

S E P A R A T A

Segunda Época
año XVI / n° 22 / septiembre de 2018



Memorias de la modernización

Ignacio Soneira / Decoración y revolución. El muralismo de Ricardo Carpani en las décadas del 50 y 60

Silvia Dolinko / La galería Bonino, el sistema del arte y el *star system*

Isabel Plante / Múltiples cinéticos. Entre la vocación industrial y las soluciones artesanales

María Elena Lucero / Intercambios, fusiones y politización.
El Archivo Graciela Carnevale

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Ignacio Soneira* / Decoración y revolución. El muralismo de Ricardo Carpani en las décadas del 50 y 60¹

El 22 de mayo de 1957 en una entrevista realizada por el diario *Mundo Argentino* a Juan Manuel Sánchez y Ricardo Carpani, en ocasión de la inauguración de un mural ejecutado por ellos en la librería Huemul, el segundo sostenía:

Queremos manifestar ante todo nuestro desaliento por la falta de apoyo oficial y privado a los jóvenes muralistas argentinos, en franco contraste con lo que sucede en gran parte de América. [...] [en otras épocas y civilizaciones] no existía el actual divorcio entre el artista y el hombre común, ya que el arte estaba al alcance en la calle, en los edificios públicos, en los hogares. La pintura de caballete, la pintura privativa de museos y colecciones particulares se ocultó del hombre que camina, del hombre que anda. ¿La culpa? Tal vez no sea de otra manera que de esa falta de apoyo de que hablábamos y que negó al artista muros para decorar y desde ellos transmitir su mensaje.²

Según el testimonio de Carpani, los jóvenes artistas buscaban en ese momento muros públicos o privados para decorar y transmitir un mensaje al “hombre común” que transita calles y edificios públicos. Esta concepción de la práctica mural expresada por dos de los artistas que en años sucesivos conformarían el Movimiento Espartaco, dista efectivamente de la llevada adelante por Carpani y algunos de los integrantes del grupo a partir de los primeros años de la década del sesenta, más ligada a la acción militante que a la ejecución *institucional*³ en edificios públicos o privados.

Este punto en el cual lo decorativo y lo político se encuentran y tensionan, exhibe la convivencia y el pasaje entre dos programas estético-políticos en el itinerario mural de Ricardo Carpani, desarrollado entre 1955 y 1969. La revisión de estos imaginarios en torno a la práctica del muralismo en América Latina instrumentado por uno de los artistas políticos fundamentales de la segunda mitad del siglo XX en Argentina y uno de sus muralistas más reconocidos, nos permite el ingreso a un conjunto de discusiones ubicadas en el corazón del ideario muralista latinoamericano. Con ellos buscamos reflexionar sobre las formas en que arte y política se encuentran e imbrican en contextos sociales diferenciados.

Los años 50: decoración y costumbrismo

Una de las investigadoras que más ha profundizado en la producción mural de Ricardo Carpani es Ana Longoni en trabajos como “Muralismo y gráfica en la obra de Ricardo Carpani”⁴ y “Muralismo militante”.⁵ Allí la autora señala como una de las posibles motivaciones de la adopción de la especialidad mural por parte de Carpani, la recepción del libro de Jorge Enea Spilimbergo *Diego Rivera y el Arte en la Revolución Mexicana*,⁶ que habría tenido un influjo

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario
ISSN 2591-569X

Director:
Guillermo Fantoni

Coordinación editorial:
Elisabet Veliscek

Comité de Asesores Externos:
Roberto Amigo, José Emilio Burucúa, Silvia Dolinko, Ana Longoni,
Laura Malosetti Costa, Mariano Mestman, Marcelo Nusenovich,
Irina Podgorny, Gabriela Siracusano, Diana Wechsler.

Correspondencia:
Dorrego 124
2000 Rosario
Argentina
e-mail: adrianayguillermo@express.com.ar

Portada: Ricardo Carpani, *Cantina* (boceto), s/f, lápiz sobre papel, 25x29 cm, Galería Arroyo, Buenos Aires, Argentina.

significativo en el artista y en compañeros de éste como Mario Mollari y Juan Manuel Sánchez, con quienes conformaría el Movimiento Espartaco hacia 1958. Así sostiene que “el sesgo político de la lectura que realiza Spilimbergo es tan marcado que, en el lugar de caracterizar el fenómeno del muralismo mexicano en su conjunto o centrarse en sus tres nombres más célebres, se limita a reivindicar la etapa “trotskista” de Rivera, en cuya obra encuentra la capacidad de ‘despertar la conciencia nacional y social de los pueblos coloniales y semicoloniales del planeta’”.⁷

Efectivamente, los tres pintores participaban hacia finales de la década del cincuenta de algunas reuniones, en su mayoría de tono informal, con Hernández Arregui, Jorge Abelardo Ramos y otros integrantes de la llamada “Izquierda nacional”⁸ con clara impronta trotskista, de la que también formaba parte Spilimbergo (sobrino del pintor Lino Enea). Recordemos que Arregui y Ramos habían desarrollado la discusión teórica a propósito de una literatura nacional en trabajos como *Imperialismo y Cultura* (1957) y *Crisis y Resurrección de la literatura argentina* (1954), en los cuales planteaban la centralidad de la disputa cultural frente a un potencial proceso de transformación de la realidad argentina, así como denunciaban a ciertas producciones deudoras de prácticas imperialistas. Carpani se ubicaría como un continuador teórico de algunas de estas ideas en el campo de la plástica, publicando tempranamente artículos y ensayos en revistas y editoriales afines a este círculo.⁹ De ese modo, el muralismo se presentará en este imaginario teórico como un medio destacado para dar lugar a un tipo de producción nacional, libre de los intereses del mercado y con una genuina recepción de un público masivo en vistas a una potencial revolución en la región.

Por otro lado, Longoni resalta que la producción mural de Carpani se inscribe en un tardío resurgimiento del muralismo mexicano que se inicia en la década del sesenta en América Latina como consecuencia de procesos de radicalización política iniciados con la incipiente Revolución cubana. Destaca así referencias tales como las Brigadas muralistas en Chile y Nicaragua, los murales institucionales en Perú e incluso los carteles publicitarios realizados por diferentes artistas cubanos a poco de comenzada la revolución.¹⁰ Dicha caracterización no coincide no obstante con la datación de los primeros murales de Carpani que fueron realizados entre 1955 y 1958, previo a la Revolución cubana y casi una década antes que la aparición de las experiencias del muralismo militante latinoamericano. Este desfase cronológico puede llegar a ofrecernos pistas para interpretar la génesis de su iniciativa, más ligada a un imaginario local iniciado en décadas anteriores que al clima sesentista que, claramente, tendrá un impacto en los temas y la manera de pensar la práctica mural en años sucesivos por parte del artista.

