipificando estas regiones de la ciudad y a sus pobladores, pero neutralizando toda perspectiva crítica. Sin embargo, hubo otros planteos, como los de **Eugenio Daneri** o **Benito Quinquela Martín**, quienes revelaron un tratamiento más humanizado de los mismos temas.

A modo de ejemplo, y sólo para comprender mejor esta idea, podemos comparar la obra de dos artistas que representan esta visión diferente de la realidad: **Alfredo Guttero** y **Benito Quinquela Martín**.



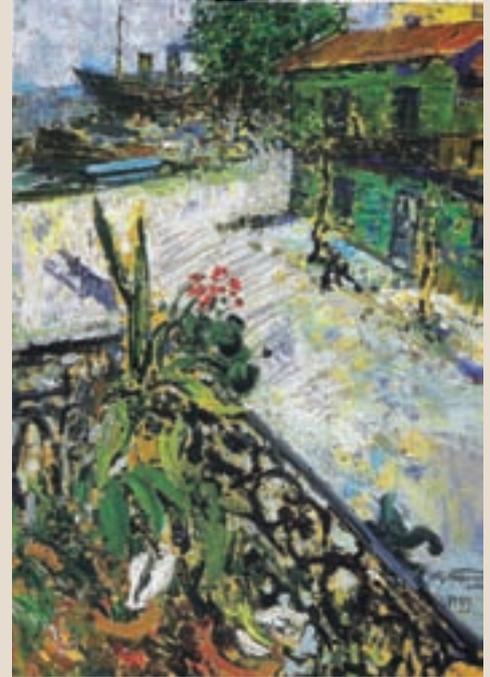
Fundición de acero, Benito Quinquela Martín (izquierda). FERIA, Alfredo Guttero (derecha).



En la obra de Guttero, la modernidad no tiene lugar para el conflicto, expresa una percepción armónica, anecdótica, del mundo del trabajo. En cambio la obra de Quinquela denota un acercamiento sensible al mundo del trabajo, se detendrá en los hombres que lo transitan y lo sufren; sin llegar a convertirse en una imagen crítica –como sí lo hicieran los Artistas del Pueblo– sus trabajos están comprometidos con lo vivencial y no sólo con lo anecdótico.



El libro de misa, Eugenio Daneri (izquierda). Balcón de la Boca, Miguel Carlos Victorica (derecha).



Las Cañas, Alfredo Lázzari. Sobre él dijo Benito Quinquela Martín: “Conocía bien el oficio y enseñaba bien lo que sabía. Y tenía una buena condición, rara en los profesores de academia, dejaba en libertad al alumno, para que éste exhibiera su temperamento, buscara su propia expresión y hasta su propia técnica”.





El puerto, Víctor Cúnsolo (arriba). Desde mi estudio, Fortunato Lacámara (abajo).



Los Artistas ligados a La Boca no sólo aportaron un lenguaje renovado sino que trajeron consigo también una nueva expresión del paisaje urbano: nuevos encuadres para las vistas del puerto –en Cúnsolo– o ruptura de la tradicional barrera entre espacio interior y espacio exterior –en Lacámara–.





Retour à l'ordre –retorno al orden– es la recuperación tanto de la legibilidad de la obra de arte como de la integridad de la figura humana, y una construcción cuidadosamente organizada de la composición.



Lo que predomina en las obras de Pettoruti es un espacio relativamente uniforme, homogéneo; como él mismo concebía a una obra de arte: “como aquella que reúne como condición esencial lo geométrico, la claridad, el análisis, y sobre todo, el orden”.

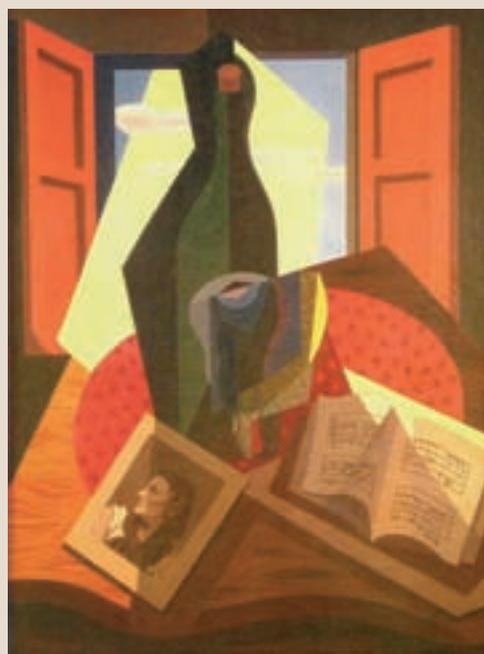
Un orden que retorna

El arte argentino de avanzada, de los años '20 y '30, centró su renovación antinaturalista y antiimpresionista en la vía del denominado “**retorno al orden**”. Este grupo de creadores buscaba formas libres y equilibradas, aunque alejadas del academicismo.

Los allegados al grupo de Florida

El *retorno al orden* fue un modernismo que aspiraba a “la certidumbre, el orden, la pureza, la espiritualidad”; en pocas palabras, a “*Crear una armonía*”²⁵.

Adhirieron a esta tendencia **Emilio Pettoruti** y **Xul Solar**, sumándose luego **Norah Borges**, **Alfredo Bigatti** y **Alfredo Guttero**, allegados al grupo literario de Florida.



Emilio Pettoruti y **Xul Solar** eran dos artistas que tenían cuestiones en común, ambos habían viajado a Europa (Pettoruti a Florencia, Italia y Xul Solar a Alemania), en plena época de auge de las vanguardias europeas. *Pettoruti* será más metódico y racional, estará más cerca del *Cubismo* y el *Futurismo* en tanto, Xul, será más virtual, más cercano a *Kandiski* y *Paul Klee*.

Emilio Pettoruti: a su llegada a Buenos Aires, el 31 de julio de 1924, se va a sumar a un grupo sobre todo literario, el de la *Revista Martín Fierro*, y comienza a realizar algunas exposiciones. Sus temas predilectos, los co-

nocidos como *temas pobres*: copas, botellas, sifones, manteles, fruteras, guitarras, bailarines, arlequines y soles; serán los que se ofrezcan con mayor facilidad para las armonías abstractas, los que le servirán en su búsqueda del orden, del equilibrio.

Xul Solar: trabaja mucho con los elementos simbólicos de la pintura (también inventa lenguas: “panlengua”; juegos: “panajedrez”; arquitecturas místicas, etc.) Tenía una concepción espiritualista de la obra, concebía al arte como un medio de comunicación intersubjetiva; la pintura resultaba el camino ideal para esa intercomunicación entre los hombres, “*al dar la posibilidad de convertir las imágenes en signos, símbolos y de utilizar las sutiles connotaciones que ofrece la línea, la forma y el color para expresar los contenidos espirituales*”²⁶.





“Xul me dijo que él era un pintor realista, era un pintor realista en el sentido de que lo que él pintaba no era una combinación arbitraria de formas o de líneas, era lo que él había visto en sus visiones”. Jorge Luis Borges.



Alfredo Guttero: este artista consiguió dotar de una imagen pública coherente a los artistas modernos constituidos en grupos; pues a su regreso elige como un modo de reinstalación en el medio enviar trabajos al Salón. Sin embargo también buscó y logró para ellos, nuevos espacios de exposición como opción válida frente, precisamente, a ese Salón oficial –El Nuevo Salón (1929) y la Sección de Arte Plástico de la Asociación Wagneriana (1930)–, que obligaron a convalidar la existencia del movimiento moderno.



Alfredo Guttero fué un artista impulsor del arte moderno y renovador de la por entonces olvidada temática religiosa. El impacto del “retorno al orden” en sus obras, se visualiza en lo formal y en sus iconografías con la reiteración de paisajes, retratos, interiores, mitologías de salón, escenas de bañistas y naturalezas muertas, todos temas afiliados a la categoría de “motivos de pintores”.





Alfredo Bigatti, destacado escultor, que también cultivaba el arte pictórico.



El Grupo de París

Por su parte, artistas argentinos residentes en Francia en momentos en que se afirmaba el *retour à l'ordre* y que habían regresado al país a partir de los últimos años de la década del veinte y durante los primeros de la del treinta: **Horacio Butler, Aquiles Badi y Alfredo Bigatti**; a quienes luego se su-

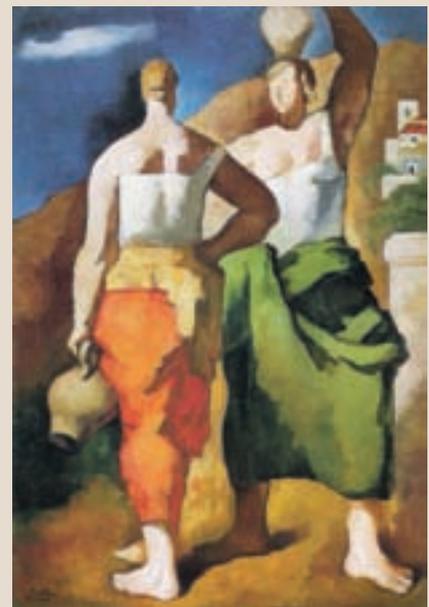
marán **Hector Basaldúa, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, y Raquel Forner**, entre otros, formarán el "**Grupo de París**".

Sus planteos artísticos fueron definidos por Bigatti como "*la búsqueda de lo eminentemente estructural y de los auténticos valores plásticos*". Eran planteos típicos de una estética fundada en el orden y en la didáctica.

A comienzos de los años treinta tuvo lugar también el regreso de Europa de otros pintores cuyas obras completan de alguna manera el panorama de nuestro campo artístico al iniciarse la década.



Horacio Butler: en su obra pueden distinguirse dos etapas, la primera que se extiende hasta 1940, y de la que presentamos estas dos obras, *La Siesta* (derecha) y *Decoración mural* (abajo derecha); y la segunda etapa que se inició cuando descubrió los paisajes del Tigre, que pasarán a ser una referencia constante en sus pinturas.



Héctor Basaldúa: en sus retratos y figuras no atiende a los rasgos psicológicos del rostro, sino más bien a la actitud. Las poses de sus modelos son sosegadas, casi frontales.





Aquiles Badí: sus temas más recurrentes son las arquitecturas. También recurre a motivos como los acróbatas, los bailarines o los jugadores de rugby.



Lino E. Spilimbergo: en esos años pintó la serie de terrazas con personajes, en todas las versiones, las terrazas están ubicadas frente al mar, representadas con una perspectiva acelerada, con el embaldosado del piso que abre el espacio hacia el espectador. Sobre ella se encuentran los personajes, en diversas actitudes, aislados o en grupos. Algunos de ellos son sólidos, macizos; otros son fantasmales y carentes de identidad.



Raquel Forner: su pintura limita siempre con una visión postapocalíptica del mundo moderno y condensa momentos desesperados de una humanidad enfrentada dolorosamente con la catástrofe.





Cuando la Razón no manda, surrealismo de tinte social

A lo largo de la década del treinta la tensión se dará entre dos términos: un arte político, vinculado a lo social, y un arte vinculado a lo surreal.

Antonio Berni: artista que como se dijo pertenece al *Grupo de París* y que estuvo formándose en Europa, regresa en 1930, –época de grandes conflictos sociales, la *Semana Trágica* se produce en esta etapa–, **recorre en su obra ambas alternativas** –la social y la surreal– y **en cierto modo las concilia.**

Como dijimos las discusiones que ocupaban el primer plano en esta época residían en definir la forma en que debía manifestarse la relación *arte/sociedad*, a la capacidad del arte de asumir no sólo un compromiso político sino de incidir directamente en la transformación de la sociedad. Fue por estos años en que *Berni* investigó en torno a técnicas y soportes no tradicionales, trabajó sobre el empleo artístico-documental de la fotografía, incluso se basó en las noticias de los periódicos de la época para realizar alguna de sus obras y realizó su pintura de caballete *monumental*.

