



Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre arte destructivo y Ezeiza es Trelew*.

Andrea Giunta**

Toca al artista revelar que la destrucción oculta un poderoso germen de belleza; así cuando se diga de una mujer, que es bella como la destrucción, se hace de ella el más alto de los elogios y se da a entender que no estamos frente a una belleza pasiva, sino frente a una belleza que tiene las cualidades del fuego y de la explosión.

Aldo Pellegrini, **Fundamentos de una estética de la destrucción**, 1961.

La violencia es, ahora, una acción creadora de nuevos contenidos: destruye el sistema de la cultura oficial, oponiéndole una cultura subversiva que integra el proceso modificador, creando un arte verdaderamente revolucionario.

Tucumán Arde, Declaración de la muestra de Rosario, 1968.

La cultura artística de Buenos Aires gesta, durante los años sesenta, uno de sus sueños más intensos. La confianza -tan potente como efímera- que el "desarrollismo" generó en el terreno político y económico tuvo su equivalente cultural en el deseo, reiteradamente expresado a lo largo de la década, de transformar a Buenos Aires en una de las capitales de arte del mundo¹. El campo artístico se caracterizó en estos años por un dinamismo institucional que permitía traer a Buenos Aires exposiciones de artistas europeos y norteamericanos y, a los artistas argentinos, confiar en la realización de la anhelada carrera internacional cuya meca ya no estaría en París, sino en Nueva York. Las preocupaciones vanguardistas y radicales, en su intención rupturista e inaugural

** Historiadora del Arte, Fac. de FyL, UBA

¹ Guido Di Tella, entrevista de John King en su libro **El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta**, Buenos Aires, Gaglianone, 1985, p.202.



buscaron forzar los límites de lo establecido incorporando entre sus estrategias, el recurso a la violencia.

Controladas por la normativa social, las prácticas violentas implican la búsqueda de formas de ruptura, sin duda, sustitutivas. Recurrir a la violencia como instrumento de la creación o proponer la tematización de la violencia social, constituyen dos actitudes muy diversas que, analizadas en su itinerario cronológico, remiten a un desplazamiento significativo. Esto es evidente cuando constatamos que las diferenciadas maneras de utilizar o tematizar la violencia en los años sesenta fueron postuladas por formaciones artísticas diversas y hasta cierto punto desvinculadas². Abordar las producciones sesentistas desde un ángulo tan significativo y conflictivo aporta, sin embargo, mucho más que una taxonomía que nos permita diferenciar, establecer, e incluso clasificar y ordenar cronológicamente una variada sucesión de prácticas estéticas marcadas por su apelación a la violencia. Las redes que esta última tejió en el campo artístico permiten seguir el sentido de un itinerario que comunicó las prácticas estéticas con las prácticas políticas. Un itinerario desde el cual, un sector de artistas y de intelectuales, diseñaron también el lugar que sus proyectos culturales podían ocupar en un futuro marcado por la confianza en el inminente cambio revolucionario de la sociedad.

Lo que pretendo en esta exposición es aproximarme a la densidad de este clivaje, presuponiendo que en el mismo no sólo participaron e intervinieron motivaciones inherentes al tradicional espacio artístico. Este tránsito permite medir el desplazamiento que implicó la paulatina toma de decisión acerca de cual debía ser el espacio y el rol de la cultura, en una sociedad futura que, a medida que avanza la década, se sentirá cada vez más cercana. Tal desplazamiento no constituye, entonces, un hecho circunstancial y azaroso, sino que es también la respuesta a la radicalización política de la sociedad. Una decisión que encontrará expresiones diversas y que, en el campo artístico, pondrá en escena el debate, siempre conflictivo, acerca de la relación entre arte y política.

La belleza de la destrucción

² Estoy utilizando el concepto de formación artística derivado del de formación intelectual propuesto por Raymond Williams en **Marxismo y literatura**, Barcelona, Península, 1980, pp.139-142.



La exposición de "Arte Destructivo" irrumpió en el espacio artístico de Buenos Aires, en noviembre de 1961, como una experiencia irritativa. Aún cuando las poéticas de lo informal habían inaugurado la exhibición de lo 'feo' y de lo 'desagradable', recurriendo a texturas y materiales inusuales, la experiencia que ahora se presentaba lograba tocar un límite menos soportable que las superficies que, hasta ese momento, habían propuesto los informalistas³.

Tanto la denominación adoptaba como la imagen elegida para ilustrar la tarjeta de invitación⁴, anunciaban la exposición como un trabajo sobre la ruina y el desecho⁵. Todas estas impresiones se acentuaban cuando, al ingresar en la sala de la galería *Lirloy*, se asistía al espectáculo sonoro y visual que proponían fotos, objetos,

³ Incluso puede hablarse, hacia 1962, de una febril adopción del Informalismo por otros artistas, cuyos resultados, alejados del tono que habían tenido las obras del primer grupo, tocaban un esteticismo que, sin duda, neutralizaba la violencia y radicalidad de las primeras expresiones. Cabe señalar también, que mucho de lo producido en los sesenta encuentra su referencia primera en las experiencias realizadas desde fines de los cincuenta. Para ser más precisos, considero que un punto inicial en lo que hace al cuestionamiento del *status* tradicional de la obra de arte es válido ubicarlo en 1957, cuando se realiza la muestra *¿Qué cosa es el coso?*, en Estímulo de Bellas Artes, exposición colectiva -Mario Valencia, Jorge López Anaya, Jorge Martín, Nicolás Rubió y Vera Zilzer- de trabajos en algunos casos también colectivos, a los que, irónicamente, los artistas denominaron "cosos". Sobre la obra expuesta, dice J. López Anaya: "Valencia hizo unos Cristos pintados sobre arpillera, absolutamente neofigurativos. Yo hice obras colectivas, con Mario y Nicolás, con monedas colgando, pero eran pinturas, no objetos. Nicolás presentó los objetos y nosotros nos enojamos un poco porque era muy neo-dadá y no queríamos eso. Habíamos descubierto a Dubuffet. Vera Zilzer expuso un panel hecho por un grupo de gente bajo el efecto del LSD que estaba en la pared del fondo. También había objetos de Rubió: sobre un pedestal una botella de anís con una tetina de mamadera que decía 'madre'. Había también una cama colgando que decía 'consejos a una hija soltera'." Entrevista con la autora, 30-5-94. En 1959 se realiza en Buenos Aires la exposición del Informalismo con dos muestras en las galerías Van Riel (E. Barilari, O. López, F. Maza, M. Pucciarelli, S. Towas y L.A. Wells) y Pizarro (Méndez Casariego, E. Newbery, M. Pucciarelli y A. Greco) y en noviembre en el Museo Municipal Sívori, donde participan los ocho expositores de Van Riel y el fotógrafo Roiger. En la producción informalista se reconoce la influencia de Burri, de Tapies, de Millares y de los grupos franceses. Pero no da cuenta de su aporte local una lectura que sólo lo considere como un desarrollo epigonal. En el campo artístico porteño, el Informalismo fue un disparador para las experiencias que siguieron en los sesenta. Ver Nelly Perazzo en el catálogo de la exposición **El Grupo Informalista Argentino**, Museo E. Sívori, julio de 1978.

⁴ La imagen era la foto de un mateo destruido, abandonado en una calle de Buenos Aires. Mateo se llama en Argentina al caballo que tira de un coche de punto y por extensión se llama así también al coche y al cochero.