Carpani manifiesta reiteradas veces que conoció la experiencia del muralismo mexicano en su estadía en Europa y ello habría despertado su temprano interés en la disciplina.¹¹ Sin embargo, con su regreso al país en 1952, ingresa al taller de Pettorutti –un pintor abstracto modernista– para formarse en dibujo y pintura. Recién tres años después, una vez que hubo

conocido a Juan Manuel Sánchez, Mario Mollari y Juana Elena Diz,¹² lleva adelante su primera experiencia mural que, vale la pena aclarar, está basada en un dibujo en grafito que había realizado en el taller del maestro cubista (Fig. 1).



Ricardo Carpani (Fig. 1)
Cañeros, 1955, pintura al látex
sobre muro interior, s/m

Este trabajo resulta indicativo para analizar los albores de su producción mural: el carácter bidimensional de la imagen, la geometrización de tono cubista, el uso de la línea negra para delimitar espacios del color y definir las formas y el tema, lindante al costumbrismo representativo, muestran no sólo una distancia evidente con Diego Rivera¹³ sino también exponen de forma clara la huella de Pettorutti, quizás menos visible en etapas posteriores del artista.

Antes de la realización de sólidos y desafiantes obreros combativos, que fijarían su sello distintivo, Carpani efectúa, al menos 11 trabajos sobre muro directo a *hardboard* (tres de ellos junto a Juan Manuel Sánchez)¹⁴ en los que se aborda básicamente una representación idealizada del trabajo y en los que la propuesta formal parece primar por sobre el contenido comunicativo, que más bien se muestra como anecdótico. Si bien ya advertimos un Carpani maduro en su figuración y con elementos básicos de la imagen idealizada y geométrica que lo caracterizará en períodos posteriores, también resulta evidente un método de composición en apariencia rudimentario, en que el

trazado de diagonales como eje articulador del espacio y el aprovechamiento de las mismas en función de la construcción de escorzos, permiten entrever ciertas limitaciones representativas para las grandes dimensiones, al menos en la diagramación espacial. También el uso de paletas limitadas y de planos de color articulados por el contraste máximo de la línea en este período, resultan recursos resolutivos simples para que el dibujo coordine la composición, situación que se evidencia claramente en el segundo mural que realiza en un interior encargado por la Familia Gasparino hacia 1956¹⁵ (fig. 2). La elección del trabajo campesino como tema (zafreros)¹⁶ se presenta a partir de una factura sintética y planimétrica, articulada por medio de formas geométricas generales que se definen a partir de la línea, recurso que expone su cercanía con los trabajos que realizaba Sánchez por esos años. También una adaptación del diseño a la arquitectura, que manifiesta una intención decorativa para el encargo.



Ricardo Carpani (Fig. 2)
Mural Familia Gasparino, pintura al
agua sobre muro directo, 1956. s/m

Esta línea temática y formal se mantendrá en el encargo de la Familia Visconti, trabajo en el cual el artista representa a unas artesanas realizando trabajos manuales, logradas por intermedio de planos de color y líneas, con una composición en donde priman las diagonales y un fondo definido bidimensionalmente.

En los murales de la librería Huemul (Fig. 3) y *Mosona con YPF* (Fig. 4), Carpani introduce a un tipo de obrero industrial y metropolitano. No vemos de todos modos trabajadores en lucha, organizados en las afueras de las fábricas, sino campesinos u obreros rurales o de la ciudad en sus tareas,

no necesariamente alienados, explotados o desocupados. Notamos entonces la apelación a un costumbrismo basado en la exaltación positiva del trabajo, cuestión que presenta antecedentes en murales como el de Alfredo Guido *Lago Titicaca y alrededores* (1927) o el de Antonio Berni *Mercado Colla o Mercado del Altiplano* (1936-1943), coincidente incluso con las temáticas —no así la estética—, de la gráfica del primer peronismo. De hecho, Marcela Gené había resaltado que los temas por antonomasia del aparato publicitario durante los primeros dos mandatos de Perón mostraban un “trabajador feliz”, idealizado en la caracterización del obrero industrial y el peón rural y del hombre en general en el ámbito laboral. En el caso de la mujer, con el emblema de la enfermera¹⁷ y la ama de casa.¹⁸

Pertinente es resaltar que en esta primera etapa hay una exploración de Carpani en las formas más eficientes de la factura y la composición mural. Es decir, no todos las composiciones se parecen entre sí y no todos los trabajos se llevan a cabo con los mismos medios técnicos y materiales. Sin ir más lejos, en un mural confeccionado en un palier de edificio sobre la calle Arroyo de la Ciudad de Buenos Aires, Carpani realiza un “Centauro-Gaucha” que va a ser similar a trabajos de etapas posteriores de su pintura tanto en el planteo formal como el alegórico, mientras que los murales realizados en la casa de la familia Visconti y el encargo del Arquitecto Bessone realizado en una fachada externa, presentan un Carpani desconocido, en los que los niveles de síntesis, lindantes a la abstracción y las distorsiones figurativas, dejan entrever intenciones exploratorias que no se repetirán en obras posteriores.

En murales de estos años como el realizado para la familia Gasparino, el de la librería Huemul, *Mosona con YPF* o el del polideportivo del Parque Chacabuco (fig. 5), resulta asequible en términos formales una presencia marcada de David Alfaro Siqueiros, fundamentalmente en el uso del escorzo, los múltiples puntos de fuga de la composición (poliangularidad), la línea pulida y geométrica, la utilización de una paleta desaturada y el tratamiento del claroscuro logrado por medio de la superposición de planos.¹⁹ Antecedente que Carpani nunca va a reconocer más por razones políticas que estéticas: Siqueiros era un público exponente del estalinismo en México y había formado parte de uno de los atentados a Trotsky en su exilio mexicano. Carpani en este momento era un ferviente trotskista, antiestalinista, claramente ligado a las ideas que el poeta catamarqueño Luis Franco presentaba en sus charlas brindadas regularmente en Buenos Aires.