Berni: Poco a poco esta mirada surreal se va implicando en la problemática social. Quizás por el shock que le provocara la reinserción en nuestro medio, quizás por el impacto que le ocasionó la experiencia desarrollada junto a David Alfaro Siqueiros durante su paso por Buenos Aires, sumado al viraje hacia el compromiso político-revolucionario que, ya desde 1930, había realizado el movimiento surrealista.





Desocupación, fue la obra de Berni en que su pintura monumental encontró su máxima expresión.

Paredes que hablan: *Muralismo argentino*

Esta técnica llega a nuestro país promovida por la visita del artista mexicano, **David Alfaro Siqueiros**; que viene a Sudamérica, primero a Montevideo y en 1933 llega a Buenos Aires, para dar tres conferencias: “*El renacimiento mexicano*” y “*La pintura monumental moderna*”; no hubo una tercera por las críticas que tuvo.

Realiza en nuestro país un único mural, “*El ejercicio plástico*” (MHAN), en la quinta del director del diario “*Crítica*”, Natalio Botana.

Otra cuestión que revela la llegada del muralismo fue la fundación de la “*Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos*” de Rosario; cuya idea era la de ayudar a los nuevos artistas y ser un lugar de contención de estas nuevas tendencias. Funcionó entre 1934 y 1938.

En el año 1934 se funda el “*Taller de Arte Mural*”: **Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Lino Enea Spilimbergo, Manuel Colmeiro y Demetrio Urruchúa**; siendo su primer y único encargo el mural para las galerías Bon Marché (hoy Galerías Pacífico).



Las temáticas de este mural de Berni tienen que ver con el **HOMBRE** –y ciertos valores: “**Fraternidad**”, “**Unión de los pueblos**”– y la **NATURALEZA** –en este caso son más simbólicas, alegóricas–.





En los treinta comienza también a filtrarse el arte abstracto, pero sin embargo, el debate por este arte tendrá lugar recién en las décadas siguientes.



En 1932, Del Petre expuso en París obras abstractas con el grupo *Abstraction-Création Art non Figuratif*.



En Fortunato Lacámara, la nostalgia se denota en las atmósferas irreales de los interiores.

El germen de la irrealidad: primeras manifestaciones de arte abstracto

El arte abstracto es un movimiento artístico cuyo propósito es prescindir de todos los elementos figurativos, para así concentrar la fuerza expresiva en formas y colores sin ninguna relación con la realidad visual; sin tratar de imitar modelos o formas.



Juan Del Prete: fue un artista que incursionó por diferentes tendencias a lo largo de su producción artística; y si bien su permanencia en Francia coincidió con la del *Grupo de París*, actuó independientemente.

Así fue como en París expone obras abstractas (1932) y un año después, ya en Buenos Aires, exhibe en *Amigos del Arte* pinturas y *collages* abstractos, siendo esta muestra considerada como la primera del género realizada en la Argentina. Ya para la década del cuarenta su pintura figurativa, mezcla una geometrización de origen cubista, con un tratamiento del color y la materia muy libres, lo que lo hace denominar a su propio arte como "*futucubista*". Hacia finales de esa década y como respuesta a la aparición de los primeros grupos de arte abstracto en el país, comenzó a pintar obras no figurativas. Serán composiciones con formas geométricas sobre fondos de un solo color.



Nostalgias del pasado: tendencia figurativa o Neorromanticismo

Hacia fines de los años veinte, hubo también una *tendencia figurativa* que puso el acento en la introspección, nutriéndose de lo cotidiano. **Raúl Soldi**, **Fortunato Lacámara** y **Miguel Diómede**, representantes de la denominada *pintura sensible*, cultivaron la expresión de matices delicados con una fuerte carga de subjetividad.

A estos artistas podría considerárselos como *neorrománticos*,



porque en sus obras la condición humana se expresaba en términos de nostalgia del pasado, todo parece surgir del olvido.



Surrealismo argentino: el Grupo Orión

La primera exposición de este grupo, vinculado al movimiento *surrealista*, se presenta en la *Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, en el año 1939; y aunque tuvo escasa repercusión en los medios, dejó su influencia para las siguientes generaciones de artistas.

El grupo integrado, entre otros, por **Leopoldo Presas** y **Vicente Forte** estará vinculado en sus orígenes con el **Surrealismo**; que como vimos había sido anunciado en nuestro medio por *Xul Solar*, a quien más tarde le sucede **Antonio Berni**.

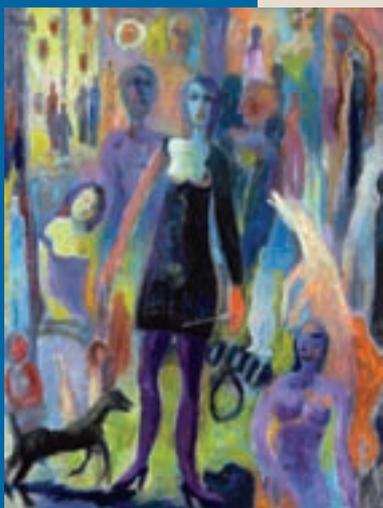


En Miguel Diómede (arriba izquierda), a la nostalgia, la encontramos en las imágenes de apariencia lejana; debido a su característico estilo de veladuras y evanescentes transparencias. En Raúl Soldi (arriba derecha), en las adolescentes idealizadas y ajenas a los problemas del mundo cotidiano.

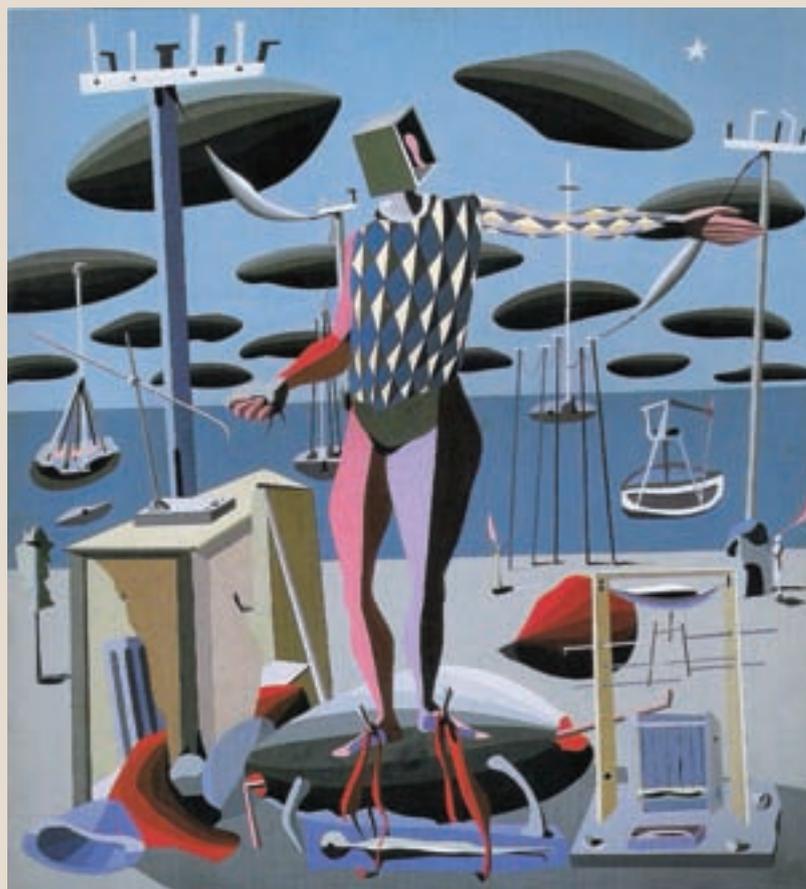


Domingo en el Astillero. V.Forte.





Una obra de Leopoldo Presas (arriba). Juan Batlle Planas (derecha) realizó sus pinturas, dibujos, grabados y collages investigando el automatismo psíquico y sumándole sus estudios relativos al psicoanálisis y la filosofía Zen. Esto fue lo que hizo que sus obras tuviesen una expresión personal diferenciadora.



Sin embargo hubo un artista, que si bien asume en sus obras la poética surrealista, se distinguió netamente de las propuestas de los artistas del *Grupo Orión*: **Juan Batlle Planas**, con sus indagaciones en las profundidades del subconsciente.

Nuevos actores sociales, nuevas propuestas artísticas: período 1940 – 1970

En 1945 se producirá un nuevo cimbronazo en la estructura político-social de la Nación; si el presidente Yrigoyen había incorporado a la vida institucional argentina a los “*gringos*” inmigrantes, el presidente Juan Domingo Perón, liderará un proceso revolucionario que integrará a los postergados hijos del país, a los “*cabecitas negras*”. Se trató de un gigantesco esfuerzo de modernización que, en el campo cultural, abarcará desde la cinematografía a la incipiente televisión, incluyendo la arquitectura, la danza y las artes plásticas²⁷.

Contexto artístico

La década del cuarenta fue un momento complejo en la historia de la pintura argentina. A pesar que después de la construcción de la moder-

nidad, en los años veinte, el campo artístico se transforma, sin embargo, el “éxito” sigue en manos de los artistas identificados con lo nacional, y lo nacional sigue siendo la pintura figurativa de temas tradicionales. Por ello surgirán, paralelamente y en contraposición, fuertes propuestas en el campo de la pintura no-figurativa o abstracta.

Una realidad diferente Arte concreto

Hacia 1944 – 1945, en Buenos Aires, un grupo de jóvenes pintores y escultores argentinos y uruguayos, se volcaron con gran entusiasmo hacia el arte “no-representativo”.

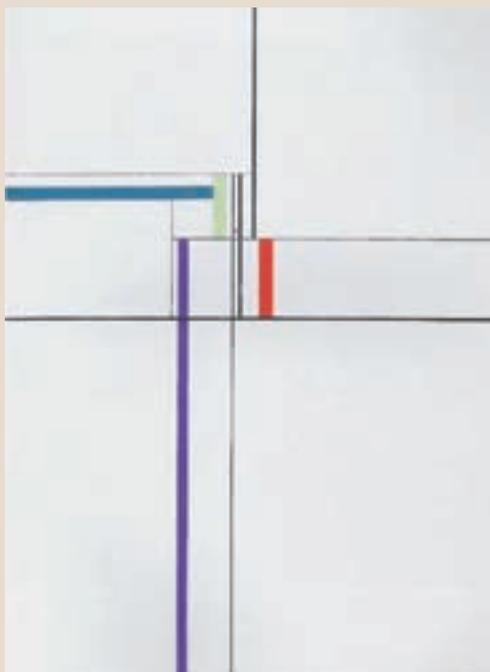
El núcleo inicial de los artistas abstractos se reunió alrededor de la revista *Arturo*; cuyo único número apareció en el verano de 1944, convirtiéndose en portavoz de la abstracción geométrica rechazando el arte figurativo.

La diferencia entre “Arte Concreto” y “Abstracción” es una cuestión casi semántica, de significado. La *Abstracción* niega la representación de la realidad, hay una negación de la representación de la realidad; en cambio el *Arte Concreto* propone que la obra de arte es una realidad en sí misma, ni niega ni acepta, es otra realidad; lo que podría considerarse como una autonomía extrema del arte.

Considerada como una segunda vanguardia, los defensores de la abstracción o *arte concreto*: Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice, Rhod Rothfuss, Edgar Bayley (poeta), se reconocían herederos de *Pettoruti*. De este grupo luego surgieron otras propuestas como la *Asociación Arte Concreto Invención*, *Madí* y el *Perceptismo*²⁸.