⁵ En verdad, gran parte de los objetos se habían recogido en la quema, una zona donde se depositaban los desechos de la ciudad, y a la que K. Kemble y Luis Felipe Noé (según entrevistas personales con la autora, 1994) habían ido a buscar el material de la exposición. Allí recogieron los ataúdes (uno con un disparo de bala) y la bañera. Otros materiales los aportaron artistas amigos, como sucedió con un paraguas que Macció dio a López Anaya. O también, los materiales que éste último encontró en el barrio de La Boca, en el puerto de Buenos Aires, provenientes de barcos viejos. Las cabezas de cera, antiguamente utilizadas en las peluquerías, las había traído Roiger. La muestra abarcaba toda la planta baja de la galería. Los objetos se dispusieron a la manera de esculturas y pinturas, ocupando el espacio central y las paredes.



composiciones musicales y literarias intencionalmente destruidos. La muerte, el sexo, el juego infantil, el rostro humano y las actividades humanas, se citaban desde fragmentos de objetos recogidos, articulados y agredidos en un nuevo contexto semántico.

Los objetos y materiales exhibidos fueron el resultado de aproximadamente un año de trabajo en el que, en forma conjunta, un grupo de artistas fueron elaborando los distintos aspectos que abarcó la muestra⁶. Los objetos quemados, retorcidos, rotos, salpicados con pintura, se vinculaban, en forma dominante, con el entorno humano (sillas, cestos, bañeras, paraguas), con la infancia y con la muerte (muñecos y ataúdes) y, también, con ironía, con los artistas y los críticos de arte⁷.

Todo en la muestra parece conducir hacia una "encrucijada de violencias fundamentales"⁸. Sus imágenes son, en sí mismas, testimonios de la destrucción que colocan al espectador frente a la violencia del espectáculo de los restos de un atropello por el que un sexo femenino surge de la brutalidad de un tajo o, también, ante las evidencias de la muerte, antes abandonadas y ocultas en un basural.

⁶ Participaron siete artistas: Enrique Barilari, Kenneth Kemble, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí, Silvia Torras y Luis Alberto Wells. La exposición se elaboró durante 1960. Las obras -según la reconstrucción que hoy nos permiten las fotos y los testimonios personales- eran las siguientes: cuando se ingresaba había, a la derecha, un panel con muñecas de E. Barilari, un canasto lleno de desechos de J.López Anaya y una chapa retorcida. Continuando la división del espacio que proponía una viga, se había colocado un bastidor sin tela, cuya estructura estaba "vendada" con arpillera y de la que pendían cabezas de cera con pelo a las que Luis Wells había quemado y de las que colgaban carteles con la palabra "reservado". En el espacio previo al bastidor se ubicaba una bañadera manchada con alquitrán por A.Seguí y una bocina de barco debajo de la cual había un cajón con un grabador. En la pared lateral de la derecha la "Maqueta para un Monumento a Lamuel Lumija Mainez" (única obra que se conserva), de Kenneth Kemble, que era una tela con alquitrán dentro de un cajón de botellas de vino. En la segunda parte de la sala, contra la pared del fondo, estaba el conjunto más espectacular que reunía la parte interna, metálica, de tres ataúdes abollados, apoyados contra una arpillera. En la misma pared, a la derecha de los ataúdes, un paraguas roto de J.López Anaya, y, en el ángulo, un sillón con un tajo en el medio que, con su estopa saliendo, aludía a un sexo femenino -de K.Kemble-. En el centro de la sala, medio tanque de lechero con cabezas en su interior. En las paredes, intercalados entre los objetos, habían pinturas y retratos fotográficos de los artistas destruidos. La muestra incluyó también material sonoro. Durante el año previo a la presentación, los expositores trabajaron junto a otros artistas e intelectuales -mencionados en el catálogo- sobre la idea de destrucción de la música y de la literatura. Durante sucesivos fines de semana experimentaron con instrumentos, en algunos casos rotos -como el piano que se utilizó en la pieza musical de J.López Anaya- o grabando al revés una conferencia de Jorge Romero Brest, mezclando fragmentos de la *Poética* de Aristóteles con textos de Picasso, o tomando textos de Goethe y leyendo las vocales y las consonantes mezcladas con solos de batería de K.Kemble.

⁷ Como sucede con los retratos lacerados y destruidos de los propios artistas y con la obra satírica en "homenaje" a Manuel Mujica Láinez, crítico del diario **La Nación** y asesor de la prestigiosa galería Bonino.

⁸ Georges Bataille, **El erotismo**, Barcelona, TusQuets, 1992, p.39.



La violencia de la muerte era el testimonio de un peligro que, en ese momento, se sentía como una amenaza mundial. Es, quizás, un intento para que, frente a la contemplación de este espectáculo de despojos, entre en escena el interdicto. Pero, como dice Bataille,

“el interdicto, que funda el pavor, no nos propone nunca solamente observarlo. La contrapartida no falta nunca. Echar abajo una barrera es en sí algo atractivo; la acción prohibida toma un sentido que no tenía antes de que un terror, alejándonos de ella, la rodeara con un halo de gloria⁹.”

Al mismo tiempo que buscaba la exhibición de la violencia como un testimonio del salvajismo cotidiano, la muestra se proponía también como una investigación sobre las posibilidades creadoras de la destrucción. Estos eran, fundamentalmente, los puntos de vista que exponían en el catálogo los textos de Kenneth Kemble -promotor de la muestra y expositor-, del psicoanalista José M. Tubio y del crítico de arte Aldo Pellegrini.

Kenneth Kemble presentaba la muestra como un experimento cuyo sentido era, precisamente, "dejar varios caminos abiertos para futuras experiencias"¹⁰. Un acto motivado por el deseo de investigación y orientado a sacudir el medio local, sacarlo de su provincianismo, atentar contra las bellas realizaciones. Y en este sentido quiere explorar en una fuerza que, tanto como la creadora, existe en el hombre: la fuerza de la destrucción, un deseo inconfesable que atraviesa, como una tensión incontenible la llamada "historia de la civilización" y entre cuyos ejemplos se encuentran Hiroshima, las dos grandes guerras y ahora, la amenaza nuclear y la guerra fría.

“[...] parecería que viviésemos en estos momentos al borde de una orgía destructiva, esta vez sin paralelo en toda la historia por su magnitud, alcances y repercusiones en el porvenir. Una bomba de 50 megatones puede eliminar en pocos instantes a toda la ciudad de Buenos Aires y a varios millones de sus habitantes. Las autoridades

⁹ *Ibid.*, p.70.

¹⁰ Kenneth Kemble, *Arte Destructivo*, catálogo de la exposición.



norteamericanas hablan tranquilamente en estos momentos de la posibilidad de que 160 millones de habitantes de sus 175 millones, mueran en una próxima guerra atómica. ¿Es que se puede pretender que el artista, que siempre ha actuado como antena receptora de lo por venir, permanezca insensible ante tal eventualidad?"¹¹

Las referencias a un enfrentamiento cuya amenaza llegaría a uno de sus puntos más calientes con el conflicto de los misiles en 1962 requieren otras consideraciones. Nos ubican, por un lado, en el punto crítico de inflexión del gobierno desarrollista de Frondizi, momento que en el que, el proyecto utópico de ubicarse en el rango internacional, mostraba su inviabilidad. Por otro lado, las huelgas, la represión legalizada y constante, y la creciente injerencia militar en el orden civil, no hacían de la violencia un dato sólo inherente al contexto internacional¹². Las referencias angustiadas a la guerra fría mostraban que, al menos una de las convicciones sobre las que se asentaban las especulaciones desarrollistas -la coexistencia pacífica-, habían entrado en una crisis evidente¹³.