Un dato no menor de estos primeros trabajos es que fueron realizados en su mayoría en interiores de edificios privados, encargados por arquitectos o incluso en casas de familia. Es decir, Carpani todavía no manifestaba la voluntad de acercarse a los gremios o de hacer un arte público con características monumentales en espacio exteriores de forma militante. Por el contrario, en 1955, junto a Sánchez inician un emprendimiento como “decoradores”, con el objeto de ganarse un sustento que les permitiera llevar adelante su carrera artística. Dentro de sus servicios se ofrecían desde la pintura de obra²⁰ a la decoración mural de interiores. Se acercan así a la concepción de los grupos

de decoradores murales que tomaban comitencias públicas o privadas y que conformaron el derrotero de gran parte del muralismo precedente en Argentina.²¹ Como afirma Ana Longoni con certeza: “la deriva del muralismo argentino fue más decorativa que política”.²²

Con la primera redacción del Manifiesto del Movimiento Espartaco firmado por Sánchez, Carpani, Mollari y Bute hacia 1958, se afirmaba:

Los propósitos que nos impulsan únicamente adquirirán su máximo de efectividad promoviendo un arte monumental y público como es el arte mural, en edificios, fábricas, sindicatos, etc. Solamente así, nuestras obras por estar en contacto directo con el pueblo lograrán su doble objetivo: iniciar al pueblo en el goce del arte y estimularlo en su lucha revolucionaria.²³

La adscripción al muralismo latinoamericano va resultar central en la siguiente redacción publicada al año siguiente en la revista *Política*, en el cual, luego de situar sus antecedentes en un conjunto de artistas-muralistas como Orozco, Rivera, Tamayo, Guayasamín y Portinari, sostendrá:

El arte no puede ni debe estar desligado de la acción política y de la difusión militante y educadora de las obras de realización. El arte revolucionario latinoamericano debe surgir, en síntesis, como expresión monumental y pública. El pueblo que lo nutre deberá verlo en su vida cotidiana. De la pintura de caballete, como lujoso vicio solitario, hay que pasar resueltamente al arte de masas, es decir, al arte.²⁴

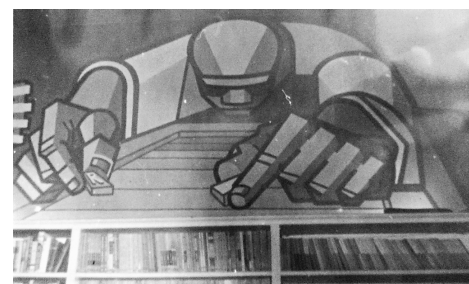
Este programa político definido en las líneas medulares del manifiesto grupal, se emparenta claramente con los puntos principales de “Un llamamiento a los plásticos argentinos”, proclama publicada por Siqueiros en el país el 2 de junio de 1933 en el diario *Crítica*, en el cual, luego de presentarse una despiadada crítica al arte de caballete, se afirmaba:

Vamos, pues, a producir en los muros más visibles de los costados descubiertos de los altos edificios modernos, en los lugares más estratégicos plásticamente de los barrios obreros, en las casas sindicales, frente a las plazas públicas y en los estadios deportivos y teatros al aire libre.²⁵

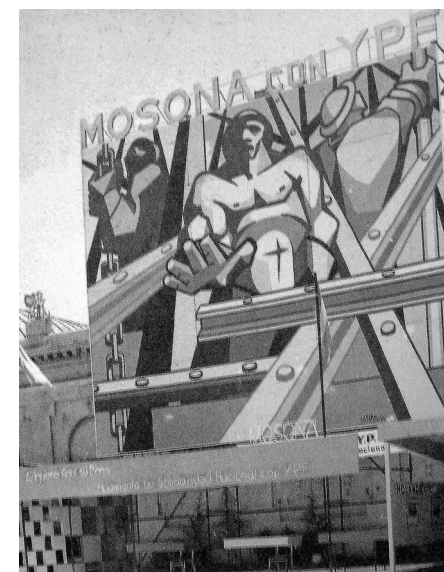
No obstante, más allá de las palabras inaugurales del manifiesto, el grupo casi no realiza murales en sus primeros años de existencia, obteniendo casi paradójicamente un visible desempeño con pinturas de caballete al interior del circuito de galerías de Buenos Aires como Van Riel, Wittcomb y Velázquez, cosechando elogiosas críticas y logrando incluso algunas ventas. Esta posición se revisará hacia 1963 al interior del grupo, no solo haciendo

efectiva la realización de murales sino incluso ofreciéndose para hacerlo públicamente en sindicatos y otros espacios cercanos a la militancia.²⁶ Claro está, dicha experiencia fue posterior a la partida de Carpani y Pascual Di Bianco del grupo y mucho menos prolífica que la del primero.

Luego de la polémica y posterior expulsión de Carpani del Movimiento Espartaco, éste elaborará una serie de críticas públicas, que cristalizan en síntesis las diferencias tanto políticas como iconográficas con el resto del grupo. En todo Espartaco desde su fundación prima la presencia de temáticas rurales o de la exaltación del trabajo campesino o indígena, con una exageración estilística de las manos y los pies, y un esquematismo de las figuras logrado a partir del uso de la geometría.²⁷ Carpani comparte inicialmente ciertos modos resolutivos y participa de una idea de complementación formal y temática



Ricardo Carpani (Fig. 3)
Mural galerías Huemul (vista parcial), 1956, pintura al aceite sobre muro interior, s/m



Ricardo Carpani (Fig. 4)
Mosona con YPF, 1957, Pintura sobre hardboard en exterior, s/m

del grupo, bajo un imaginario en el que lo monumental, la búsqueda de lo latinoamericano y la puesta en valor de temáticas locales con una intención mural, se imponen. A finales de 1961 se plantea una fuerte controversia entre Carpani y Sessano que finaliza con la decisión por parte de la mayoría de sus miembros,²⁸ de apartar al primero del Movimiento. En una nota titulada “Declaración” publicada en el diario *El Argentino* de La Plata el 23 de diciembre de 1961, se reconstruía parcialmente un largo escrito en el que Carpani explicaba las razones de su separación de Espartaco. La nota abrevaba, por un lado, en que las diferencias para con el grupo se sostenían en el “enfoque meramente decorativo dado por Bute” [...] “y a lo que me parece cierto exotismo indigenista pseudo-revolucionario también de raíz decorativa existente en la obra de Mollari, Sessano y Diz...”. Exceptuaba en su escrito a Sánchez y Pascual Di Bianco, “quienes mantuvieron en todas las exposiciones una conducta concordante con los objetivos del Movimiento Espartaco”. Y finalizaba:



Ricardo Carpani (Fig. 5)
*Polideportivo Parque Chacabuco, pintura al aceite
 sobre muro directo, 1961, 2 x 20 mts*

Ojalá que estas palabras tengan la virtud de despertar la vergüenza revolucionaria en quienes les hace falta. De no ser así, quiere decir que el antiguo Movimiento Espartaco, de vanguardia de artistas revolucionarios que quiso ser, se transformó en un cadáver; en tal caso no cabe otra actitud que dejarlo en manos de sus sepulteros.²⁹

Resulta evidente que Carpani venía alejándose en las últimas exposiciones colectivas de la línea estética y los temas abordados por el grupo, tanto como que había en él una intencionalidad política-ideológica más acentuada que en el resto de sus integrantes, que se asociaba a las formas de circulación de los trabajos y a lo que él entendía era renunciar a las intenciones revolucionarias iniciales del grupo.