El arte sí es Invento Asociación Arte concreto Invención

Asociación creada en noviembre de 1945; fueron sus mentores **Tomás Maldonado** y **Lidy Prati**, quienes habían participado en la revista *Arturo* con la ilustración de la portada y las viñetas de las páginas interiores, siendo acompañados por los pintores y escultores Antonio Caraduje, Manuel Espinosa, **Alfredo Hlito**, **Enio Iommi**, Obdulio Landi, **Raúl Lozza**, R.V.D. Lozza, Alberto Molemborg, Primaldo Mónaco, Oscar Nuñez y



De pinceles y acuarelas
Patrimonio artístico argentino



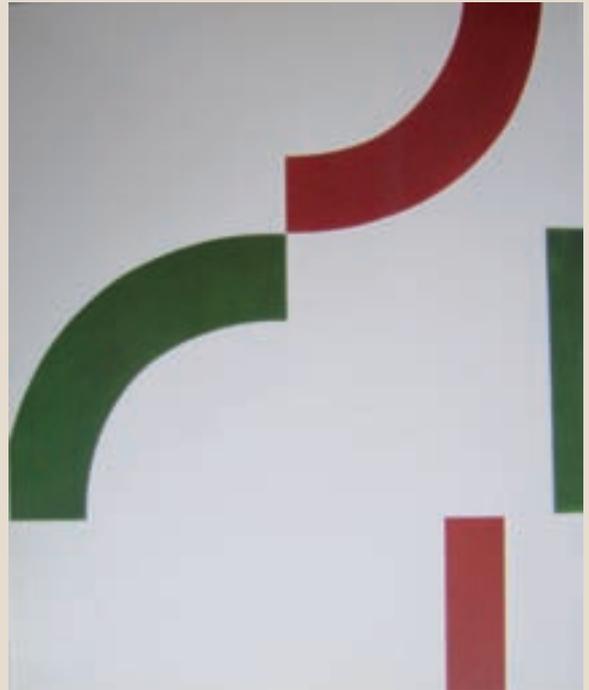
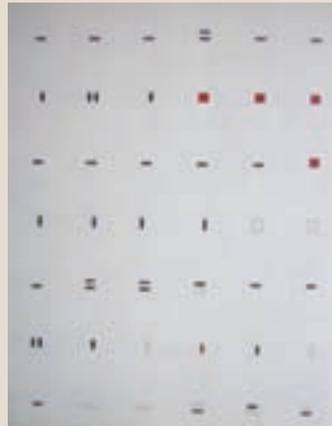
En lugar de trabajar manchando la tela y siguiendo subjetivamente las sensaciones percibidas, los artistas concretos pensaban paralelamente en la ciencia. No “crean” –pues la creación pertenece al dominio de lo romántico y poético–, “inventan” como el ingeniero. La obra no es producto de un hacer intuitivo sino el fin de un “proyecto”, una “invención”.
ARTURO Revista de artes abstractas. 1944.



Composición
Tomás Maldonado.



Manifiesto Invencionista
(arriba): “*Ni Buscar ni Encontrar: Inventar*”.
Lidy Prati (izquierda).
Alfredo Hilito (derecha).



Cambiando las formas *Movimiento o Grupo Madí*

Este movimiento formó parte, junto a la *Asociación Arte Concreto Invención* y el *Perceptismo* que veremos a continuación, de la **abstracción rioplatense**, que militaba contra la representación, la expresión de tradición romántica –incluyendo al surrealismo–, y muy especialmente, contra las restricciones impuestas por el formato del cuadro a la pintura.



Gyula Kosice.



El núcleo de este movimiento estaba conformado por **Gyula Kosice**, **Rhod Rothfuss** y **Carmelo Arden Quin**, ellos van a trabajar juntos experimentando con cuadros de formato irregular y esculturas articuladas. A ellos se sumarán otros artistas como **Martín Blaszko**.

Realizan su primera exposición como grupo en el año 1946; un año después el Movimiento sufre una división, por un lado queda **Kosice** y por el otro **Arden Quin** y el escultor **Martín Blaszko**.





Rhod Rothfuss (izquierda).
Carmelo Arden Quin
(derecha).
Martín Blaszko (abajo).



En el Manifiesto Madí se reconoce la especificidad de la pintura y la escultura: *“Marco recortado e irregular, superficie plana y superficie curva o cóncava. Planos articulados, con movimiento lineal, rotativo y de traslación”*. *“Para la escultura se reservan la tridimensionalidad, la ausencia de color, los movimientos de articulación, rotación, traslación, etc”*²⁹.

Ser siempre más *El Perceptismo*

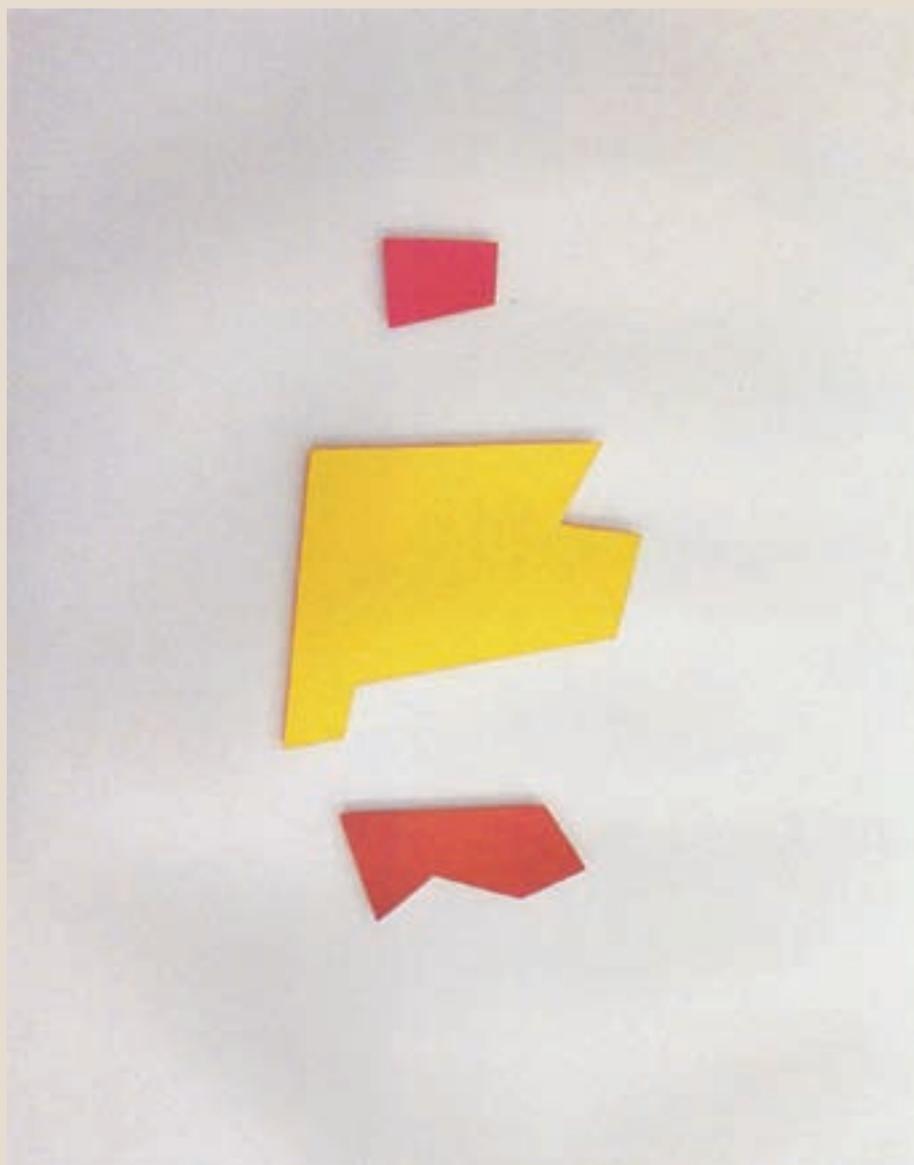
El *perceptismo* sostenía que el arte es un medio eficaz de transformación de la percepción de quien contempla una obra, capaz de aportarle nuevos sentidos y contagiarle una emoción estética diferente.

En 1947, **Raúl Lozza** se separa de la *Asociación Arte Concreto Invención* y funda el *“perceptismo”* para seguir explorando las posibilidades de lo real concreto y de la percepción como método de conocimiento para la transformación del hombre³⁰.





Los elementos del cuadro se separan en formas-color sobre un contexto espacial nuevo, que es el muro color o campo colorido, creando una estructura abierta.



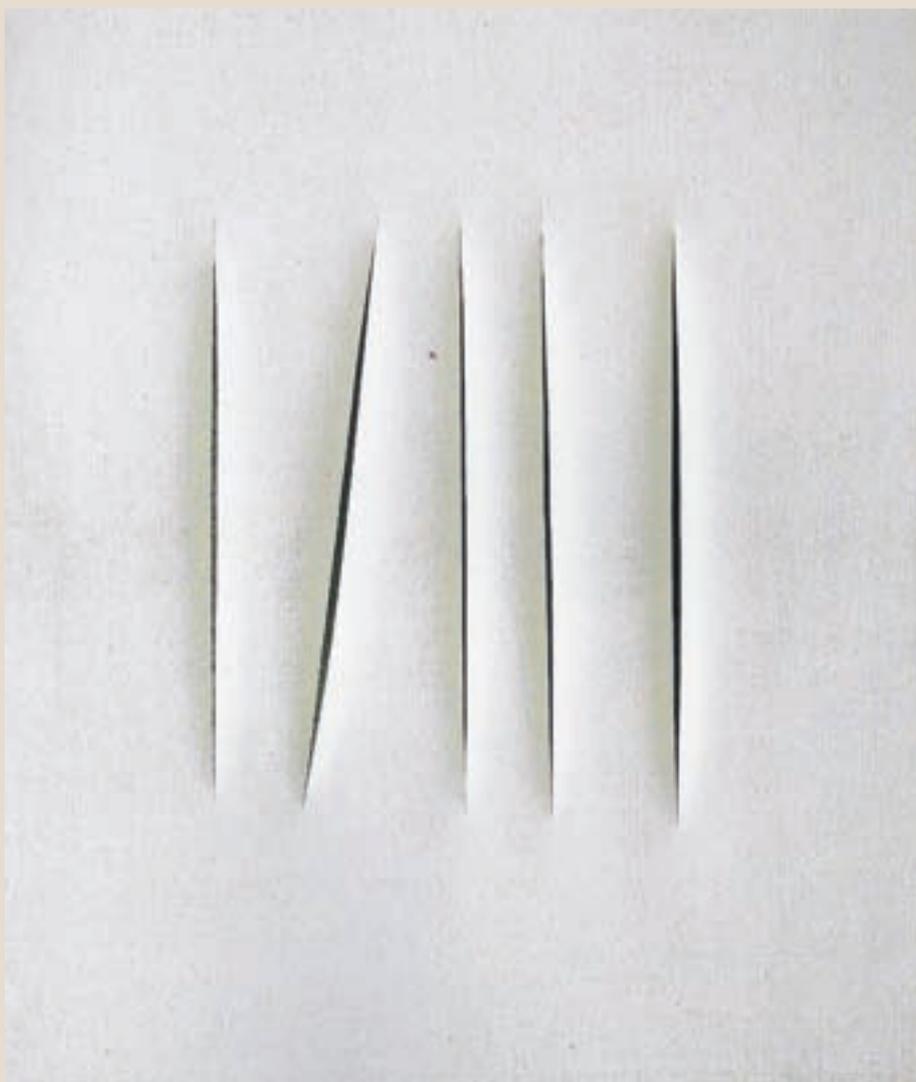
El *perceptismo* se desarrollaba sobre la base de varios principios; pues según palabras del propio **Raúl Lozza**, en su *Manifiesto Perceptista*: “para poder eliminar todo arrastre abstracto e ilusionista y encaminar la visión por los carriles de una razón inventiva basada en un cambio efectivo del sistema creador tradicional, hacía falta que ese cambio de lo *abstracto* a lo *concreto* se sustentara en soportes prácticos y en claros preceptos teóricos; así surgen su **teoría estructural del color**, la introducción de la noción de un campo **constante colorido**, la **estructura abierta**, del centro visual a la periferia como relación con el contexto. Todo eso con el respeto a la bidimensionalidad del sostén que no es otro que el muro arquitectónico. Como medio de control estricto entre la relación de estos factores tuve que elaborar una **cuilimetría de la forma plana** cuya resultante es que la suma de las partes no es el todo. **Es siempre más**. Y aumenta cuando crecen las fracciones del todo. Esta pintura **concreta** es, además, generosa con las nuevas generaciones de artistas, puesto que los impulsa a la investigación. Se actualiza con el rechazo a las modas y a la literalidad”³¹.