También las pruebas de la violencia histórica son las bases de la interpretación de José M. Tubio. La violencia estética se ofrece, para el psicoanalista, casi como una experiencia terapéutica, actuando como un antídoto contra la agresividad "suelta por el mundo". Así ve a esta exposición como "una catarsis saludable, una descarga higiénica para los impulsos sadomasoquistas del artista y del espectador"¹⁴. Una interpretación y

¹¹ **Ibid.**

¹² Los conflictos estudiantiles, especialmente en 1958, frente al debate entre enseñanza libre o laica, las huelgas permanentes, el Plan Conintes -por el cual la justicia civil pasaba a depender de la militar en los casos de terrorismo-, la reacción frente a la cuestión del petróleo, los cuestionamientos de sectores de derecha y de los militares ante la posición del gobierno frente a la situación cubana y el encuentro de Frondizi con Guevara en Don Torcuato, en agosto de 1961, son tan sólo algunos de los datos que dan cuenta del clima convulsionado que dominó durante la presidencia de Frondizi. Son, a la vez, el testimonio del fracaso de un gobierno que había surgido como resultado de una coalición de sectores diversos. Ver Daniel Rodríguez Lamas, **La presidencia de Frondizi**, Buenos Aires, CEAL, 1984 y Julio E. Nosiglia, **El Desarrollismo**, Buenos Aires, CEAL, 1983.

¹³ Superar el deterioro de los términos de intercambio era el objetivo central de la especulación "desarrollista" y el autoabastecimiento de petróleo y la producción del acero eran los caminos para lograrlo. Objetivos que, necesariamente, requerían el concurso de capitales extranjeros a los que se suponía disponibles desde la consideración de otro presupuesto, el de la coexistencia pacífica, la cual liberaba capitales antes al servicio de la carrera armamentista y ahora disponibles para ser colocados en aquellos países que brindaran condiciones favorables. Ver Julio E. Nosiglia, **op. cit.**, p.14.

¹⁴ "Por eso, nada puede ser más actual que esta exposición de obras `destruidas, rotas, despanzurradas', expresión un tanto angustiada de estas fuerzas subterráneas, que sentimos bullir día a día a nuestro



una valoración por demás sugerente que le permiten entender la violencia en el arte como un exorcismo de la violencia cotidiana, histórica y social.

Otra es la aproximación de Aldo Pellegrini, quien se aboca a analizar los valores de la destrucción y su carácter de "fermento creador", derivados de la comprensión del acto creador como una acción al mismo tiempo destructora. Un acto cuyo sentido incluye, también, la marca del humor.

“Destruir un objeto feo, monstruoso, sin sentido o falso, significa destruir una civilización carcomida y antihumana, o destruir una religión sin vitalidad y castradora, o una moral maniatada y angustiante, o prejuicios culturales petrificados. La destrucción pertenece para el artista al orden supremo de la libertad. [...] La destrucción depurada por el artista, llevado éste de la mano por el guía acre, cáustico, irreverente del humor, nos revelará inéditos mecanismos de belleza, oponiendo así su destrucción estética a esa orgía de aniquilamiento en que está sumergido el mundo de hoy¹⁵.”

La participación de Aldo Pellegrini en el catálogo establece también un significativo vínculo con el surrealismo. Médico y poeta, Pellegrini formó el primer grupo surrealista en Argentina, dos años después de la aparición del primer manifiesto del movimiento¹⁶. Tanto por su rol de promotor como por su producción poética, puede considerarse a Pellegrini como un nexo importante entre la década del veinte y la del sesenta y, a la vez, como un motor poderoso en el campo artístico porteño sesentista. Un

alrededor, sublimadas en la labor del artista." José M. Tubio, "Fundamentos psicológicos de un arte destructivo", Catálogo de la exposición.

¹⁵ Aldo Pellegrini, "Fundamentos de una estética de la destrucción", catálogo de la exposición.

¹⁶ Aldo Pellegrini conoce el Surrealismo en 1924, por una referencia en las páginas del diario *Crítica* de Buenos Aires y ese mismo año conocerá el manifiesto de Bretón. Con algunos condiscípulos médicos forma un grupo de intenciones semejantes al grupo parisino, para experimentar con la escritura automática. Se reúne en 1926 con David Sussman, Marino Cassano, Elías Piterbarg y Adolfo Solari y, dos años más tarde, publican la revista **Qué**, en la cual, con ironía y humor, se burlaban de todos los valores. Sin embargo, su propuesta resultaba anticipada en un espacio artístico que recién, y no sin dificultades, podía admitir a Pettoruti. En la década del cincuenta, Pellegrini apoya la geometría. En 1952 organiza el grupo "Artistas modernos de la Argentina" (Maldonado, Hlito, Prati, Iommi, Girola, Fernández Muro, Sarah Grilo, Ocampo, Hans Aebi) y en 1955 funda con Arden Quin la Asociación Arte Nuevo. En 1953 publica un artículo sobre Dubuffet, "La poética de lo desagradable", en la revista **Letra y Línea**, en el que defiende la espontaneidad y la rebelión ante cualquier dogma que condujera al academicismo. Ver Jorge López Anaya, "Aldo Pellegrini, la afirmación de lo vital", en **Correo de Arte**, No.8, 1979, pp.52-55.



nexo que, al mismo tiempo, aparece con claridad en los Estados Unidos cuando, en 1961, se realiza en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el simposio sobre *assemblage*, en el que participan Marcel Duchamp y Richard Huelsenbeck, junto a Robert Rauschenberg. Pero lo que en el país del norte podía leerse como la reedición, sin duda actualizada, de un dadaísmo que, en algún sentido, ellos habían experimentado, en Buenos Aires, pese a los intentos de la crítica por leerlos como un gesto desfasado, esta intencionada subversión de los valores establecidos, encontraba su momento inaugural. Por otra parte, *Arte Destructivo* fue una experiencia extrema pero no aislada. En el mismo año se realiza la exposición *Otra Figuración*¹⁷, la de Greco con el título *Las monjas*¹⁸ y, dos años después, la exposición de las cajas de Camembert de Heredia¹⁹, experiencias éstas que también colaboraron en la creación de un clima de experimentación y de ruptura.

Arte Destructivo fue una realización compleja y anticipada respecto de aquello que, en ese mismo momento, se producía en el contexto internacional²⁰. Parecería también posible pensar esta exposición como una visión desbordada de imágenes generadas desde una violencia con sentido estético a las que la violencia cotidiana y creciente que durante los veinte años siguientes impregnaría las prácticas sociales, políticas y culturales, volvería, sin embargo, tímidas prefiguraciones.

Entre el arte y la política

¹⁷ En la galería Peuser, entre el 23 de agosto y el 6 de septiembre. Participaron Ernesto Deira, Romulo Macció, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Sameer Makarius y Carolina Muchnik. El grupo luego conocido como *Nueva Figuración* estaría integrado sólo por los cuatro primeros.