La supuesta inclusión de Espartaco en un lugar común de la plástica de intención identitaria, frecuentemente remitida a los temas del indio, la representación costumbrista del campesino latinoamericano y la exaltación del trabajo rural, simbiotizado en muchos casos con guardas, motivos y vestimentas originarias³⁰ encontraba un antecedente inmediato en el muralismo mexicano (fundamentalmente de una etapa de la pintura de Diego Rivera) y adquiría fuerte visibilidad a partir del *boom* de la literatura latinoamericana.³¹ Así, sobre el final de su participación en el grupo, Carpani acentuará sus diferencias con el patrón representativo de Espartaco, poniendo al obrero metropolitano en escena, demostrando en las actitudes de éste las consecuencias del sistema económico y la coyuntura política, avanzando hacia una iconografía de la revolución y la lucha, característica de las obras más conocidas del pintor. Carpani recurre en la consolidación de ese tipo de imagen no sólo a algunos antecedentes plásticos locales sino también a las producciones de los aparatos publicitarios italianos, soviéticos y españoles.³² El quiebre con Espartaco y su posterior acercamiento a los gremios hacia 1962, cristaliza un cambio en su iconografía y en su programa estético-político, que había tomado consistencia teórica en sus ensayos publicados *Arte y revolución en América Latina* (1960) y *La política en el arte* (1961).

La fuente de la concepción del muralismo que hemos explicitado es, como mencionamos, la experiencia mexicana. No obstante, vale preguntarse sobre cómo la tensión entre lo decorativo y político presenta antecedentes en el desarrollo de la práctica mural en décadas anteriores en Argentina. En ese sentido, hacia finales del siglo XIX se desarrollan en

el país un conjunto de encargos realizados en iglesias, edificios públicos y residencias particulares, llevados a cabo por pintores y decoradores en su mayoría italianos, que practicaron técnicas diversas como el fresco, el mosaico e incluso composiciones con materiales de construcción utilizados con fines decorativos como piedras, vidrios y arena coloreada, elegidos para revestimientos perdurables en construcciones de esa época.³³ De todos modos, se ha configurado una bisagra en la historia del muralismo con la aparición del llamado “muralismo moderno”, en el cual prima un diálogo con los desarrollos formales de las vanguardias y la pintura modernista. En esa clave se inscribe el aporte a la disciplina ideado de José Vasconcelos en los albores de la Revolución mexicana.³⁴ Dicha vertiente, como ha sido estudiado, ingresa de manera pregnante al país con Siqueiros hacia 1933³⁵ a partir de su trabajo *Ejercicio plástico* efectuado en la quinta de la familia Botana junto al llamado Equipo Poligráfico,³⁶ configurando casi un mito de origen del

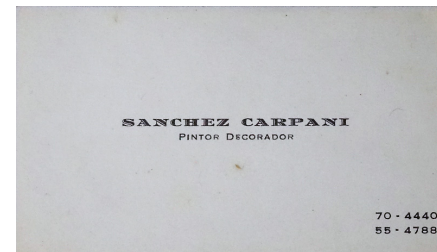


Foto de tarjeta de presentación de
 Ricardo Carpani y Juan Manuel Sánchez
 como pintores-decoradores

Ricardo Carpani (Fig. 6)
*Mural galería Galería 9 de julio (9 de julio
 Prov. De Buenos Aires), 1958, látex
 sobre muro directo, 3 x 2 m. Fragmento*



muralismo argentino. De todos modos, como ha demostrado con profusa evidencia Cecilia Belej, dicha narrativa tiende a ocultar no sólo experiencias anteriores al frecuentado episodio histórico llevado adelante en el sótano de la quinta “Los Granados”, sino incluso toda una concepción de la práctica mural que tuvo otras inspiraciones y modelos y que dio lugar a una serie significativa de trabajos.

En su investigación, la autora presenta que en paralelo se iba consolidando bajo el formato de un equipo estable aquella experiencia mural temprana realizada por un grupo de jóvenes artistas bajo la dirección del maestro mexicano (Equipo Poligráfico) y que se llamaría diez años después sin su presencia: el “Taller de Arte mural” (TAM);³⁷ brotaban y tenían cauce otras experiencias locales como aquella llevada adelante por los artistas que acompañaron a Alfredo Guido y Jorge Soto Acébal. Incluso con una tercera

propuesta encarnada en la figura de Benito Quinquela Martín.³⁸

En rigor, en los años treinta y principios de los cuarenta, es posible rastrear en revistas especializadas de arquitectura un interés por el muralismo que, si bien se encontraba orientado a directrices en un origen decorativas, propendía en sus temas y construcción simbólica, a la búsqueda concreta de conformar una identidad nacional. Dicha corriente se consolidó con el armado de un grupo que recibía encargos del Estado, que convivirá durante un breve período con el TAM (1943-1944). Por eso Belej sostiene:

Los artistas se agrupaban en torno a dos polos: el grupo nucleado por Alfredo Guido y el Taller de Arte Mural. Los primeros se definen como artistas decoradores de edificios, dispuestos a trabajar para el estado, reciben encargos que los llevan a realizar murales de temas históricos. Los segundos, creadores del taller de arte mural, se definen como muralistas, son militantes de izquierda y cuando pintan murales no toman temas de la historia nacional o sociales, posiblemente por las limitaciones que les imponía la comitencia, sino que representan temas genéricos y universales.³⁹

El grupo de Guido evidenciaba no sólo la presencia del muralismo mexicano —claramente en lo que respecta a su nacionalismo y no tanto en su filiación comunista— sino también del *New Deal* y el muralismo italiano moderno. Esto último se expresaba en la pretensión de hacer del mural una forma de trabajo que tuviera una función educativa y fuera el producto de una realidad espiritual colectiva, pero en el cual la obra plástica debía subordinarse a la arquitectura.⁴⁰ Este grupo, no buscaba de todos modos la realización de un muralismo meramente ornamental y alejado de una función social, sino que se encontraba ligado al ideario nacionalista configurado por Ricardo Rojas,⁴¹ quien manifestaba la intención de construir una “civilización nacional” en ensayos de frecuentada lectura como *Euríndia*.