Más allá de los límites *El Manifiesto Blanco*

En el año 1939, el artista **Lucio Fontana** regresa de Italia y va a relacionarse con el *Grupo de los Abstractos*. Viene con intención de trabajar como profesor y así lo hace, en 1945 enseña en la *Academia Nacional de Bellas Artes* de Buenos Aires y, poco después, en 1946, invitado por su organizador, el editor *Gonzalo Lozada*, lo hace también en el **Taller Libre Altamira**, junto con otros profesores como **Emilio Pettoruti** y *Jorge Romero Brest*.

Fontana, junto a sus alumnos del **Taller Altamira** dará a conocer, en el año 1946 su **"Manifiesto Blanco"**, que habrá de convertirse según algunos críticos de arte en *"uno de los más importantes documentos teóricos del movimiento espacialista en el arte moderno"*. En esa época, dice el crítico *Gillo Dorfles*, ya había advertido la insuficiencia del *"cuadro de caballete"* y de la inoperante distinción entre pintura y escultura. El arte, pues, debía proyectarse, más allá de los límites asignados por la tradición de las artes plásticas, hasta integrarse con la arquitectura y ser *"transmisible a través del espacio"*, para lo cual utilizaría los más modernos medios tecnológicos³².

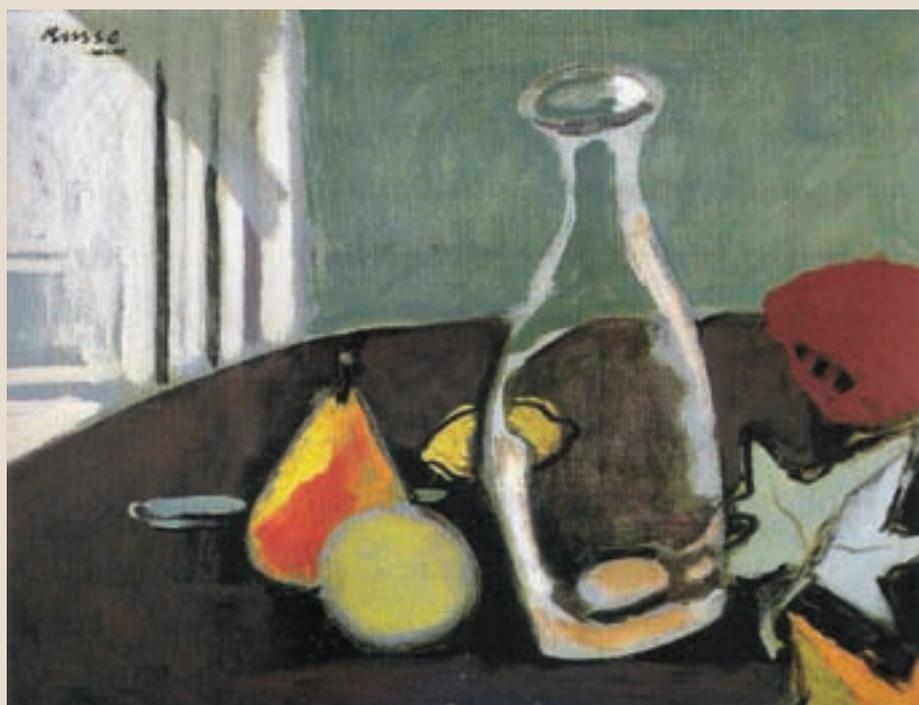


Manifiesto Blanco:
"La era artística de los colores y las formas parálíticas toca a su fin. (...) La estética del movimiento orgánico reemplaza a la agotada estética de las formas fijas"; y concluye "La materia, el color y el sonido en movimiento son los fenómenos cuyo desarrollo simultáneo integran el nuevo arte".



Convivencias

Sin embargo, a principios de los años cincuenta, frente al gran desarrollo del *concretismo* y el *arte madí*; algunos pintores locales proponen una abstracción más libre abandonando el dominio de la geometría racional, tal el caso de **Alfredo Hlito** al que vimos formando parte de la *Asociación Arte Concreto Invención*; se trata de exploraciones alternativas que conviven con los trabajos de pintores figurativos como **Raúl Russo** y **Luis Seoane**.



Líneas tangentes, Alfredo Hlito (arriba izquierda). *La adivina*, Luis Seoane (arriba derecha). *Botellón y frutas*, Raúl Russo (derecha).

Profundos cambios se avecinan

Hacia fines de los años cincuenta se producen cambios profundos en las artes visuales. El proceso coincide con el triunfo electoral de *Arturo Frondizi*, cuyo proyecto de gobierno promete abrir el país al capital y a la tecnología extranjeras, con un programa considerado “*desarrollista*”³³.

En ese tiempo un pequeño grupo de pintores se vuelca hacia tendencias opuestas al *concretismo* y a toda forma de *constructivismo*. Frente a una estética objetiva, con pretensiones científicas, surgen las actitudes pictóricas subjetivas; produciéndose así un corte radical en la historia del arte argentino: *informalismo*, *neofiguración*, *poéticas existencialistas* y *neodadaístas*.

Si de gustos se trata *Informalismo y Arte de Acción*

Estos artistas se oponían al rigor de la abstracción geométrica tanto como al *buen gusto* y a toda forma de alusión representativa.

Las primeras muestras colectivas de orientación *informalista* se realizarán en Buenos Aires en el año 1959. En la más representativa, realizada en julio de ese año, con la denominación de *Movimiento informalista*, participaron: Enrique Barilari, **Alberto Greco**, **Kenneth Kemble**, Olga López, Fernando Maza, **Mario Pucciarelli**, Towas y **Luis Alberto Wells**.



De pinceles y acuarelas
Patrimonio artístico argentino

MIRADAS DE LA ARGENTINA



“Frente al dominio mental de la pintura geométrica, la nueva variante de la abstracción propone superficies llenas de materias, chorreados, collages excesivos, rastros y tachaduras, y la presentación de nuevas experiencias artísticas que cuestionan el campo mismo del arte y de la institución arte”³⁴.



Kenneth Kemble.



Mario Pucciarelli



Mario Pucciarelli: desde 1956 expuso en muestras colectivas con obras que respondían al esquema de la abstracción libre, hasta que en 1958 inicia su experiencia informalista y en 1960 expone individualmente pinturas con gruesos empastes y calidades granuloides, con surcados de grafismos, con coágulos y goteados; pero la materia que utiliza no es excesiva y sus gamas cromáticas son de gran restricción; podría decirse que su obra está ubicada en una expresión informal contenida.



Luis Alberto Wells



Luis Alberto Wells: se inició en el informalismo en 1959 con pinturas matéricas, a las que comenzó a incorporar materiales de desecho. Estos trabajos, en general, estaban ejecutados con cartón, maderas de cajón y otros elementos pobres y elementales.

Cuando señalar con el dedo no era de mala educación *El Movimiento Dito*

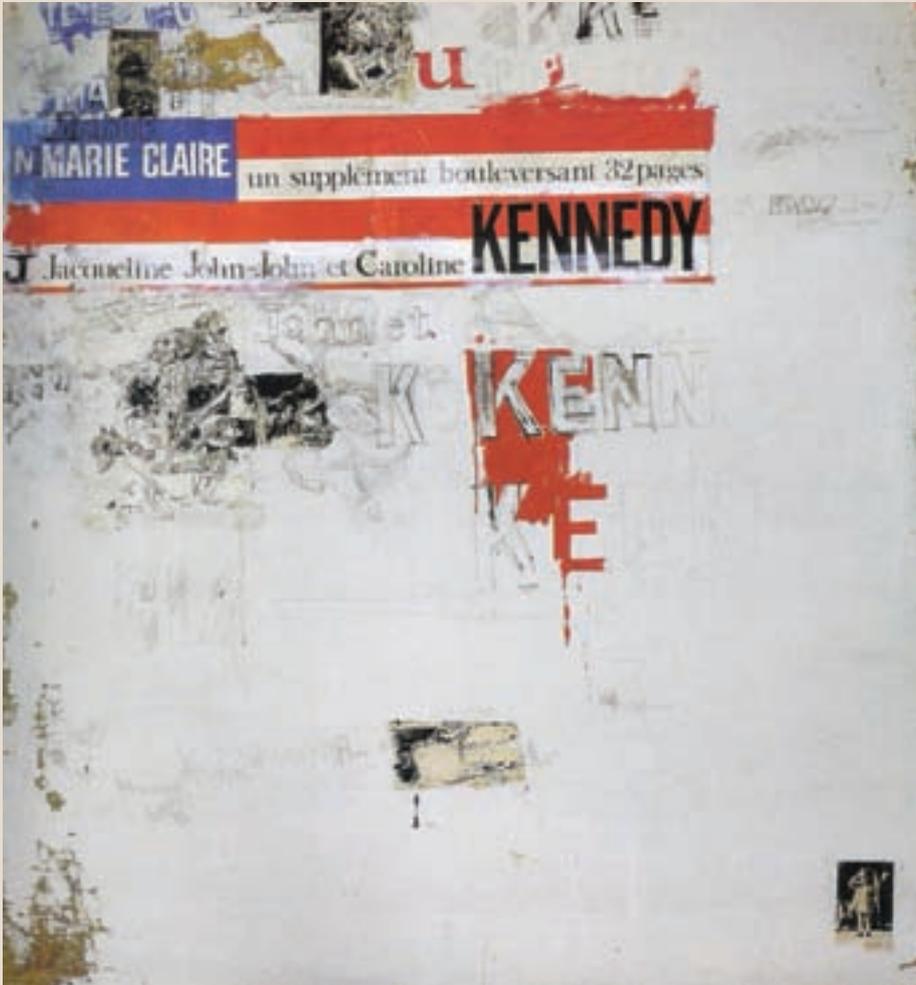
Alberto Greco: a este artista el “objeto artístico” le resultaba poco estimulante, no se interesaba tanto por las obras terminadas y definitivas como por el comportamiento del artista dentro de la realidad social. *Es el artista quien crea su propia noción de objeto de arte.*

Así hablaba él sobre el informalismo:

“No es, como los demás creen, un atentado a la forma, al menos para mí. Creo en la forma de lo informe. Creo que es una posición en contra de la forma geométrica, del cálculo matemático mental, como estructura para la futura obra plástica. Nunca sentí la geometría ni las matemáticas; decididamente no las entiendo. Nunca me han emocionado. No las



niego, pero creo en la otra pintura, en la pintura vital, en la pintura grito, en la pintura como una gran aventura de la que podemos salir muertos o heridos pero jamás intactos, algo así como entrar a un gran bosque sin ideas preconcebidas”.



“Más que ‘pintor’ de mis cuadros me siento ‘pintado’ por mis cuadros”.
Alberto Greco.

Sin embargo este artista se va a sentir desencantado del informalismo que había contribuido a difundir en Buenos Aires; según él mismo expresó *“[...] Se impuso lo peor del informalismo: lo decorativo, lo fácil, aquello que no soporta ser visto dos veces”*³⁵.

Greco retorna a París y al comenzar el año 1962 participa en la muestra *Curatella Manes y 30 argentinos de la Nueva Generación*, organizada por *Germanine Derbecq* en la galería *Creuze-Messine*. Allí expondrá por primera vez, una propuesta de *Arte Vivo: Treinta ratones de la nueva generación*, que consistía en un recipiente de cristal, con fondo negro, en cuyo interior había treinta ratones blancos vivos. La obra duró sólo un día por el mal olor que despedía. A partir de esta muestra comienza a realizar sus *“acciones”* que denomina *Vivo-Dito*.

Manifiesto Dito dell` Arte Vivo:

“El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro, sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede





Según Greco: VIVO, de vivido y DITO, de dedo, del acto de señalar; como aquí, a través del cartel que sostiene la protagonista de la obra.



en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación, que significa galería y muestra. Debemos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones. Arte Vivo, Movimiento Dito. Albero Greco”.