¹⁸ Esta exposición se realizó en la galería Pizarro. Dice Lila Mora y Araujo: "*Las Monjas* eran unos cuadros enormes cubiertos de telas tipo colgajo, blanco, negro y gris. Eran como figuras fantasmales. Las hizo en un momento de mucha angustia." Ver **Alberto Greco**, IVAM Centre Julio González - Fund. MAPFRE VIDA, Valencia, 1991, p.282.

¹⁹ Eran quince cajas de Camembert cerradas que tenían en su interior hilos, trapos, pelos, huesos, muñecos de celuloide. Heredia realiza estas cajas en París y las expone en mayo de 1963 en la galería Lirolay, con un prólogo de Aldo Pellegrini. Ver J. López Anaya, **Heredia**, Bs.As., CEAL, Serie Escultores Argentinos del Siglo XX, No.13, pp.3-4.

²⁰ Si bien el tema de la destrucción, anclado en el contexto de la posguerra, era abordado por muchos artistas antes de 1961 -Alberto Burri es un ejemplo- lo que diferencia a la muestra de *Arte Destructivo* es la complejidad de la propuesta y el hecho de que fuese elaborado como una tarea de investigación grupal que requirió un año de trabajo. Un ejemplo, aunque no comparable con esta experiencia, es el "Destruction in Art Symposium", organizado en Londres el 9, 10 y 11 de septiembre de 1966 que contó con la contribución de varios países de Europa y América. Entre éstos Argentina, con el material de la



La muestra de *Arte Destructivo* quedó atrapada entre, al menos, tres discursos valorativos: aquel que veía en ella un gesto anacrónico del surrealismo y del dadaísmo; el que veía esta experiencia como un impulso hacia el futuro o al menos dotada de cierto interés; y los que, de un modo indirecto, acusaban a los artistas de un uso gratuito y pueril de la violencia dado que, esta exhibición, carecía de una intención clara²¹.

Esta última sería, precisamente, la objeción que tres años más tarde haría el poeta y escritor Raúl González Tuñón desde las páginas del diario **Clarín** donde, refiriéndose a las expresiones que recurrían a la agresividad -cita, como ejemplos, a Noé, Seguí, Macció, De la Vega, Deira y Lea Lublin-, califica a ésta como "violencia sin salida", como "iracundia gratuita que parece responder a imperativos de moda". Frente a estas experiencias, González Tuñón destacará a Demetrio Urruchúa con sus "patéticas glosas del Ghetto de Varsovia" y también al grupo *Espartaco*, cuya producción califica como "arte enraizado en nuestro tiempo", realizado por artistas "atentos al destino de su país y de los demás países americanos". En definitiva, aquello que el escritor reconoce y valora como un "inconformismo auténtico"²². Las críticas de González Tuñón dan un parámetro del tenor de la fisura que, desde 1964-1965, partiría el campo artístico definiendo posturas claras y contrapuestas. En esta distribución de espacios de opinión y de legitimación actuaría, como un parámetro fuerte, la perspectiva que se adoptara ante la actividad del Instituto Di Tella y, por extensión, frente a la figura

muestra de *Arte Destructivo* (fotos, catálogos, críticas y material sonoro) que figura en el catálogo con la fecha sorprendentemente modificada: 1966 en lugar de 1961.

²¹ En el primer grupo se encuentran las críticas aparecidas en los diarios *La Nación*: "ahí finca, quiéranlo o no los organizadores, la flaqueza de la exposición, que recuerda con exceso a los antepasados aludidos [Dadá y Surrealismo] y en consecuencia resulta anticuada, retrospectiva", [M. Mujica Láinez], "Bellas Artes", **La Nación**, 26-11-61. También dice **La Razón**: "no es posible celebrar como 'novedad' algo que en Europa se realizó por los dadaístas o los surrealistas al final de la primera guerra mundial", F. Kaperotxipi, "Cartas de Mar del Plata", **La Razón**, 14-12-61. En el segundo grupo podemos señalar las críticas de los diarios **La Prensa**, que señala la experiencia como "de considerable interés", H.Parpagnoli, "Artes Plásticas", **La Prensa**, 28-11-61 y, en el mismo sentido toma partido **El Mundo** al destacar la muestra como "Una aventura atrevida, animada de fantasía y de ingenio y no desprovista del buen humor que suele estar presente en muchas obras auténticas de la inteligencia [...]". Córdova Iturburu, "La singular exposición de arte destructivo", **El Mundo**, nov.1961. En el tercer grupo están los artículos publicados en la revista **Del Arte** que destaca: "la masacre gratuita, como la protesta gratuita o la destrucción gratuita, son aquellas en política y en arte que no aspiran al objetivo importantísimo de fundar". E.Azcoaga, "Feria de arte destructivo", **Del Arte** No.6, dic.1961. También el periódico **Correo de la Tarde** presenta la muestra como "el viejo, triste, desvaído, ocioso y negativo propósito de escandalizar al burgués" [...], s/a, "Atelier", **Correo de la tarde**, 23-11-61.

²² Raúl González Tuñón, "Lo agresivo en nuestro medio", **Clarín**, febrero de 1964, p.31.



del director de su Centro de Arte Visuales, Jorge Romero Brest²³. Instalado en la calle Florida en 1963, el Instituto Di Tella fue el foco de una espectacularización montada por el periodismo que dio enorme difusión a todas aquellas expresiones que sacudieron lo establecido en el terreno artístico²⁴. Calificado como un centro de importación de modas, dependiente de expresiones foráneas, superficial, la actividad del Di Tella fue descalificada desde sectores de izquierda y nacionalistas. Así, en el único número de la revista **Literatura y Sociedad** dirigida por Ricardo Piglia, Roberto Broullón no puede dejar de conceptualizar al Di Tella y a Romero Brest: "Se trata de una moderna tentativa de colonización cultural; el vanguardismo se usa, aquí, como penetración ideológica"²⁵.

Los ataques permanentes al Instituto no estuvieron exentos de parcialidades y cegueras. Sólo esto explica que, una revista como **La rosa blindada**, embarcada en la redefinición de un *realismo socialista* diferenciado del realismo producido por soviéticos, y que se ocupa en 1964 del Premio Internacional Di Tella pidiendo que en el montaje los artistas utilizaran los elementos de los que partían "de un modo irónico, desafiante, desesperado o polémico", sólo éstos prejuicios explican que quien escribe este artículo -el pintor Carlos Gorriarena- no emita ningún juicio ante el primer conjunto de obras direccionadamente políticas que albergarán las salas del Instituto Di Tella, en 1965, al aceptar parte del envío de León Ferrari²⁶. Podría pensarse que el peso de la institución y los argumentos que daban origen a su invalidación serían mucho más poderosos que las obras que allí pudieran exhibirse.

²³ En este sentido resulta ilustrativo el poema que el mismo González Tuñón dedicó a Romero Brest con el título "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". [...], en **El banco en la plaza**, [1974].

²⁴ Quizás se pueda considerar el punto inicial de esta espectacularización el premio concedido a Marta Minujín en el Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella por su obra *Revuélquese y viva*, en 1964.

²⁵ Roberto Broullón, "Apuntes sobre vanguardismo", en **Literatura y Sociedad**, Buenos Aires, año 1, oct-dic., 1965, p.110.