El grupo de Guido y Soto Acébal tomó numerosos encargos, a diferencia del primer Taller de Arte Mural que, más allá de algunos trabajos aislados e individuales⁴² en edificios⁴³, sólo obtuvo la propuesta formal de las Galerías Pacífico, como encargo de envergadura.⁴⁴ Entre los trabajos del grupo de A. Guido, nucleado alrededor de la Escuela de Bellas Artes “Ernesto De La Cárcova” (Guido fue el director de la escuela) y la Academia Nacional de Bellas Artes,⁴⁵ podemos destacar desde algunos años antes los murales de los Subterráneos de Buenos Aires (1934-1939), los del Ministerio de Obras Públicas y Finanzas (1935), los del Automóvil Club Argentino, el Edificio de La Fraternidad (1934), La Sociedad Rural (1935) y los murales temporales realizados durante el primer peronismo.⁴⁶ Éstos últimos, encomendados en ocasión de las exposiciones industriales promovidas por la Secretaría de Industria y Comercio, requerían una adecuación por parte de los artistas —entre los que se encontraban además de Alfredo Guido otros artistas como Dante Ortolani—, a ciertas condiciones en las cuales resultaba

necesario cristalizar un conjunto de nociones políticas determinadas a través de construcción de imágenes, que se inscribían dentro del discurso simbólico del gobierno.⁴⁷ En estas obras se apela no tanto al retrato costumbrista sino al relato alegórico en el cual aparecen figuras que representan a la patria, la industria y la Pachamama, en grandes soportes de *hardboard*, que duraban el tiempo en el que se llevaba adelante la exposición, por ello su carácter de “temporales” o “effímeros”.⁴⁸

A partir de los años cincuenta podemos encontrar también murales como los de Luis Seoane,⁴⁹ los de Cesáreo Bernardo Quirós en el edificio del Ministerio de Guerra (que formaba parte en ocasiones del grupo de Guido) y de otros tantos muralistas y grupos que tuvieron encargos marginales pero cuyas imágenes pueblan aún galerías, cines y edificios públicos. Un ejemplo gráfico de lo que venimos diciendo, es el Taller Experimental de Artes Plásticas que tuvo a su cargo los murales del teatro IFT (1951), pero también otras, en apariencia aisladas, como las de la galería Santa Fe, San José de Flores, París o Las Victorias. El caso de las Galerías Santa Fe resulta singular por su envergadura. Las mismas, construidas y planificadas por los arquitectos Aslán y Ecurra, emplazan murales de artistas como Raúl Soldi, Battle Planas, Luis Seoane, Gertrude Chale, Noemí Gerstein, Leopoldo Presas y Torres Agüero.⁵⁰

Ese material, disperso aun, no ofrece evidencia cierta para pensar en una posible *tradición* del muralismo en Argentina en la primera mitad del siglo XX, más allá de ciertas intencionalidades programáticas y una conjunto disperso de obras que no necesariamente presentan un hilo conductor común. De todos modos, resultan evidentes las distancias con el modelo del muralismo militante, ligado a los carteles políticos, que veremos en años sucesivos en Argentina y América Latina. En este caso, como decíamos con la cita de la entrevista de Carpani al inicio de este trabajo, lo decorativo y lo institucional, convivirán por estos años, coqueteando con un imaginario plástico latinoamericano y una intencionalidad política subsumida en cada caso a los intereses de aquellos que encargaban la decoración del caso.

Sin ánimo de forzar una incorporación de Carpani en esta irregular historia del muralismo precedente, podemos conjeturar una filiación de éste y Sánchez con dicha historia en los trabajos realizados en la década del cincuenta, que quizás explique mejor su temprano interés por la disciplina, previo al rebrote generalizado del muralismo militante hacia finales de la década del sesenta al modo de las brigadas y las intervenciones efímeras en el espacio público, ligadas al activismo comunicativo. Ejemplos de lo que venimos diciendo pueden ser el mural realizado en el Parque Chacabuco (fig. 5), en el que lo representado son pesistas que se limitan a *estetizar* la actividad destinataria del encargo o en el pedido del Arquitecto Bessone, una decoración externa casi abstracta, enteramente acoplada a la fachada del edificio. Incluso en el de la Librería Huemul (Fig. 3), en el que vemos a un aquietado lector y un trabajador tipográfico, arriba de los grandes anaqueles de libros. La ubicación, el tipo de encargo, el carácter anecdótico de las imágenes,

apelando una iconografía de tipo costumbrista en donde el planteo formal y la adecuación al espacio resultan tan o más importantes que el contenido del mural, ponen a estos trabajos en un lugar lindante a lo decorativo, más que a lo estrictamente revolucionario o incluso militante.

La oposición entre *muralismo decorativo* y *muralismo político* resultaba una categoría utilizada por el propio Carpani a comienzos de la década del sesenta, para segregar a un sistema de producciones murales que tomaba la mayoría de los encargos públicos y privados, sosteniendo:

Escasas son las oportunidades que encuentra el artista revolucionario para manifestarse a través del muro en la sociedad actual. Los principales edificios públicos y privados son propiedad de las clases dominantes, las que sólo dan oportunidad a aquellos artistas que garantizan una obra vacía e inocua. Así, en los últimos tiempos, ha proliferado en nuestro país cierta producción muralística signada por un decorativismo intrascendente que nada aporta, ni por su originalidad, ni por su envergadura, a las necesidades de nuestro arte.⁵¹

Cuando escribe estas palabras, estamos ante otra postura e intención de Carpani para con su propia obra, con un giro radicalizado hacia el campo de la política y con un punzante cuestionamiento a todo miserabilismo o pintoresquismo. Quizás ello explica el hecho de que casi no haya consignado ni en sus distintos *curriculums*, entrevistas ni en sus cronologías publicadas en sus libros de los años noventa, la vasta producción mural que había llevado adelante entre 1955 y 1958.