Destruir para Crear *Arte Destructivo*

El 20 de noviembre de 1961, luego del breve auge de las poéticas informales, un grupo de artistas: **Kenneth Kemble**, Enrique Barilari, Olga López, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, **Antonio Seguí**, Silvia Torras y **Luis Wells**, presentaron en la galería *Lirio* una muestra insólita para la época: con poesías y música grabadas, paraguas, ataúdes y objetos rotos, que se llamó *Arte Destructivo*.

Kemble concibió la idea de *Arte destructivo*³⁶:



Kemble



“Se me ocurrió –escribe en el texto de presentación– que sería interesante canalizar esta tendencia destructiva del hombre, esta agresividad, reprimida en la mayoría de los casos pero siempre pronta a explotar nocivamente, en una experiencia artísticamente inofensiva”.

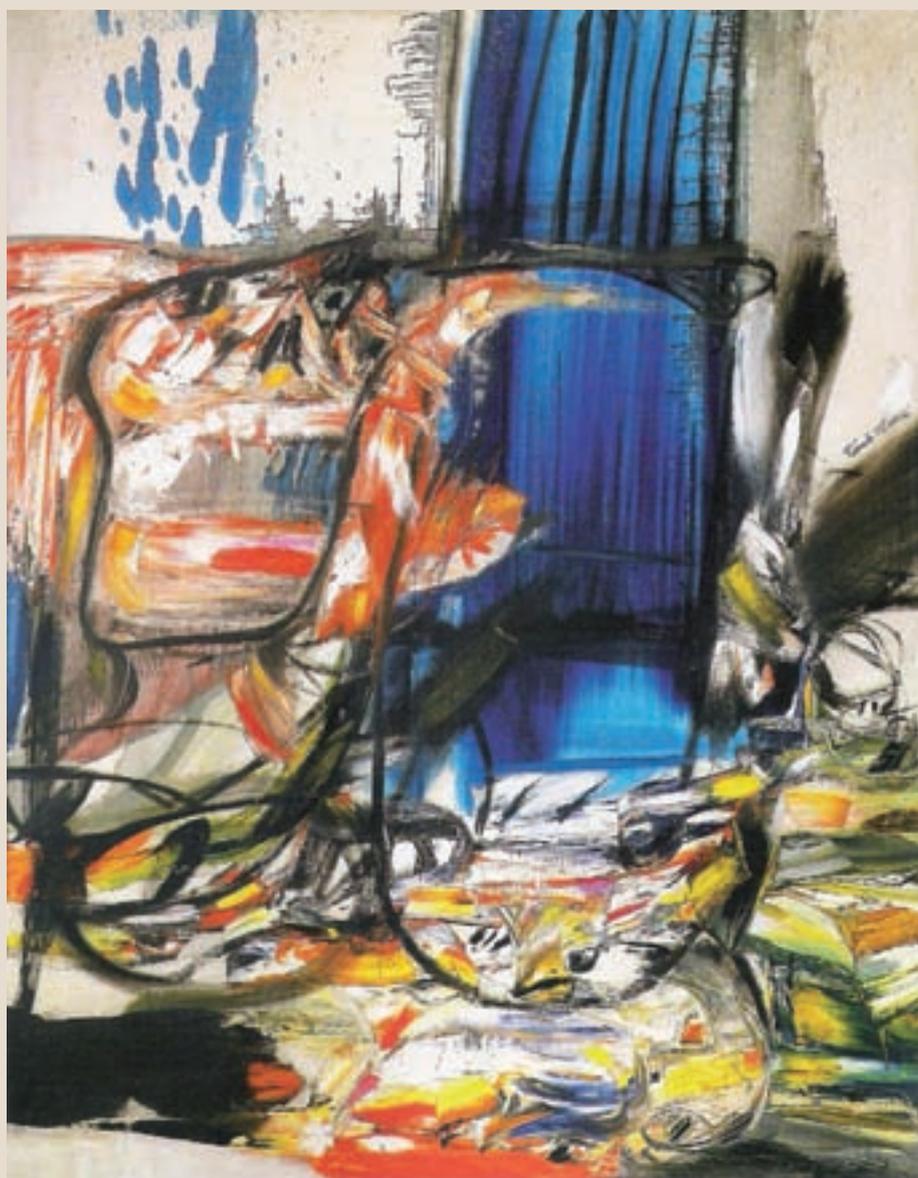


La figura como centro de interés Grupo neofigurativo: Otra figuración

Como hemos podido ver son años en que los artistas plásticos rompen con los conceptos habituales de la pintura y la escultura e inauguran nuevos terrenos como el objeto, el *assemblage*, las ambientaciones, las esculturas vivas, la *performance*, el *happening*, el video arte, las primeras instalaciones. El **concepto** se transforma en el eje básico: el pensamiento y la actividad de los artistas son potencialmente obras de arte sin la necesidad de traducirlos a la realidad material de pinturas o esculturas.

En este contexto aparece el grupo **Otra figuración**, que lo integran **Luis Felipe Noé, Ernesto Deira, Rómulo Macció** y **Jorge de la Vega**.

Estos artistas reflejan en sus obras la realidad que los rodea tal como es y por más cruda que sea; otorga vida a las figuras estáticas y las ubica en contextos desgarrantes y dramáticos. Esto se debe a las experiencias



La nueva figuración busca reinstalar la figura en la imagen pintada pero no como un retorno a la figuración tradicional: esta nueva figuración surge de la intervención misma del artista y su oficio sobre la tela blanca y no de la copia de un modelo externo.



Cárcel = Hombre.
R. Macció.





La anarquía del año '20. Luis F.Noé (derecha). Adán y Eva N° 2. E.Deira (abajo).

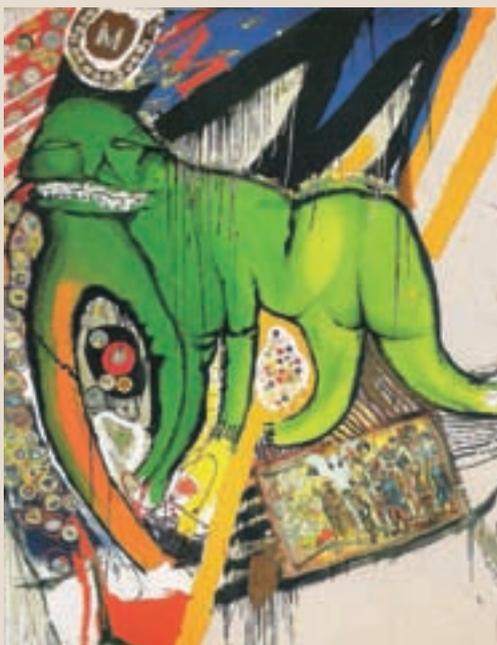


“.. somos un conjunto de pintores que en nuestra libertad expresiva sentimos la necesidad de incorporar la libertad de la figura. Porque creemos justamente en esa libertad no queremos limitarla dogmáticamente, esclavizándonos a nosotros mismos. Por esto evitamos el prólogo”.

Catálogo exposición Otra figuración, Galería Peuser, 1961. Buenos Aires.



Music Hall. J. de la Vega.



vividas durante las guerras en Europa. En sus obras aparecen seres monstruosos y cadavéricos, personajes poseídos por la desgracia y la locura, individuos deformados por la violencia o la brujería y otras clases de espectros.

Su primera presentación como grupo se produjo en agosto de 1961, en la exposición *Otra figuración*, realizada en la galería Peuser.



La figuración está de vuelta

Otro pintor contemporáneo relacionado con esta “*vuelta*” a la figuración es **Antonio Seguí**, que trabaja en *collages* con fotografías y con elementos procedentes de la gráfica y la historieta, como flechas, números y carteles.

A partir de 1962, **Antonio Seguí**, a través de varios ciclos narrativos, planteó con agudeza los diferentes arquetipos sociales o políticos, las circunstancias alienantes de la vida social, del hombre aislado, encerrado y alejado de la naturaleza.



Autorretrato de las vocaciones frustradas,
Antonio Seguí, 1963.

Estos temas, los tomará para sí también en estos años, **Antonio Berni**, que desde 1960, trabaja en sus dos arquetipos marginales *Juanito Laguna* y *Ramona Montiel*, el chico de la villa miseria y la prostituta.



Ramona adolescente
(izquierda) y
Juanito Laguna
va a la ciudad
(derecha).
Antonio Berni.



Imágenes de los sesentas

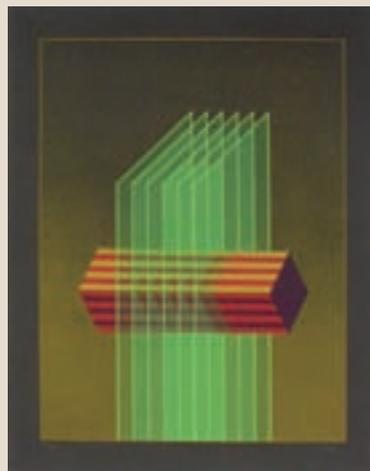
Los años sesenta son también para la Argentina los de la acción de grupos relacionados con la **abstracción**, el **arte generativo** y el **arte cinético**, y el famoso **Instituto Torcuato Di Tella**.

Arte en movimiento Arte Cinético

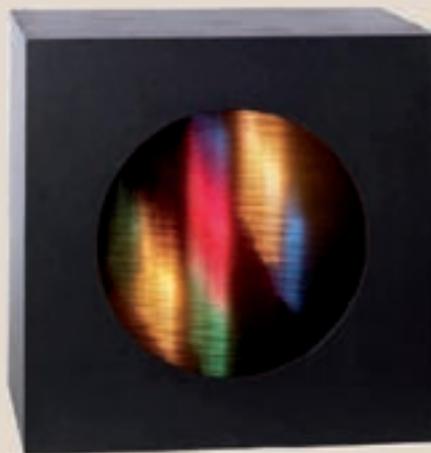
El *Arte Cinético* es un estilo que incorpora a las sensaciones tradicionales de forma y color, una nueva sensación de movimiento en la obra pictórica. Esta sensación de movimiento se consigue gracias a distintos procedimientos mecánicos u ópticos.

Existen, según cierta clasificación, cuatro tipos de obras cinéticas³⁷:

- 1) las cinéticas propiamente dichas (obras en movimiento real),
- 2) las cinéticas-ópticas (obras en movimiento óptico),
- 3) las lumino-cinéticas (obras que actualizan movimientos luminosos), y finalmente
- 4) las transformables (con elementos "transformables" por desplazamiento del espectador o "manipulables")



Todos estos tipos de arte cinético fueron desarrollados tempranamente por los artistas argentinos, gran parte de los cuales trabajaron en París desde 1958. Entre ellos, los integrantes del *Grupo Recherche d'art visuel*: **Julio Le Parc**, **Horacio García Rossi** y Francisco Sobrino. Otros artistas que trabajaban en direcciones coincidentes con este grupo, en París, fueron Gregorio Vardanega, Luis Tomasello, **Hugo Demarco**, Martha Boto, Armando Héctor Durante y Antonio Asís.



Julio Le Parc

Horacio García Rossi (izquierda).
Hugo Demarco (derecha).

Próximos a cerrar este recorrido histórico por el arte argentino, vamos a recordar brevemente, cómo era el ambiente político, social y cultural en que actuaban estos artistas.

Serán los años posteriores al derrocamiento del gobierno de *Juan Domingo Perón*, cuando el *antiperonismo* explícito de la *Revolución Libertadora* ocupó el poder, entre 1955 y el mes de abril de 1958. En ese tiempo en la universidad y en las instituciones culturales de promoción, se había manifestado una evidente modernización; sin embargo ésta no se había exteriorizado de igual forma en la industria editorial privada o en las revistas literarias; en los periódicos políticos o en las **exposiciones de pintura**.