²⁶ Hice una aproximación a la recepción de este envío en la ponencia "Arte y (re)presión: cultura crítica y prácticas conceptuales en Argentina", en **Arte, historia e identidad en América: Visiones Comparativas**, Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte: México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, pp. 875-889. Un análisis del debate sobre la relación arte-política entre 1964-1965 en Buenos Aires puede verse en "La política del montaje: León Ferrari y `La Civilización Occidental y Cristiana.", **Cultura y Política en los años '60**, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones "Gino Germani", Facultad de Ciencias Sociales - Oficina de Publicaciones del CBC - UBA, 1997, pp. 299-314.



Los debates acerca de la relación entre arte y política atravesarían todo el campo cultural sesentista. La definición de pautas que dieran lugar a una producción ideal, alejada del realismo socialista pero inmersa, a la vez, en la lucha cultural, no estaba al margen de la dificultosa tarea de redefinición de su lugar político que algunos sectores de la intelectualidad de izquierda emprenderían desde fines de los '50 y durante los '60²⁷.

El tránsito de la discusión estética no marcharía al margen de los caminos de la política. Y en este sentido, tanto la situación nacional como la internacional actuarían como parámetros decisivos en una paulatina toma de decisiones que llevó a artistas e intelectuales a dejar de postular la necesidad de no alienar "a la literatura en la inmediatez de lo político"²⁸ para proponer un arte que naciese de la "toma de conciencia de la realidad actual" y que fuese una expresión de "aquellos contenidos políticos que luchan por destruir los caducos esquemas culturales y estéticos de la sociedad burguesa"²⁹.

Otras cuestiones deben considerarse al momento de analizar este recorrido en el espacio de las artes visuales desde 1965. Por un lado, la ausencia transitoria de algunos de los artistas que mayor dinamismo habían producido en cuanto a renovación del lenguaje en la primera mitad de la década³⁰. Esta ausencia no será, sin embargo, el único elemento actuante en esta modificación. La extraordinaria difusión periodística que acompañó las experiencias del Di Tella -especialmente *La menesunda*, de Marta Minujín, en 1965- haciendo de estas verdaderos escándalos, junto a la politización creciente que abarcó a todo el campo cultural, actuaron como elementos de fuerte

²⁷ Sobre esta cuestión ver Silvia Sigal, **Intelectuales y poder en la década del sesenta**, Buenos Aires, Punto Sur, 1991 y, también, Oscar Terán, **Nuestros años sesentas**, Buenos Aires, Punto Sur, 1991.

²⁸ Ricardo Piglia, "Literatura y sociedad", en **Literatura y sociedad**, No.1, oct-dic-1965, p.11.

²⁹ **Tucumán Arde**, declaración en la muestra de Rosario, M. T. Gramuglio y N. Rosa, noviembre de 1968.

³⁰ Por ejemplo, Kemble, Noé, de la Vega, Wells, están fuera del país, López Anaya dejó la producción artística, Greco se suicida en 1965. En esto se basa Luis Felipe Noé cuando asegura que él no fue artista del Di Tella dado que estaba en Estados Unidos. Noé ve con claridad la fisura que se produce a mediados de la década y afirma: "Todo esto me lleva a sostener que en realidad no hubo una generación del sesenta, sino dos: la del sesenta propiamente dicha y la del sesenta y cinco, o ditellianos. La primera es verdaderamente antiformalista. La segunda institucional aunque sea del desparpajo." Pero ese cambio de situación que él atribuye exclusivamente a la ausencia de algunos artistas o a una mayor incidencia de lo institucional, obedece, sin duda, a otros factores entre los cuales será central la discusión sobre vanguardia estética y vanguardia política. L. F. Noé, "Artes Plásticas Argentinas, Sociedad Anónima", en **Cuadernos Hispanoamericanos**, No.5 17-9, julio-sept. 1993, p.257.



polarización. El punto de fractura radica en la decisión que un grupo de artistas que habían funcionado hasta el momento como activos propulsores de experiencias vanguardistas, toman respecto al sentido de su producción, imponiéndole un tono marcadamente político. Las discusiones sobre los nexos entre vanguardia artística y vanguardia política tendrán un lugar central en el final de la década. El giro hacia la política será el punto de encuentro y de fusión de nuevas formaciones artísticas, cuya confluencia inicial, probablemente, pueda ubicarse en la concurrida muestra de *Homenaje al Vietnam* realizada en 1966, la cual unió a sectores que, hasta entonces, marchaban separados³¹. Un frente de trabajo común que se disolvería, paulatina o precipitadamente, a partir de 1968.

Por otro lado, no pueden considerarse un dato aleatorio en las discusiones que partirán el campo cultural y artístico, las circunstancias relativas a la situación política internacional y nacional: la revolución cubana, la invasión norteamericana a Santo Domingo, la guerra de Vietnam, el asesinato del "Che" Guevara, las luchas de liberación en Latinoamérica, el Mayo Francés, etc. funcionarán como sucesivos y coyunturales horizontes de identificación de los sectores de izquierda en Argentina y también a una escala internacional. Sin embargo, el elemento decisivo lo aportó la situación nacional: el golpe militar que colocó en el gobierno a Juan Carlos Onganía, junto a la injerencia que éste tendrá en la esfera cultural a través de una sistemática acción censora e, incluso, represiva, actuará como un fuerte catalizador y definidor de posiciones políticas en el espacio artístico.

También fue determinante en la definición de grupos el lanzamiento abundante y acelerado de manifiestos durante 1968. Con su tono conativo y su contenido programático, los manifiestos propusieron una *tabula rasa* y colaboraron en la constitución de agrupaciones de artistas dispuestos a poner en escena los modelos propuestos. Asombra la sucesión y el tono contestatario y, sin duda, violento que caracterizó a esta prolífica producción. Presentados como una reacción frente a la censura -extremadamente eficiente desde 1966- se expresan también contra el "tutelaje

³¹ Creo que prueba esta heterogeneidad el que participaran, por ejemplo, Marta Minujin junto al grupo *Espartaco*, aún cuando luego seguirían caminos distintos. En esta exposición también confluyeron grupos de artistas de Rosario y de Buenos Aires que hasta entonces habían marchado separados y que luego trabajarán juntos en la muestra *Tucumán Arde*.



económico" que convalida "el sistema de opresión imperante en el mundo capitalista"³². Las respuestas ante la censura y la dependencia tuvieron dos formas que, incluso, se sucedieron cronológicamente dando lugar, prácticamente, a acciones encadenadas. Por un lado, la reacción inmediata fue la no participación y el rechazo de todas las estructuras institucionales³³. Algunos artistas expresaron también, con claridad, cuál era para ellos el camino a seguir: tratar de llegar a un público amplio, con una obra capaz de incidir, con una obra peligrosa³⁴. Junto a esto, lo que aparecía también en el centro de los requerimientos era la recuperación del sentido revulsivo de la vanguardia. Vanguardia que, en esta coyuntura se definía, quizás, más por su actitud anti-institucional que por su renovación estética. El repudio institucional alcanzaría su expresión más elocuente en la destrucción que los artistas hacen de sus propias obras

³² Volante entregado en la interrupción del Premio Braque. Firmado por FATRAC (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura) el 16-7-68. También la carta que Ruano distribuye como obra en las *Experiencias 68* organizadas por el Di Tella denuncia la actitud censora de Romero Brest.