El muralismo revolucionario en la década del sesenta

Luego de su desvinculación de Espartaco en 1961, Carpani y Pascual Di Bianco se acercan a los gremios con la intención de realizar murales en fábricas y sindicatos. El protagonismo y la nutrida capacidad de movilización y convocatoria de los gremios desde 1955 frente al conflicto desatado tras el golpe de Estado a Juan Domingo Perón autoproclamado “La revolución libertadora”, los exponía como un verdadero representante de la identidad popular, tentando a sectores intelectuales de diversos colores políticos a su inserción. A partir de 1962 las 62 Organizaciones aprueban el programa de Huerta Grande, proponiendo entre otras cuestiones la nacionalización de los sectores básicos de la economía, la expropiación de los latifundios y la planificación del esfuerzo argentino en función del interés nacional. En enero del año siguiente la CGT es normalizada en un Congreso a nivel nacional, en el cual se aprobaron los estatutos, se ratificó la representación compartida entre gremios de las 62 Organizaciones Peronistas y el Grupo de los Independientes y se lanzó el plan de acción, que luego se conocería como el “Plan de lucha” de la CGT.⁵²

El primer mural que Carpani realiza para un sindicato se da en este

proceso⁵³ para la Asociación de Trabajadores de la Sanidad. Como él mismo cuenta, ambos pintores se acercan a la sede y ofrecen su trabajo de manera gratuita y voluntaria. Luego de presentar el boceto y obtener la aprobación, realizan el mural en una sala de reunión interna del espacio del gremio (Fig. 7) en 1962. Recordaba Carpani sobre el asunto: “El primer mural que hice en sindicato fue en Sanidad, donde estaba Amado Olmos (...) no era fácil que te dieran pelota en esa época: había una tremenda desconfianza. Lo primero que pensaban era que eras un “bolche”, que ibas a pintar la cara de Marx o de Lenin. Por eso nosotros íbamos a los sindicatos a ofrecer hacer un mural y llevábamos el boceto”.⁵⁴

Este trabajo pretende exponer en un tono heroico el tipo de labor al que estaba vinculada la asociación. En un primer plano, se observa a un técnico de laboratorio o científico y en un segundo a una enfermera atendiendo a un enorme obrero en agonía, en una suerte de unión entre ciencia y salud. Por detrás un tercer personaje manipulando unos tubos de ensayo. Aparece en estos trabajos una variación estilística en comparación con murales precedentes en los que primaba la línea y el escorzo construido a partir de diagonales, aunque con similitudes resolutorias al “Centauro-gaucha” de 1957. La espacialidad en este caso se configura por intermedio de la superposición y la diferencia de tamaño. Es notable incluso en esta propuesta la exploración



(Fig. 7) Foto de Carpani junto al mural del Sindicato de Obreros de la Sanidad, 1962.

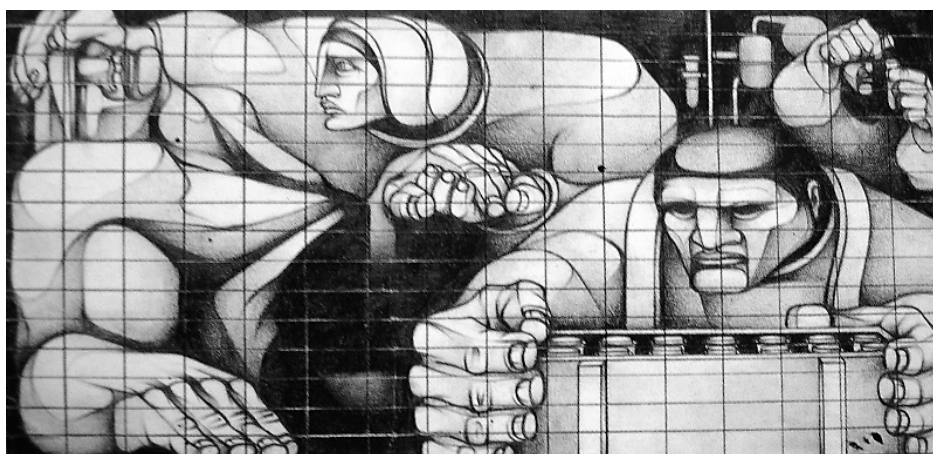
de texturas logradas a través del pincel –como lo había hecho en el realizado en 9 de julio (Fig. 6)– y la delimitación de planos a partir del uso del color. El trabajo fue realizado con pintura sobre el muro directo en una extensión de 5 x 2,5 mts. En su realización contó con dos ayudantes (Pascual Di Bianco y Juan Harb) y se hizo en una semana según el recuerdo del propio Harb.⁵⁵

El *Buenos Aires Herald* reseñaba la labor de Carpani y Di Bianco como muralistas en este período afirmando:

Carpani and Di Bianco are clearly deeply concerned with their themes of man at work and Society. Carpani has made murals in a municipal sport stadium and in the sanitary workers union building (...) The contrast he often makes of thick point and empty serene background emphasizes the state of man alone as well as the state of men's cooperation.⁵⁶

La breve reseña establece una continuidad entre los murales del parque Chacabuco, los cuadros de la serie *Desocupados* que enfatizan el estado de soledad del trabajador y aquellos que explicitan la “cooperación de los hombres”.

Según el relato del propio Carpani, en esa sala en donde estaba emplazado el mural se reunían las 62 Organizaciones y, de ese modo, José Alonso conoce el trabajo y lo convoca a continuar la labor en otras sedes gremiales.⁵⁷



(Fig. 8) Boceto del mural del Sindicato Obrero de la Sanidad, grafito sobre papel, 13 x 25cm

(Fig. 9) Fotografía periodística de una conferencia de prensa de las 62 Organizaciones en la que puede ver en un primer plano a Matera, Fernando Torres y Augusto Vandor y en un segundo plano el mural de Carpani del Sindicato de Sanidad



De ese modo, el mural de Sanidad fue seguido por el realizado en el interior de la sede del Sindicato de Obreros del Vestido (S.O.I.V.A), titulado “1ero de Mayo” (Fig. 10), basado en una ilustración previa que había publicado Carpani en el periódico *Revolución*.⁵⁸ Las figuras monumentales y monolíticas con marcadas exageraciones morfológicas (manos enormes, ceños fruncidos, etc) resultan un sello distintivo de su propuesta estética en este período. En este mural ya no se advierte una exaltación positiva del trabajo sino que lo que se resalta es la organización y la fraternidad de la clase obrera. Una masa anónima, organizada y fuerte que está tomando efectivamente la calle. Es así que de la bucólica y calma representación de la labor campesina, Carpani pasa a la exaltada manifestación del trabajador industrial ubicado en ámbitos metropolitanos, en la cual el reclamo, el grito, la tensión muscular, dan cuenta de un giro en aquello que pretende comunicar, en clara sintonía con el lugar en el que elige hacerlo. La identificación entre éste mural y el afiche *¡Basta!* de 1963, es explícita.⁵⁹

El siguiente mural va a consistir en un tríptico para la sede de Sindicato Obrero de Industria de la Alimentación, realizado en tres paredes internas con pintura al aceite directo sobre el muro (3 x 3 mts cada panel). La propuesta se encuentra dividida secuencialmente en: parte I: *Trabajo*, Parte II: *La huelga*, parte III: *La lucha*. Nuevamente Carpani define una figuración casi maquinal en el delineado de las articulaciones y los planos, una pincelada pulida y la exaltación de la organización y la fraternidad obrera como tema. Los trabajadores van a aparecer definidos sobre un fondo planimétrico, ocupando casi la totalidad del espacio representativo. Elemento que repite como recurso frecuentemente para generar la sensación de monumentalidad, que él entendía era distintiva del muralismo.⁶⁰ La actitud militante y su consecuente gratuidad frente a la tarea de pintar murales era recordada por Carpani:

Hay una anécdota graciosa en la que se ve un poco la mentalidad de la burocracia sindical que ya empezaba a surgir. En el sindicato de la alimentación –éstos eran más burócratas que otros–, para que nos dejaran hacer los murales, que eran tres paneles a cada lado del teatro, les tuvimos que ofrecer pintar las paredes.⁶¹

Sobre esta primera etapa asociada al trabajo con los sindicatos, el periódico *Compañero* dirigido por Mario Vallota a través de la pluma de Juan José Arregui, escribía en noviembre de 1964:

Hemos podido confirmar en forma directa las diversas reacciones de clase frente al arte de Carpani y Di Bianco. Mientras un alto dirigente político del peronismo, ante un mural de Carpani llegó a lamentarse del carácter, sin máscaras sociales, de esos obreros llevados al muro, y habló de la conveniencia de “un arte más sonriente, más optimista”. Un simple obrero de FONIVA, nos dijo lacónico: “A Carpani y Di Bianco los sentimos nuestros”. Y este es

el mayor homenaje que el pueblo, sin leer a Hegel, puede rendir a dos artistas que han abrazado su causa.⁶²

Le van a seguir, bastante espaciados en el tiempo, el mural para la Asociación de Empleados de la DGI de 1967 (Fig. 12) y el de la Asociación de la Industria lechera de 1969. La disminución en la tarea mural en este período se corresponde con la interna sindical protagonizada por Augusto Timoteo Vandor que había generado una división de las 62 Organizaciones Peronistas, proponiendo un “peronismo sin Perón”. Vandor incluso entrará en componendas con los grupos militares comandados por el General Onganía, que llevaron adelante el golpe de Estado que derroca al presidente Arturo Illia en 1966. Esta situación lo va a conducir a Carpani a abandonar su participación en la central sindical y a tomar distancias con varios de los gremios a ella adheridos, hasta la creación de la CGT de los Argentinos hacia 1968.

El trabajo donado a la asociación de empleados de la DGI, presenta una serie de diferencias sensibles con los murales anteriores. En primer lugar, fue realizado en el taller de Carpani en seis placas de *Hardboard* para ser emplazado posteriormente en la sede del gremio. Un método indirecto que utilizará de modo de frecuente en años posteriores. En segundo lugar, la imagen evidencia un tipo de figuración más dinámica, en el que prevalecen las curvas, los claroscuros, los colores cálidos, los escorzos y una serie de contrastes menores. Por lo general, Carpani trabaja en esta etapa con el color local en cada una de las figuras por medio de paletas limitadas, presentando fondos planimétricos que permitan establecer contrastes con las figuras principales. Las rígidas diagonales que organizaban los murales de la década del cincuenta van a ser reemplazadas en este trabajo por formas orgánicas y composiciones ascendentes construidas a partir de figuras superpuestas. Por otro lado, la incursión en un tema alegórico y no explícito, como los que venía realizando, también constituye una diferencia en el dispositivo comunicativo: Carpani busca emparentar a los trabajadores organizados en el contexto de la lucha de los años sesenta con las Montoneras federales de otrora, estableciendo un cierto revisionismo histórico desde la pintura. La importancia de rescatar las Montoneras federales había sido destacada en los lineamientos de los Centros Organizados Nacionales de Orientación Revolucionaria (CONDOR) hacia 1964, agrupación de la que Carpani formó parte desde su fundación.

Las tempranas inquietudes en torno a la práctica del muralismo al interior de sedes sindicales, que habían motorizado su acercamiento a los gremios a comienzos de la década del sesenta, virará a la realización de cartelones e intervenciones callejeras en los años posteriores. El modelo propuesto por las brigadas muralistas chilenas y la situación sindical, invitaban a repensar el dispositivo tanto desde su finalidad como desde su factura.



Ricardo Carpani (Fig. 10)
Mural 1ero de Mayo (Sindicato de
Obreros del Vestido (Tucumán 737),
1963, pintura al aceite sobre muro
interno, 6 x 4.5m)

El muralismo entre la decoración y la práctica política

Atendiendo a la producción mural durante este breve período en el que se efectiviza la pretensión de Carpani de ingresar al territorio de los gremios, situación que lo hará trascender como artista político en los años sucesivos, cabe preguntarse por las diferencias con aquellos murales realizados por éste a lo largo de la década anterior. En esa clave, Ana Longoni propone distinguir para el caso de los murales entre *institucionales* y *militantes*, afirmando:

El mural institucional sería aquél realizado en determinado emplazamiento por un artista y su equipo por encargo de una institución (estatal, pública, privada), con la intención de persistir una buena cantidad de años, cumpliendo hacia el público masivo una función didáctica e incluso decorativa. Se trata de un mural perenne, hecho con materiales nobles y perdurable, que decora los muros de las instituciones de la Nación (escuelas, ministerios) [...] tienden a construir un relato histórico (sobre el pasado, el presente, el porvenir) [...] adoptan un tono épico, una retórica grandilocuente y prefieren la figuración académica, que frecuentemente apela a citas y homenajes al muralismo mexicano.⁶³

Este tipo de encargo, se diferenciaría taxativamente del mural militante, el cual:

Es realizado apresuradamente y muchas veces en forma clandestina y riesgosa en algún mural callejero, y está destinado a desaparecer poco después. Su realización colectiva, incluso anónima, está a cargo de un grupo o brigada integrada por sujetos en general sin formación artística tradicional, que muchas veces no se definen como artistas sino más bien como militantes [...] los murales militantes tienden a intervenir sobre algún conflicto de la coyuntura, dado su carácter efímero.⁶⁴

Tomando esta distinción, podemos afirmar que los trabajos confeccionados por Carpani mayoritariamente en la década del cincuenta responden al modelo caracterizado por Longoni como *institucional*. Tanto él como los integrantes de Espartaco, imaginaban ser contratados por entidades privadas o públicas para realizar un tipo de obra de corte latinoamericano y pretensión comunicativa, con un marcado antecedente en la primera etapa del muralismo mexicano y quizás en la misma línea que el grupo de Guido o el TAM. Los encargos que hemos revisado, demuestran esta intención, más allá de que en su mayoría no fueron para entidades públicas, como denunciaban en el fragmento de la entrevista con la que comenzamos este artículo, sino básicamente para comitentes privados y de pequeña envergadura.