Se abrirá luego, hacia 1962, una etapa diferente; el ciclo comprende al gobierno constitucional de *Arturo Frondizi*, al desarrollismo económico y a la revolución cubana. Los cambios eran visibles, particularmente en las comunicaciones de masas y en las nuevas revistas, como *Primera Plana* y *Confirmada*, que difundieron con un estilo modernizado los proyectos políticos, las cuestiones económicas y las "innovaciones" del arte nacional e internacional.

Prohibido no experimentar *El Instituto Di Tella*

Torcuato Di Tella era un gran coleccionista de arte que no era el que tradicionalmente se coleccionaba en Argentina, arte de las vanguardias; para ello se hacía asesorar por críticos de arte como *Argán* y *Leonello Ventura*.

Inaugura una Fundación dirigida por su hijo, Guido Di Tella, que se abre a los diferentes ámbitos y se constituye en centro de investigación (estudios musicales, *Instituto de Ciencias Sociales de Investigaciones Médicas* y el *Centro de Artes Visuales*, siendo su primer director, *Jorge Romero Brest*) Se caracterizaba por fomentar la experimentación en el arte contemporáneo, incentivaba a los grupos de artistas, propiciaba los *happening*.

En el año 1960 se crea el premio **Beca Torcuato Di Tella**, consistente en una beca para estudiar en el exterior, en el lugar que el artista ganador quisiera.

Desde el año 1967 los premios van a tomar el nombre de "**Experiencias**": *Experiencias '67* y *Experiencias '68*, año en que el Instituto fue clausurado.

Entre sus más renombrados artistas se encontraban: **Marta Minujín, Dalila Puzzovio, Juan Stoppani, Delia Cancela, Pablo Mesejean.**



Modelo de Yves Saint Laurent, Cancela-Mesejean. Desde sus comienzos, en el Instituto Di Tella, introdujeron el lenguaje de la moda en el arte hasta convertirlo en un elemento central de su obra.



Hace Pop... y lo entendés

El Pop art

El *Pop art* o *arte popular* se fue creando a través de la publicidad de masas (los *mass-media*) Los artistas pop pintaban en un lenguaje figurativo temas de la sociedad de consumo, como botellas de refrescos, paquetes de cigarrillos o envoltorios de chicle. Su temática directa y clara lo convirtió en un arte accesible al público en general. El *arte pop* se nutrió también de imágenes de historietas, revistas, periódicos, del cine y de la televisión, de anuncios fluorescentes de grandes comercios y de tipografías chillonas. Se trataba de un arte ciudadano, originario de las grandes ciudades y totalmente alienado de la naturaleza, un arte que usaba imágenes conocidas con un sentido diferente para obtener una nueva estética o para conseguir una visión crítica de la sociedad de consumo.

En Buenos Aires, un grupo limitado de artistas jóvenes sintonizó con algunas representaciones del *pop*, pero no lograron erigir un *pop* rioplataense, pues existían muchos rasgos críticos e ideológicos en la mirada de estos artistas que terminó por debilitar este frente *pop* y algunos de sus protagonistas terminaron volcándose hacia un arte que se fundaba en la idea de que “*todo era política*”³⁸.

Delia Cancela y Pablo Mesejean: comenzaron a trabajar en colaboración en 1964 y firmaban sus obras **Cancela-Mesejean**. En los años del *Instituto Di Tella* se caracterizaban por pintar grandes figuras, muchas veces reunidas en grupos, con una figuración ligada al *pop*. También se apropiaban en sus obras de la gráfica de los carteles publicitarios, en cuanto a su simplicidad y esquematismos figurativos.

Dalila (Delia) Puzzovio, Carlos Esquirru y Edgardo Giménez, constituyeron un grupo de artistas que, pasado el impulso del *pop*, se dedicó a la moda o a la decoración.



Marta Minujín: expone individualmente desde 1957; su actividad, en los años sesenta, estuvo ligada al *pop* por sus *ensambles* de almohadas hechas con tela de colchón, rellenas y pintadas de colores vivos.



Dalila doble plataforma, Dalila Puzzovio, fue presentada en el Premio Internacional Instituto Di Tella, 1977: Era un escarpate, que medía 3 x 3 x 0,30 m., contenía veinticinco pares de zapatos, con gran plataforma, de igual forma y diferente color, siempre estridente. La zapatería que los fabricó, fuera del Instituto, los lanzó a la venta el mismo día de la inauguración. La obra era otra respuesta al fenómeno de la comunicación masiva de los años sesenta.



La concepción que animaba a esta artista podría sintetizarse en la frase “*Todo es arte*”:

“Nosotros nos autodefiníamos como *pop* – afirmaba – [...]. Arte popular, arte que todo el mundo puede entender, arte feliz, arte divertido, arte cómico. No un arte que es necesario entender, es un arte que es necesario gustar; que hace pop y lo entendés”³⁹.



En 1965, en colaboración con **Rubén Santantonín**, presentó *La Menesunda*. Intervinieron en su realización Pablo Suárez, **David Lamelas**, Rodolfo Prayon, Floreal Amor y Leopoldo Maler. Esta ambientación-recorrido estaba integrada por varios “espacios” en los cuales se vivían situaciones muy diversas, con una iconografía llena de referencias sociales, en las que se mezclaban el *kitsch* –arte propio de la clase burguesa adinerada y considerado “de mal gusto”– y lo popular.

Ya desde esa época el nombre de **Marta Minujín** estuvo ligado al *happening* y luego de éstos, de sus objetos, ambientaciones y *shows*; comenzó con una serie de apropiaciones de los grandes monumentos-fetiches: el *Obelisco de Pan Dulce* y su rito del “consumo comestible”; o la “escultura efímera”, en *El Partenón de libros*; entre muchos otros.



***La Menesunda*⁴⁰** : Los visitantes ingresaban en grupos pequeños. Debían subir una escalerilla y enfrentarse con su propia imagen proyectada en televisores de circuito cerrado. Otras pantallas de TV precedían su ingreso a un ámbito en el que una mujer y un hombre yacían semidesnudos en una cama. Luego, letreros de luz de neón los acompañaban hasta un nuevo habitáculo. Éste se anunciaba como “una enorme cabeza de mujer”, en su interior, tapizado de cosméticos, una maquilladora practicaba su oficio sobre el rostro de los visitantes. Luego éstos debían pasar por una cámara frigorífica con temperaturas bajo cero...



Colchón, (izquierda) y ***Obelisco de pan dulce*** (derecha). **Marta Minujín**.



Encuentros masivos *Happening y Arte de los Medios*

Hacia fines de 1966 se realizaron varios *happenings*, tanto en el *Instituto Di Tella* como en otros lugares de Buenos Aires. Un grupo reducido de artistas practicó este género, entre los más destacados se encontraban: **Marta Minujín**, **Oscar Masotta**, Eduardo Costa, **Roberto Jacoby** y **Raúl Escari**.

Primeras experiencias

“Simultaneidad en Simultaneidad” (Marta Minujín), es un acontecimiento desarrollado en dos jornadas. En la primera jornada, 60 personalidades de los medios son invitados al auditorio del Instituto Torcuato Di Tella, donde fueron “bombardeados” por llamados telefónicos, por emisiones radiales, por fotógrafos y por reporteros que grababan sus voces, conviriéndose en *receptores de los medios* [“Invasión instantánea”]. Once días más tarde, las mismas personas regresan al auditorio donde ven las fotografías y films tomados el primer día proyectados sobre las paredes, escuchan sus entrevistas en los receptores radiales y en los altoparlantes del auditorio, y miran un programa especial dedicado al evento en los televisores. Al mismo tiempo, se realizan 500 llamados telefónicos y se envían 100 telegramas a espectadores que observan la grabación del evento transmitida por la televisión, con el mensaje “usted es un creador” [“Simultaneidad envolvente”].



*Simultaneidad en
Simultaneidad.*
Marta Minujín.



Otra experiencia importante, ligada al *happening*, fue la intervención sobre los medios realizada por *Costa, Escari y Jacoby* en octubre de 1966: *Participación total* (conocido como *Happening para un jabalí difunto*): la intención de los artistas fue producir todos los efectos de una noticia, difundida por los canales habituales de información, pero fraguando su contenido. Para ello realizaron un falso informe con datos teóricos, detalles y fotografías. Es difundido a la prensa a través de un manifiesto titulado *“Un arte de los medios de comunicación”*; así la prensa – al-

gunos medios complotados–, publicó la crónica del *happening* que posteriormente, y como parte de la acción, se desmintió en los mismos medios. Sin embargo, en el falso *happening* el lector es informado sobre algo que nunca sucedió. Con esta acción, los artistas pretendieron poner en evidencia la manera en que la significación de los acontecimientos sociales se *construye* en el seno de los medios.

Por otra parte, los *happenings* que se presentaron en Buenos Aires fueron escasos y en su mayor parte *reconstrucciones*, realizadas sobre la base de publicaciones de revistas especializadas. El equipo que se formó para llevarlos a cabo estaba integrado por: **Jacoby**, Costa, Miguel Ángel Telechea, **Bony**, Maler y **Masotta**. Luego de un viaje a Nueva York, **Masotta**, convoca a un grupo de amigos, en su mayoría artistas plásticos, para realizar un festival de *happenings*: **Oscar Palacio**, Leopoldo Maler, **David Lamelas**, **Roberto Jacoby**, Eduardo Costa y Mario Gandelonas.



Happening para un jabalí difunto.

Arte politizado

Llegamos así al final de nuestro recorrido; pero para entender cómo se produjo la politización del arte en la Argentina; tenemos que pensar en la polarización ideológica que se produjo en el año 1966. El “Cordobazo” había terminado con los planes de estabilización militar y apresuró la caída de Onganía, en 1970. Sobre este horizonte de radicalización política, el Instituto Di Tella sufrió los ataques de la izquierda y la derecha, por igual.

La fecha coincide con un clima internacional generalizado en el arte de avanzada; contemporáneamente con las revueltas estudiantiles de París, el “Consejo por la liquidación del arte y su superación”, que declaraba en Bruselas: “El arte murió hace tiempo [...] El artista revolucionario no existe. [...] No se trata de hacer el arte de la protesta, sino la protesta del arte [...]. La única creatividad humana posible: la lucha revolucionaria del proletariado”. Pocos meses antes, el Congreso de La Habana había expresado que “la obra cultural por excelencia en un país como el nuestro es la Revolución”; propugnaba el acercamiento entre vanguardia artística y vanguardia política.

Surgen así varios temas que parecen caracterizar a este período:

- la preocupación fundamental de producir propuestas artísticas sobre la base de nuevos medios;





La familia obrera, Oscar Bony (abajo). Sobre la plataforma el autor había colocado un letrero con los datos personales de sus personajes: “Luis Ricardo Rodríguez, matricero, residente en Valentín Alsina, su mujer y su hijo”, y agregaba: “Yo les propuse permanecer sobre un pedestal durante las horas de la exposición, pagándoles lo mismo que ganan en sus trabajos”. Diagonal y Corrientes, Margarita Paksa (derecha).



- la perspectiva abierta por la intención de acercar el arte a la vida;
- la posibilidad de abrir nuevos cauces sensoriales que involucren totalmente al participante;
- la convicción de encontrarse ante una situación que propone menos la contemplación que la acción.

Experiencias 1967 – 1968

En 1967, y a sugerencia de los artistas, el *Instituto Di Tella* resolvió convertir los premios que anualmente otorgaba –con jurado internacional–, en una muestra sin recompensas. De esta forma los fondos destinados al premio, serían utilizados para sufragar los gastos de sus propias obras.

La primera de estas experiencias fue, *Experiencias Visuales 1967*, participaron en esa ocasión: **Edgardo Jiménez, Oscar Palacio, David Lamelas, Juan Stoppani, Margarita Paksa, Alfredo Rodríguez Arias, Antonio Trotta, Rodolfo Azaro, Jorge Carballa, Pablo Suárez, Ricardo Carreira y Cancela-Mesejean.**



En las *Experiencias 1968*, del *Instituto Di Tella*, se produjo un cambio significativo en su organización y en su carácter artístico. Se modificó su denominación, anulándose la calificación de “visuales”, y varios artistas presentaron propuestas de carácter político, intencionalmente provocativas, entre ellos: **Oscar Bony, Pablo Suárez, Jorge Carballa y Roberto Jacoby.**

Roberto Plate fue otro artista que participó de estas *experiencias*, quien presentó una obra conocida por el título “*El baño*”, que trajo consigo actos de clausura, que sumados a otros ejecutados sobre obras de varios artistas hicieron que éstos, los

últimos días de mayo de 1968, decidieran retirar sus obras de la exposición, como señal de protesta.