³³ Por ejemplo, el manifiesto del grupo de artistas de Rosario, en ocasión del Premio Braque: "*Siempre es tiempo de no ser cómplices*. Después de denunciar la censura ideológica y estética en el premio organizado por el gobierno de Francia (*actitud consecuente con el clima de opresión policial que se vive en nuestro país y con la repudiada represión por parte del gobierno francés al levantamiento de su pueblo*) deciden **NO PARTICIPAR EN EL PREMIO BRAQUE... es posible decir que la respuesta dada es índice de la iniciación de un nuevo espíritu con mayor conciencia de los problemas reales, y tal vez, a partir de ahora, podamos afrontar las consecuencias con mayor claridad y asumirlas hasta sus últimas instancias. / Porque nuestra NO PARTICIPACIÓN en este Premio es apenas una actitud perteneciente a una voluntad más general de NO PARTICIPAR de ningún acto (oficial o aparentemente oficial) que signifique una complicidad con todo aquello que represente a distintos niveles el mecanismo cultural que la burguesía instrumenta para absorber todo proceso revolucionario. / Por eso consideramos definitivamente concluida, para nosotros, la relación con quienes detentan el "poder" de adjudicar valor artístico a todo producto (cualquiera sea la forma que tenga) que se realiza dentro de los límites geográficos e institucionales que la burguesía propone. Rosario, junio de 1968". Dentro de esta actitud también puede ubicarse la carta que Pablo Suárez envía a Romero Brest como obra, en la que considera que la situación política y social del país hace necesario un cambio que debe traducirse en un rechazo de las instituciones. Carta fechada 13 de mayo de 1968.**

³⁴ En su carta dice Pablo Suárez: "Si yo realizara la obra en el Instituto, ésta tendría un público muy limitado de gente que presume de intelectualidad [...] Si a mí se me ocurriera escribir VIVA LA REVOLUCIÓN POPULAR en castellano, inglés o chino sería absolutamente lo mismo. Todo es arte. Esas cuatro paredes encierran el secreto de transformar todo lo que está dentro de ellas en arte, y el arte no es peligroso. (la culpa es nuestra). / Entonces? [...] Los que quieran ser entendidos en alguna forma díganlo en la calle o donde no se los tergerse. A los que quieran estar bien con Dios y con el Diablo les recuerdo: "los que quieran salvar la vida la perderán". A los espectadores les aseguro: lo que les muestran ya es viejo, mercadería de segunda mano. Nadie puede darles fabricado y envasado lo que está dándose en este momento, están dándose el Hombre, la obra: diseñar formas de vida". Ibid. Nótese el tono bíblico de la segunda mitad de la cita transcrita.



frente al Instituto Di Tella, como reacción frente a la censura que había afectado algunas de las obras expuestas en las Experiencias 1968³⁵.

En este sentido, las expresiones que lograron una radicalidad más extrema fueron *Tucumán Arde* y el conjunto de manifiestos, ponencias y declaraciones que acompañaron a esta muestra de experimentación política y estética³⁶. La declaración que acompañaba la muestra de Rosario -firmada por María Teresa Gramuglio y por Nicolás Rosa- quería establecer la diferencia entre "las falsas experiencias vanguardistas que se producían en las instituciones de la cultura oficial" y la verdadera vanguardia:

“Esta actitud apuntaba a manifestar los contenidos políticos implícitos en toda obra de arte, y proponerlos como una carga activa y violenta, para que la producción del artista se incorporara a la realidad con una intención verdaderamente vanguardista y por ende revolucionaria³⁷.”

Lo que se muestra con claridad es, entonces, la necesidad de proponer un proyecto orientado hacia la transformación social desde el campo de la cultura. Las maneras que deben orientar tal modo de acción aparecen también enunciadas con claridad: la acción colectiva y violenta: "La agresión intencionada llega a ser la forma del nuevo arte. Violentar es poseer y destruir las viejas formas de un arte asentado sobre la base de la propiedad individual y el goce personal de la obra única³⁸.

Un arte transformador, social, colectivo: el programa sin duda se apoyaba en una expresa oposición a la autonomía estética. La denuncia y la transformación serían ahora las fuentes de la legitimidad. Una obra cuyo valor ya no descansaría en la creatividad individual, sino también en la participación de los obreros y los estudiantes. Al proponer la creación de un circuito sobreinformativo que serviría para desenmascarar y para

³⁵ Me refiero al conocido episodio de clausura policial del "baño" que Plate construye en el Di Tella, cerrado a causa de los *graffiti* políticos escritos por el público.

³⁶ En la obra participaron casi treinta artistas, en gran parte de Rosario (como Juan Pablo Renzi, María Teresa Gramuglio, Aldo Bortolotti, Nicolás Rosa, Rubén Naranjo, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, etc.) y también de Buenos Aires (León Ferrari, Roberto Jacoby) y de Santa Fé (Graciela Borthwick). El conjunto representa tanto la emergencia de nuevos artistas como la constitución de transitorias formaciones artísticas reunidas, centralmente, en torno a los debates sobre cultura y política.

³⁷ **Tucumán Arde**, declaración en la muestra de Rosario, M. T. Gramuglio y Nicolás Rosa, agosto de 1968.



desarticular las tramas de la información oficial y al optar por espacios ajenos a las instituciones de la cultura burguesa -en este caso, al realizar la muestra en la sede de la CGT de los Argentinos- los artistas definieron una función y un espacio nuevos para el arte. En 1968 la violencia fue una estrategia artística que ya no tuvo por objetivo la creación de una obra de ruptura estética o una función catártica respecto de la violencia social, sino que buscaba participar en la creación de una sociedad nueva. Los artistas se propusieron intervenir desde una utilización intencionada de aquellas formas que ahora eran decisivas en la definición del espacio público: los medios de comunicación masiva. Y, en este sentido, partieron de las investigaciones que anteriormente habían desarrollado en el escenario del Di Tella. El estudio y el conocimiento de las formas de operar de los medios de comunicación masiva y la conciencia acerca de su poder tergiversador es lo que les permite utilizar sus claves. La noticia del diario y los materiales recogidos en la realidad les proporcionarán los medios para operar por montaje en una yuxtaposición cuyo sentido central será la concientización. La comunicación masiva, una red proveedora de nuevos sentidos, formadora de una sensibilidad distinta es, sucesivamente, cuestionada, desenmascarada y apropiada desde estrategias inversiones. La violencia ya no es una forma posible de la belleza. Es ahora el motor de una sublevación.