Un tiempo después, el consejo de administración del Instituto decidió abandonar la sede de la calle Florida, aduciendo que las causas eran de carácter económico.

Vanguardia, comunicación y política *Tucumán Arde*

El 25 de noviembre del año 1968, se inauguraba en la sede de la CGT, el operativo Tucumán arde. Fue realizado por algunos disidentes del Instituto Di Tella y por un grupo de artistas jóvenes rosarinos: **Noemí Escandell, Graciela Carnevale, Nicolás Rosa, Aldo Bortolotti, Rodolfo Elizalde, Jaime**



Rippa, Rubén Naranjo, Norberto Puzzolo, Eduardo Favario, Juan Pablo Renzi, León Ferrari, Roberto Jacoby y Beatriz Balbé.

El grupo concordaba con el plan de lucha política que desarrollaba la CGT de los Argentinos, he inició una campaña de propaganda sobre la situación social de la provincia de Tucumán tras el cierre de los ingenios azucareros.

Tucumán Arde, aspiró a constituirse en un contradiscurso que pusiera en evidencia la falsedad de la propaganda oficial en relación a la situación crítica de la provincia norteña⁴¹.



Movilizar y agitar

Manifiesto del grupo de *Plásticos de Vanguardia* de la Comisión de Acción Artística⁴²:

“Los artistas deberemos contribuir a crear una verdadera *red de información y comunicación por abajo*, que se oponga a la red de difusión del sistema. En este proceso nos iremos descubriendo y decidiéndonos por los medios más eficaces: el cine clandestino, los afiches y volantes, los folletos, los discos y cintas grabadas, las canciones y consignas, el teatro de agitación, las nuevas formas de acción y propaganda. Serán obras que al régimen le constará reprimir, porque se fundirán con el pueblo. (...) Arte es todo lo que moviliza y agita. Arte es lo que niega radicalmente este modo de vida y dice: hagamos algo para cambiarlo”.

Pero no todo es protesta *La otra vertiente*

En esta misma época coexistía otra vertiente de la vanguardia, cuyos representantes buscaban la pura valoración plástica, sin predicamentos políticos.

Luego del premio obtenido por *Julio Le Parc* en la Bienal de Venecia, se organizaron dos corrientes que se propusieron trascender la geometrización. Una, decididamente cinética, que incorporaba a la obra el movi-



Tucumán Arde, Rosario, agosto de 1968. La exposición se realizó en la planta baja y en los pisos 1º, 2º y 9º de la CGT., y fue clausurada al día siguiente de su inauguración.



Tucumán Arde. En esos espacios se presentaban testimonios recogidos en entrevistas con maestros, dirigentes sindicales, obreros, desocupados, habitantes de los obrajes, películas, fotografías, organigramas y encuestas sociológicas que ilustraban la situación de la provincia. Entre las películas se proyectó, la por entonces clandestina, “La hora de los hornos”. La obra se dividía en dos partes, la primera de 95 minutos de duración, estaba dedicada al Che Guevara y a los caídos en la lucha guerrillera; la segunda parte, de 120 minutos, tenía por tema el proletariado peronista.



miento aparente (*op art*) o movimiento real (móviles), y otra, representada por objetistas geométricos. A todas se las designa con el nombre de *Nueva Geometría*.

Dentro de la vertiente de los *objetivistas geométricos*, si bien se mezclaron escultores y pintores, fueron estos últimos los que brindaron los aportes más interesantes, integrando el volumen y el color⁴³.



Las estructuras primarias se caracterizaban por su simplicidad de la forma primaria y porque se ordenaban en el espacio con un concepto arquitectural, a veces, conformando series.



Las obras de estos artistas eran conocidas con el nombre de "**Estructuras Primarias**", por derivación del título de una muestra efectuada en Nueva York en 1960.

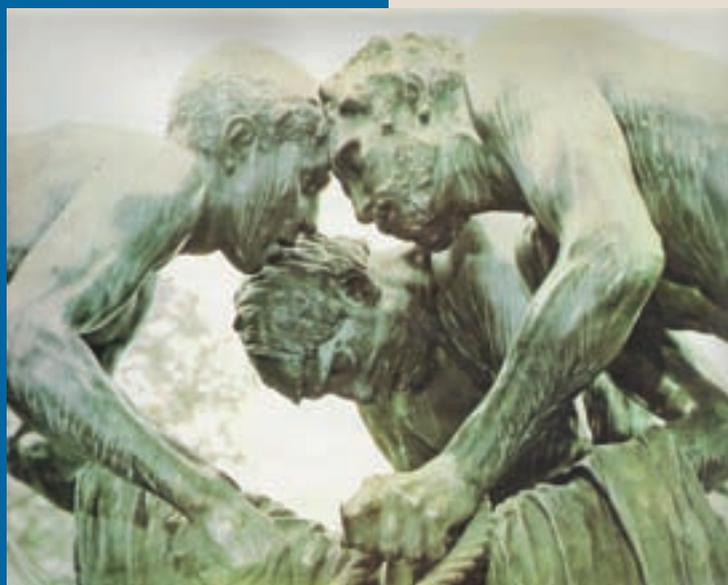
Varios artistas trabajaron con estructuras primarias, entre ellos, *David Lamelas*, *Antonio Trotta*, *Jorge Duarte* y varios otros; pero quien se constituyó en un buen ejemplo de este estilo, fue el plástico **Gabriel Messil**.

La escultura: lo producido en nuestro territorio

A partir de los años veinte se inicia en la Argentina la renovación en el campo de la escultura tradicional. Pero avanzando en el siglo, llegará un momento en que la búsqueda estilística y de significación del arte; hará casi imposible diferenciar la pintura de la escultura o viceversa; pues se desarrollarán estilos, experiencias y conceptos que se irán retroalimentando de ambas técnicas, conformando un estilo propio. Y es sólo a los efectos de no romper con el orden establecido para este trabajo que dichos movimientos serán incluidos en este tema: la escultura.



Canto al trabajo.
Rogelio Yrurtia



Las vanguardias históricas

Si bien los escultores argentinos de principios del siglo XX, como **Lucio Correa Morales** o **Lola Mora**, sostienen el lenguaje académico; aquel que en su ejecución acata los mandatos y formalismos impuestos por la Academia; otros artistas, como **Rogelio Yrurtia**, el escultor más prestigioso y reconocido de aquellos años, recibirán la influencia del francés *Auguste Rodin*.

Rogelio Yrurtia: entre sus obras se cuentan el *Monumento a Dorrego*, el *Mausoleo de Bernardino Rivadavia*, *Canto al Trabajo*, obra compuesta de catorce figuras desnudas distri-



buidas en dos principales grupos: el primero, denominado “*El esfuerzo común*”; y el segundo, “*El triunfo*”.

La nueva escultura

La nueva escultura, en el mismo camino de las *vanguardias históricas*, rechaza dos aspectos de la escultura tradicional: el “realismo idealista” y el “carácter monumental y educativo”; a la vez que impulsa un gran cambio en la técnica de trabajo, reemplazando el procedimiento del modelado previo en arcilla, a tamaño natural, por parte del escultor y que luego sería trasladado a la piedra por el tallista, –procedimiento transmitido por la academia–, por la talla directa.

En los años veinte, vimos que la *Revista Martín Fierro* era representativa de la vanguardia artística porteña, y va a ver en la obra escultórica de Rogelio Yrurtia un pasado que se necesitaba superar.

Así, Alberto Prebisch, crítico de la revista, manifestará “que se debe trabajar la escultura con volúmenes netos y simples y se debe descartar tanto el realismo como el modelado blando e impreciso”⁴⁴.

Los valores constructivos que Prebisch postula para el arte, aparecen en la obra del artista **Pablo Curatella Manes**; quien impulsa la renovación escultórica. A diferencia de la escultura tradicional que se define como un volumen



La talla directa era una técnica propia de las culturas catalogadas como primitivas; así estos artistas rememoran el arte del antiguo Egipto, de Grecia, de los pueblos de la Mesopotamia; éste sería el modelo a seguir.



En 1917/1918, Curatella realiza *Isis* (arriba), obra netamente vinculada al arte egipcio. En los años veinte, realiza su obra *El acordeonista* (izquierda), con un juego de planos característico del cubismo. Más tarde, investiga las formas en el espacio, con sus llenos y sus vacíos. El tema desaparece frente a una nueva resolución formal. En *Rugby* (derecha) se observa ya una representación abstracta.



compacto en el espacio, la nueva escultura incorpora el *vacío* con su expresividad artística propia.

Los Artistas del Pueblo

Los *Artistas del Pueblo* tendrán también su gran representante en **Agustín Riganelli**; con su temática humanitaria centrada en los tipos del arrabal y su lenguaje realista, aplicando la técnica de la talla directa, he incluso, acercándose a lo artesanal realizando –paralelamente a su producción escultórica– una importante serie de obras decorativas talladas en madera (jarrones, platos, relieves, etc.)



El niño de la calle, síntesis del pensamiento artístico escultórico del grupo: su temática humanitaria, su ética del trabajo manual a través de una técnica artesanal –la talla directa–, sus materiales predilectos, en este caso la madera.

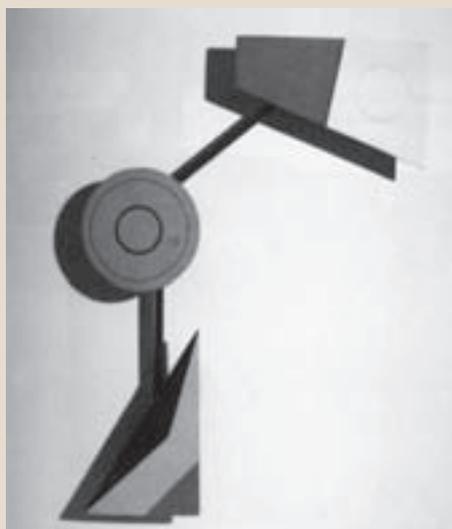
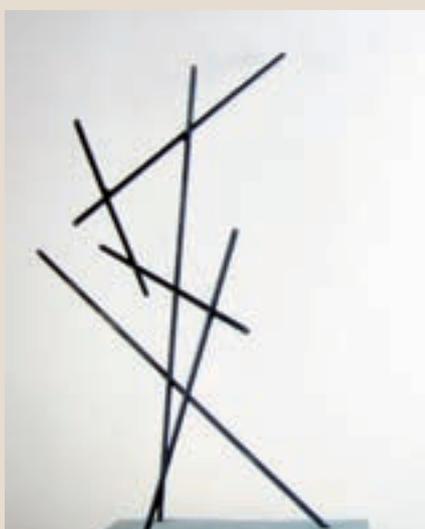


Arte Madí y Arte Concreto Invención

A mediados de la década del cuarenta, los grupos *Arte Madí* y *Arte Concreto Invención* realizan, un aporte fundamental para la transformación de la escultura argentina. Los *artistas concretos* cuestionan el status social de la obra de arte y ponen en crisis los tradicionales conceptos de cuadro y de estatua.

En las esculturas emplean materiales industriales, como el aluminio, la chapa y el plexiglás, que deben ser montados con procedimientos propios de la arquitectura y la tecnología.

Entre sus representantes se encontraban: **Enio Iommi**, **Carmelo Arden Quin** y **Gyula Kosice**, entre otros.



Enio Iommi (izquierda).
Carmelo Arden Quin (centro).
Gyula Kosice (derecha). Enio Iommi utiliza el alambre, Carmelo Arden Quin, la baquelita y Giula Kosice los tubos de neón.

Sin embargo el aporte tal vez más renovador de los artistas agrupados alrededor del *Arte Madí* serán las obras articuladas, móviles, transferibles.

Al incorporar el movimiento a las artes del espacio, entra en crisis otro de los atributos tradicionales de la escultura, la *inmovilidad*; se establece una nueva relación entre la obra de arte y el público quien aparece, ahora, como un *activo participante que puede transformarla*.



Róyi, 1944.
Obra articulada en madera.





El *objeto cotidiano* designa todo aquello que el hombre fabrica y que tiene una utilidad, el *objeto artístico* está concebido para ser contemplado estéticamente y sin embargo aparece ante nuestros ojos como objeto cotidiano, comparte la misma dimensión espacial que la escultura pero al haber perdido la lógica del monumento no lleva pedestal y se puede instalar en cualquier parte⁴⁵.



“Cosa”, 1963/64.
Miguel Santantonín.

El Arte Objetual

La escultura concreta es el más importante e inmediato antecedente del “objeto artístico” en Argentina.

A fines de los años cincuenta y principios de los sesenta, aparece el “objeto artístico”; se trata de una obra de tres dimensiones que difumina los límites entre el objeto cotidiano y la escultura o la pintura.

El objeto artístico es una obra realizada mediante el montaje de elementos cotidianos, partes de máquinas, muebles, ropas, trapos, cartones que adquieren la categoría de lo artístico.

En la Argentina el *arte objetual* se desarrolla de manera contemporánea al de otros centros artísticos del mundo occidental. Desde principios de los años sesenta, numerosos artistas exploran las posibilidades que ofrece este tipo de objeto. Entre ellos se encuentran: **Miguel Santantonín**, **Luis Alberto Wells**, **Marta Minujín**, **Alberto Heredia** y **León Ferrari**.

El *objetualismo* se inicia en nuestro país, en 1961, cuando **Santantonín** y **Wells** exponen en la galería Lirolay.

Santantonín expone *collages* y “cosas”; las “cosas” están construidas con materiales precarios, cartón, trapos e hilos, sus obras se sitúan entre la



pintura, el objeto y el relieve, objetos amorfos e indefinibles. **Wells** expone, a su vez, sus *collages*, relieves y objetos realizados mediante el montaje de materiales precarios (cartón, madera, envases de lata), incluso varias de sus obras pueden incluirse en la categoría de “cuadro-objeto”, relieves destinados a ser colgados en una pared.

La instalación

Marta Minujín, con su obra “Colchones”, que no pueden mantenerse en equilibrio, ataca otro supuesto escultórico, el de la *solidéz*.

En el año 1964, con sus *penetrables*, “*Los eróticos en technicolor*”, expuesta en el *Instituto Di Tella*, origina, al sumar al objeto artístico el desplazamiento, otra categoría en los años sesenta, “*la instalación*”, íntimamente relacionada con la estética del *Pop Art*.



Arte en descomposición

Alberto Heredia: propone desde sus obras presentar objetos que aluden a la *descomposición* de la existencia humana. Según él, “en nuestra época no hay ni grandes dioses, ni grandes personajes políticos que representar, pero está el dios Objeto de Consumo, yo invento objetos a partir de objetos de consumo o materiales de desecho”.

Entre 1972 y 1974 va a realizar varias series: “Las lenguas”, “los amordazamientos”, “los sexos” y “los embalajes”, donde prótesis dentales, materiales de desechos, vendas y maderas se combinan con objetos de diversas procedencias para representar la violencia de esos tiempos.



Las cajas de Camembert, Alberto Heredia. Estos objetos son cajas de queso francés en cuyo interior el artista amontonaba desechos, fragmentos de muñecas, pelos, huesos de animales, trapos.

Arte político

“El problema es el viejo problema de mezclar el arte con la política”. León Ferrari.

León Ferrari: a mediados de los años cincuenta expone esculturas de madera, yeso, metal y cerámica. Hacia 1963, comienza una serie de “dibujos escritos” en los que experimenta sobre la relación entre el discurso visual, la palabra y la imagen.

En 1965 produce un giro decisivo, presenta “La Civilización Occidental y Cristiana”, para participar en el Premio Nacional e Internacional del Instituto Torcuato Di Tella.

La obra resulta del montaje de una réplica a escala reducida de un avión con la insignia norteamericana y de un Cristo de santería. En una estrategia compositiva, propia del *surrealismo* y del *dadaísmo*, –con su feroz burla del arte–. La obra junta dos objetos muy diferentes y de fuerte significación que adquieren un nuevo sentido. El cristo de dos metros de alto crucificado en un avión que desciende en picada genera una imagen amenazante que remite a la guerra de Vietnam. El título de la obra “La Civiliza-



Civilización Occidental de Ferrari. El radicalismo político y las referencias religiosas contenidas en ella, a pesar del clima de libertad que exhibe el Instituto Di Tella, la hacen inviable. La obra es retirada antes de dar comienzo la exhibición.





La importancia que cobró este tipo de experiencias hizo que se creara una sección aparte en el Salón Nacional, denominada de Investigaciones Visuales⁴⁷.



Gyula Kosice



“Se denomina Arte Conceptual o Arte No Objetual –involucrado en el abarcador título de Arte de Sistemas que lanzó en 1966, el crítico Lawrence Alloway– a una corriente artística que privilegia el concepto sin atenerse a ninguna forma tradicional”⁴⁸.

ción Occidental y Cristiana”, constituye el lema con que el gobierno norteamericano resume los valores cuya defensa justifica la escalada militar en Asia; un discurso que pronto sería también empleado por las dictaduras latinoamericanas⁴⁶.

Pero no todo es protesta. La otra vertiente. Nueva Geometría

Así como comentamos al referirnos a los pintores de la *Nueva Geometría*, que estos se destacaban dentro de los “*objetivistas geométricos*”; serán los escultores quienes lo hagan en la vertiente cinética, aquella que incorporaba a la obra el movimiento aparente (*op art*) o movimiento real (*móviles*).



En el camino de las búsquedas cinéticas, con movimiento real, lo más importante lo aportaron las experiencias llamadas “*lumnias*”; que eran objetos construidos con variedad de materiales pero preferentemente: acrílicos, acetatos y metales dotados de movimiento y luz.

Entre los artistas que lograron valiosos logros, encontramos a: *Eduardo Rodríguez, César Ariel Fioravanti, Perla Benveniste, Horacio Alberto Coli, Alberto Pellegrino, Eduardo Sabelli, Ricardo Roux, Davite* (aportó sus móviles construidos

con hilos de nylon que interceptaban rayos lumínicos) y también *Gyula Kosice* (y sus hidroesculturas)

Un cambio en la definición de Arte El Arte Conceptual

En nuestro país la institución que capitalizó este tipo de arte –*arte de sistemas*– fue el Centro de Arte y Comunicación (CAYC), creado en el año 1969 y dirigido por el crítico de arte Jorge Glusberg. El CAYC obtiene en el año 1977 el Gran Premio de la Bienal de San Pablo que consagró “*una trayectoria de varios años con diversas realizaciones grupales, donde la acción se centraba en el proceso creador, en el elemento reflexivo que le da origen, en la liberación de medios y lenguajes, más allá de las formalizaciones tradicionales de la pintura y la escultura*”⁴⁹.

Formaban esta institución en un principio, el llamado **Grupo de los Trece**: *Jacques Bedel, Luis Bénédict, Gregorio Dujovny, Carlos Guinzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala* y el mismo *Glusberg*.

Para dar un ejemplo de su trabajo, podemos mencionar la experiencia de **Gregorio Dujovny**: con un láser que “dibujaba” sobre una pantalla de proyección al compás de la música.



La intención de estos artistas, ya no será la de transmitir sus pensamientos a través de la forma, sino a través de mensajes, utilizando para ello recursos científicos: elementos estructurales, tecnológicos, aspectos de la ecología o del urbanismo y aún de los rituales mágico-religiosos; como el láser, el video, la computadora, etc.

Otros conceptos

Fuera de este grupo otros artistas de variada experiencia y trayectoria se identificaron con realizaciones que pueden ser consideradas dentro del arte conceptual o el arte como idea: el **arte ecológico o de la tierra**, el **arte cibernético o tecnológico**; formas del **body art**, **arte lúdico**, propuestas abiertas y difíciles de determinar.

Sólo para dar un ejemplo, mencionaremos a **Nicolás García Urriburu** y su "Arte Ecológico": Urriburu es el autor de la experiencia de teñir de color verde las aguas del Riachuelo, arrojando un producto químico colorante inofensivo para la vida.



"El arte ecológico es una propuesta de modificación del medio natural a través de acciones que se desarrollan con presencia masiva"⁵⁰.

Hiperrealismo y Postfiguración

"Cuando la realidad golpea demasiado fuerte, el ser sensible e imaginativo se refugia, bien en un pasado, al que idealiza, o trata de acceder a una suprarrealidad que, a manera de mágica burbuja, le permita flotar"⁵¹.

Estamos hablando de una época difícil, como bien dice María Laura Santa María en su libro "La Pintura en la Argentina": "a partir de 1976 no quedaba espacio para "estallidos dionisiacos" ni para "protestas", por muy artísticas que fueran". En coincidencia, llegaban desde el exterior influencias del *hiperrealismo* y una romántica evocación de épocas pasadas; que influenciaron a varios de nuestros artistas plásticos.

Hiperrealismo

El hiperrealismo propone reproducir la realidad con más fidelidad y objetividad que la fotografía; no es copiar, sino plasmar la realidad exacta en un cuadro, captar la realidad del hombre en toda su expresión: física y sensitiva.

Entre los artistas que se volcaron hacia el *hiperrealismo* podemos mencionar a: **Pedro Pont Vergés**, **Humberto Aimé**, **Hugo Sbernini**, **Hugo Laurencena**, **Héctor Giuffré**, **Jesús Marcos**, **Pablo Suárez**, **Juan Pablo Renzi** y **Héctor Borla**.



Pedro Pont Vergés.
"Representa los hechos trágicos de la realidad de esos días en escenas de múltiples y misteriosas lecturas".



Postfiguración

Agrupados con el nombre de **La Postfiguración**, algunos artistas, con influencias hiperrealistas, realizaron en el año 1979 una exposición; fueron ellos: **Mildred Burton, Diana Dowek, Elsa Soibelman**; los escultores **Alberto Heredia** y **Norberto Gómez** y el grabador **Jorge Álvaro**. El concepto es que *“la figura es un medio y no un fin en sí misma. No hay una dependencia realista sino una afirmación subjetiva. La figura no es depositaria de certidumbres, sino de incerteza, enigma, nostalgia y desconcierto”*⁵².



Mildred Burton (izquierda).
Diana Dowek (derecha).



Actuando en sincronía

Sin actuar en grupo pero en sincronía con esta corriente artística conceptual, en sus diversas facetas, se puede mencionar a: *Guillermo Roux, Miguel Caride, Jorge Tapia, Raúl Alonso, Carlos Agüero, Eduardo Audivert*; entre los surrealistas a *Roberto Aizenberg, Hugro Drucaroff*; entre los hiperrealistas a *Héctor Giuffrè* y *Jorge Duarte*; por nombrar sólo a algunos.

Para finalizar este período, y con él este capítulo, debemos tener presente que esos años, fueron tiempos violentos y convulsionados muy poco propicios para la creación artística, que se vió condicionada ante la falta de libertad y de seguridad tanto física como jurídica. Sin embargo, el legado de la generación de los setenta radica en que se ha ido afirmando luego en algunas individualidades, pero que no dejan de caracterizarla, mantienen su impronta.

Como escribió Fermín Fevré: *“Si bien [durante los setenta] dominó la figuración con los elementos característicos que hemos visto, y el conceptualismo mantuvo su desarrollo aun al constituirse en elemento conformante del proceso de recuperación de la imagen, artistas de otras generaciones mantuvieron su vigencia. Del mismo modo, siguieron su curso algunas tendencias muy arraigadas en el arte argentino como el surrealismo y el geometrismo”*⁵³.