La calle en el museo

Las experiencias del 68 definieron, para varios de sus protagonistas, una situación difícil de revertir. A partir de entonces, todos los espacios oficiales de exposición les resultaron inaceptables. Por motivos que oscilan, con cruces diversos, entre el agotamiento artístico y la militancia política, muchos artistas abandonaron transitoria o definitivamente las actividades artísticas. Otros siguieron trabajando junto a los sindicatos, con una intención prioritariamente concientizadora³⁹. Finalmente, para

³⁸ **Ibid.**

³⁹ Estoy refiriéndome a experiencias que se articularon en torno a la CGT de los Argentinos -que surge en marzo de 1968- como respuesta a su convocatoria **Mensaje del 1ero de mayo** dirigida a profesionales e intelectuales dispuestos a sumarse a su programa (oposición al régimen militar, honestidad de la dirigencia y rebelión de las bases). Por ejemplo el grupo de *Cine Liberación*. Tampoco puedo dejar de señalar experiencias como las que, desde comienzos de la década, realizó Ricardo Carpani y algunos miembros del grupo *Espartaco* con sus pinturas murales en sindicatos. Ver Mariano Mestman, "Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero, 1968-



otros sectores -en algunos casos formados por artistas que iniciaban su actividad- la alternativa pasó por la ocupación de todos los espacios disponibles. La calle, los museos, los premios, junto a las muestras de homenaje y de repudio, se postularon como sitios que era necesario invadir con imágenes que denunciaran y se opusieran a los símbolos del poder. Desde este lugar deben pensarse los envíos marcadamente políticos a premios oficiales y privados que dieron lugar a exclusiones, censuras y a los consecuentes actos de repudio.

Constituye un caso paradigmático por su evidencia política y por haberse ubicado en el interior del Museo de Arte Moderno la obra que un grupo de artistas presentan en el cuarto salón del premio Acrilicopaolini en agosto de 1973⁴⁰. Desde el catálogo su participación se anunciaba como polémica ya que, en el lugar reservado a la foto de o de los autores, aparecía la imagen de un acto político en la que se distinguía, con claridad, una pancarta de la organización política "montoneros". Una aclaración al pie de la foto establecía relaciones entre los asistentes al acto y los autores de la obra⁴¹ a los que se identificaba como:

Grupo realizador: participa activa y concientemente en el proceso de liberación nacional y social que vive el país.

Pero aún mayor que el impacto del catálogo era el que producía la obra-instalación que los artistas presentaron. Con el título de *Proceso a nuestra realidad*, levantaron en la sala del museo, una pared de ladrillos de cemento de,

1969", en **Cultura y Política en los años '60**, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones "Gino Germani", Facultad de Ciencias Sociales - Oficina de Publicaciones del CBC - UBA, 1997, pp. 207-230.

⁴⁰ Estos premios constituyen un ejemplo más de las formas que asumió la modernización en el campo artístico. El uso de materiales plásticos y sintéticos (polyester, acrílico, fibra de vidrio) tanto como la experimentación y tematización de la comunicación masiva fueron dos de las formas de utilización de las nuevas tecnologías desde 1966. Podemos citar dos hitos significativos. En relación con los nuevos materiales, el curso que organiza en septiembre de 1966 la Cámara Argentina de la Industria Plástica, para que 55 artistas aprendieran a utilizar el plástico. En ese mismo año, Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari firman el manifiesto **Un arte de los medios de comunicación** en el que afirman la posibilidad de un nuevo género: "el arte de los `mass mediazzz' donde lo que importa no es fundamentalmente `lo que se dice' sino tematizar los medios como medios. Los artistas llevaron a la práctica tal idea anunciando un *happening* en diarios y revistas de Buenos Aires que nunca se realizó. Ver Oscar Masotta y otros, **Happening's**, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967, p.122. Destacado en el original.

⁴¹ Perla Beneviste, Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Edgardo Vigo.



aproximadamente, siete metros de largo por dos de ancho, cuyas superficies laterales cubrieron con afiches, siglas y textos que, tal como lo describe el crítico del diario **La Opinión**, Hugo Monzón, "frecuentemente se encuentran en estos días en los muros de la ciudad"⁴². Entre el conjunto de inscripciones se destacaba, en uno de los frentes del muro, la frase "Ezeiza es Trelew".

La obra condensaba una trama significativa y compleja. Por un lado los acontecimientos políticos a los que en forma directa se refería y a los que presentaba desde una lectura dirigida, intencional e interpretativa de los hechos que, al mismo tiempo, era compartida por un sector de la opinión pública. La historia inmediata jugaba, así, como una poderosa *trama intertextual*. El conjunto trabajaba sobre un intrincado punto de inflexión tanto histórico como estético. Porque si por un lado, el enlace entre los hechos de Trelew y de Ezeiza proponía una lectura que hacía necesario un giro en el rumbo de la acción política, volver al espacio institucional y, aun más, invadir el espacio del museo con el espacio de la calle, definía un itinerario de signo inverso a aquel que, en un violento corte institucional, los artistas habían definido en su acelerado recorrido del 68.

La masacre que se produce en Ezeiza el 20 de junio de 1973 marcará nuevos sentidos al retorno de Perón⁴³. Como señala Horacio Verbitsky:

“La masacre de Ezeiza cierra un ciclo de la historia argentina y prefigura los años por venir [...] Ezeiza contiene en germen el gobierno de Isabel y López Rega, la AAA, el genocidio ejercido a partir del nuevo golpe militar de 1976, el eje militar-sindical en que

⁴² Hugo Monzón, "Obras polémicas y planteos ideológicos en la nueva edición del premio Acrilicopaolini", **La Opinión**, 10-8-73, p. 19.

⁴³ Los hechos de Ezeiza serían la primera evidencia de la imposibilidad de acceso al Estado Popular que se confió lograr con el triunfo peronista del 11 de marzo de 1973. Al control de la Juventud Peronista en el acto de asunción de Cámpora el 25 de mayo siguieron las acusaciones del sector sindical contra el "trotskismo" y la "patria socialista". El regreso de Perón, el 20 de junio, estuvo marcado por los enfrentamientos entre sectores de izquierda y de derecha por el protagonismo en el acto de recepción. Verbitsky se opone a la versión oficializada de los hechos según la cual dos extremos irracionales se masacraron mutuamente ante un pueblo ajeno que sólo quería asistir a una fiesta. Sostiene que la masacre fue una acción premeditada y orientada a desplazar a Cámpora y a los sectores de izquierda, organizada por aquellos sectores que a su vez habían sido desplazados entre noviembre de 1971 y mayo de 1973, cuando Perón designó a H. J. Cámpora como su delegado personal. En Ezeiza, según cifras semioficiales, hubo 13 muertos y 365 heridos. El Hotel Internacional de Ezeiza funcionó como un centro de detención donde se torturó bajo la dirección del Teniente Coronel Osinde. Ver Horacio Verbitsky, **Ezeiza**, Buenos Aires, Contrapunto, 1986.



el gran capital confía para el control de la Argentina. [...] La masacre de Ezeiza es también un escalón fundamental en la aplicación de crecientes cuotas de terror contra la movilización popular, que desbordaba todos los esquemas y rompía todas las tentativas de sometimiento⁴⁴.”

La historia de una traición que, en esta significativa frase, se unía a otra traición, aquella que había dado lugar a los asesinatos de Trelew⁴⁵.

Pensado como testimonio y denuncia, el muro estaba acompañado de una tarjeta en la que se incluía el único elemento de acrílico que contenía la obra: la representación de una roja gota de sangre. De un lado se definía el sentido político:

Recuerda a Trelew

22-8-72

Recuerda a Ezeiza

20-6-73

CASTIGO A LOS CULPABLES
ESTA "gotadesangre" DENUNCIA
QUE EL PUEBLO NO LA DERRAMA
INÚTILMENTE

En el reverso de la tarjeta se señalaba una dirección para el arte:

NO
POR UN ARTE NO ELITISTA
NO SELECTIVO

⁴⁴ **Ibid.**, pp. 9-10.

⁴⁵ En 1972 se produce la "masacre de Trelew", en el clima de enfrentamiento entre la dictadura militar y las fuerzas que pugnaban por la salida democrática. El 15 de agosto, un grupo de presos políticos detenidos en la base naval de Rawson toman el penal y el aeropuerto de Trelew durante casi cuatro horas. Sólo logran partir seis (primero hacia Chile y luego hacia Cuba). En el aeropuerto fueron apresados 19 militantes (ERP, FAR y Montoneros) y trasladados a la base Alte. Zar. En la madrugada del 22 de agosto fueron ametrallados. Hubo 16 muertos y 3 sobrevivientes que fueron secuestrados y desaparecidos durante la última dictadura militar. Ver F. Urondo, **Trelew. La patria fusilada**, Buenos Aires, Crisis, 1973 (reeditado por Contrapunto en 1988).



NO COMPETITIVO
NO NEGOCIABLE
NI AL SERVICIO DE INTERESES
MERCANTILISTAS

SI
POR UN ARTE NACIONAL Y POPULAR, UN
TRABAJO GRUPAL AL SERVICIO DE LOS
INTERESES DEL PUEBLO.

Este programa se cumplió en parte en este certamen cuando, debido a la iniciativa de un sector de los artistas participantes, dos de los jurados ofrecieron y lograron que el premio se distribuyese entre todos los que intervenían⁴⁶. También los desarrollos ulteriores de la obra pueden leerse como parte del compromiso que los artistas enunciaban. En octubre del mismo año, fueron invitados a exponer el muro en la Facultad de Derecho, donde levantaron, con los ladrillos, una cruz con afiches e inscripciones que fue, pocos días después, destruida por organizaciones estudiantiles peronistas de derecha⁴⁷. El recorrido se cerró en diciembre cuando los artistas expusieron las fotos de esta obra en todo su itinerario, desde la exposición en el Museo, hasta su destrucción en Derecho, junto a otras obras que incorporaban nuevos acontecimientos políticos. Los fusilamientos de José León Suárez después de la caída de

⁴⁶ Los debates que rodearon a esta decisión resultan ilustrativos de las discusiones y los enfrentamientos que dinamizaban el campo artístico. Esto resulta evidente cuando vemos que, a la aceptación de la propuesta de dos de los miembros del jurado (Jorge Glusberg y Le Parc) de dividir el importe del premio entre todos los artistas participantes, siguió otra decisión de los patrocinadores: en el momento en el que distribuyeron los premios, otorgaron una cifra igual para que se otorgaran las cinco recompensas reglamentariamente previstas, decisión de la que fue único responsable Osvaldo Svanascini, miembro del jurado que no había acordado la decisión anterior. Ver "Realizan una asamblea artistas plásticos disconformes con un premio", Bs.As., La Opinión, 14-8-73, [sin firma].

⁴⁷ Esta destrucción se produjo en el contexto de un acto en memoria del dirigente sindical José Rucci organizado por agrupaciones estudiantiles de derecha -como Concentración Nacional Universitaria (CNU), Comando Universitario Peronista de Derecho (CUPDED), Legión Revolucionaria Peronista (LRP), Grupos de Acción Peronista-Movimiento Universitario Nacional (GAP-MUN), y con la adhesión de la CGT y del Consejo Superior Provisorio del Movimiento Nacional Peronista. S/a, "Derecho: tiros y bombas de gases", Bs. As., **El Mundo**, 26-10-73.

Andrea Giunta: *Destrucción-Creación en la vanguardia argentina del sesenta.*, *Arte y política. Mercados y violencia*, en Razón y Revolución nro. 4, otoño de 1998, reedición electrónica.



Perón en 1956⁴⁸, la muerte de Salvador Allende, las citas de Perón y Evita, los carteles con el texto "Montoneros", se tematizaban junto a una irónica propuesta conceptual acerca de los usos posibles de una botella: con una flor, con nafta, con vino o para la fabricación de una bomba molotov. Enmarcadas dentro de la "rama militante del conceptualismo" por la prensa, las obras expuestas fueron leídas también como la réplicas menores de una realidad que en su impacto excedía a aquel que producía la violencia representada⁴⁹. Quizás la expresión máxima de la tematización de la violencia en el campo artístico pueda encontrarse en la muestra que con el título *Violencia* realiza J. C. Romero en el CAYC, en abril de 1973, en la que expone libros sobre la violencia y en la que pega, cubriendo las paredes y el piso, un afiche con la palabra "violencia", junto a fotos de revistas que registraban episodios de la represión policial en Rosario y en Córdoba. La violencia, trama que en ese momento daba sentido a todas las articulaciones sociales, ya no era una estrategia de la creación ni un instrumento de cambio revolucionario, sino un tema para el arte⁵⁰.

El espacio de las conflagraciones urbanas ingresaba y competía ahora en el sitio de las consagraciones artísticas. Este tránsito anticipaba la reubicación de los artistas en las instituciones con las que, pocos años antes, habían planteado un corte definitivo. La intensa politización del campo artístico alcanzará su punto de máxima concentración de acontecimientos (aunque quizás con tensiones menores que las que se habían logrado en los años precedentes) en 1973. Esto es constatable en las dos líneas que articularon los discursos estéticos en la década del setenta. Tanto las prácticas conceptuales como la pintura realista incorporaron una fuerte retorización que mediatizó (aunque no eliminó) la direccionalidad política que había caracterizado el período 1968-1973.

⁴⁸ El 9 de junio de 1956 se produce una insurrección con la que el peronismo pensó recuperar el poder. Los resultados fueron treinta y cuatro muertos de los cuales sólo siete murieron en acción mientras el resto fue pasado por las armas. Entre ellos, un grupo de civiles fusilados en el basural de José León Suárez, provincia de Buenos Aires.

⁴⁹ Destaca en este sentido Hugo Monzón respecto de la obra de Luis Pazos sobre los fusilamientos de José León Suárez: El impacto es seguro, pero momentáneo. Su apariencia no hace más que replicar una de las tantas notas de horror y violencia que a diario circulan en distintas publicaciones. "Esencial base política en una muestra de Arte Nuevo", Bs. As., **La Opinión**, 20-12-73, p.19.

⁵⁰ También señala esto Ana Longoni en su ponencia "Arte y violencia en los últimos años sesenta: entre la representación y la acción", presentada en las **I Jornadas de Sociología y Antropología del Arte: Arte, sociedad, cultura e identidad**, Fac. de Filosofía y Letras, UBA, dic. 1993. Inédito, p.19.

Andrea Giunta: *Dstrucción-Creación en la vanguardia argentina del sesenta., Arte y política. Mercados y violencia*, en Razón y Revolución nro. 4, otoño de 1998, reedición electrónica.



La reinscripción institucional de los artistas, su participación en premios y certámenes señala que la calle y los espacios públicos ya no son pensados como escenarios de intervenciones estético-políticas. La violencia urbana sobrepasaba y excedía toda estrategia y toda tematización artística. 1973 encierra un profundo corte político, social, cultural y emocional que lleva a una toma de decisiones que, para muchos implicó la acción política directa. Afectados por la fractura de un proyecto de transformación inminente que también ellos habían ayudado a pensar, los artistas, como el resto de la sociedad, tuvieron, ahora, que gestar estrategias que les permitieran resolver, en los años que seguirían, los interrogantes más inmediatos. Entre otros, cuáles eran las maneras posibles de resistir.