Pero la oposición entre un muralismo institucional y uno militante, verá luz en la década del sesenta frente a escenarios crecientes de represión, persecución y censura en la región que darán lugar a un tipo de práctica comunicativa contrainformativa, de realización furtiva, mayormente efímera. En esa clave se inscriben una serie de producciones diferenciadas en Nicaragua, Perú, Cuba, Chile y Argentina, en las cuales se combinará el uso del afiche, el mural efímero o la intervención callejera con consignas de coyuntura, realizadas de forma apresurada y por militantes políticos, lo cual expone un contraste con modos de realización precedentes del muralismo vinculados a instituciones o espacios comerciales confeccionados por artistas. En América Latina se desarrollan este tipo de experiencias bajo la necesidad de intervenir públicamente en problemáticas del momento. Un ejemplo paradigmático, que inspiró emprendimientos posteriores en la región, fueron las brigadas muralistas chilenas. Las mismas, formadas originalmente durante la campaña presidencial de Salvador Allende en 1964, pasaron a la clandestinidad una vez depuesto el líder socialista en septiembre de 1973, dedicando su trabajo a denunciar las acciones de la dictadura militar chilena y reivindicar ciertos elementos revolucionarios de la tradición marxista. Su método de trabajo disociado, ponía en discusión la idea de artista creador y proponía un sistema de producción colectivo de rápida factura y eficaz resolución.⁶⁵

En esa línea, la oposición mural militante-mural institucional, no se aplica con eficacia al tipo de trabajos realizados por Carpani en la década del sesenta al interior de sedes sindicales. Ello se debe a que si bien los mismos formaban parte de instituciones, tenían ciertas condiciones de perdurabilidad, eran planificados y producidos pautadamente y en períodos extendidos de ejecución, estando resguardados y realizados con materiales nobles; Carpani los consideraba enmarcados dentro de una práctica “militante”, en tanto no cobraba por el encargo, gestionaba sus propios materiales y la tarea formaba parte de su posición política-ideológica. Al de cambiar la forma de circulación de la imagen y emplazarla en un ámbito extra artístico, Carpani buscaba interpelar a un público obrero, potencial agente del cambio revolucionario –cambio que él entendía se estaba gestando en ese momento– que el arte podía acelerar. Bajo esa perspectiva, pintar en un sindicato en 1962 en pleno contexto de resistencia obrera no sería lo mismo, según su parecer, que hacerlo en una galería comercial o en un edificio público. Incluso diferente que hacerlo en un club, teatro o centro comercial. Ineluctablemente, el método de producción de Carpani, la diagramación de sus bocetos y su manera de resolver la pintura en este período, no guardará parecido con la realización de murales colectivos como el realizado a propósito de la represión en Villa Quinteros algunos años después. Momento en el cual el creciente contexto de persecución iniciado con el golpe de Estado de 1966, introduce nuevas estrategias para la difusión y la manifestación pública por parte de los artistas plásticos argentinos en donde lo efímero, lo colectivo y lo comunicativo, se impone por sobre un tipo de producción mural tradicional realizado en espacios interiores.

Un producto apresurado, pensado a la manera de intervención furtiva

con foco en lo comunicativo, tampoco coincidía en la primera parte de la década del sesenta con lo que Carpani entendía que debía ser un mural, más cercano a una obra de “Gran arte”, cuya calidad plástica pudiera educar el sentido del gusto de un público no versado, que a una producción rudimentaria de propaganda política. Bajo esa perspectiva, la resolución plástica que ensaya por estos años lo vincula a realizaciones pautadas, planificadas, confeccionadas con materiales durables⁶⁶ y en espacios interiores, configurando algo que paradójicamente resulta institucional y militante a la vez.

El par mural decorativo-mural político presentado por Carpani en el fragmento de *La política en el arte* que citamos anteriormente, fue utilizado históricamente por los propios muralistas para segregar a artistas o producciones en la disputa por un verdadero muralismo. En ese sentido, el propio Siqueiros acusaba a Rivera de ser el “decorador de la oligarquía”, dado que sus murales se ubicaban en interiores de instituciones, en zonas oscuras y poco transitadas y de que no había referencia a personajes actuales de la política.⁶⁷ Pero, paradójicamente, Rivera sufrió la destrucción de uno de



Ricardo Carpani (Fig. 11)
Mural Sindicato Obrero de la Industria de la Alimentación,
 1963, pintura al aceite sobre muro interno. s/m

sus murales en la Fundación Rockefeller por representar a Lenin y Siqueiros pudo llevar adelante sólo parcialmente su proyecto de un muralismo masivo, realizando con su llegada a Argentina en 1933, un trabajo intimista y meramente decorativo para un exponente de la burguesía argentina. Una deriva de esa discusión puede leerse en el intercambio epistolar entre Berni y Siqueiros, en el cual el primero disientía sobre la preeminencia de la pintura mural para un arte de masas en un contexto como el argentino, porque entendía, la burguesía nunca cedería sus muros para tales fines, resultando que “solo un régimen donde domine la clase trabajadora puede ofrecer las posibilidades de desarrollo al movimiento muralista”.⁶⁸ En esa clave, Berni apostando a una concepción política del muralismo y no a una decorativa,

como prosperaba en esos años en locales comerciales y galerías de Buenos Aires, va a llevar adelante un tipo de producción móvil de grandes dimensiones que permitiera difundir imágenes transportables sin el peligro de la rápida destrucción o censura.⁶⁹

La mentada oposición tiene en efecto sus limitaciones, en primer lugar porque gran parte de los grupos de muralistas o artistas-muralistas que llevaron adelante obras en América Latina tuvieron o adscribieron a algún programa político. Sin ir más lejos, el grupo de Alfredo Guido amparado en el imaginario teórico esgrimido por Ricardo Rojas desarrolló una obra vinculada a la búsqueda de una identidad americana, pero también, como hemos visto, a la política de coyuntura, al participar de las decoraciones de las exposiciones industriales durante el primer peronismo. Ayudando, entre otras cosas, a la conformación de la iconografía propagandística de ese movimiento político.⁷⁰ En paralelo, el Taller de Arte Mural, que se había identificado sensiblemente con las ideas de Siqueiros sobre una plástica multiejemplar y masiva,⁷¹ tenía un posicionamiento anclado en las ideas del Partido Comunista, aunque terminó realizando el mural de las Galerías Pacífico casi como único encargo, un trabajo más bien decorativo y de temática universal.⁷²

En definitiva, más allá de las restricciones teóricas de estos conceptos, podemos advertir que los mismos se ubican en el corazón del ideario muralista: en tanto el trabajo propone un diálogo con la arquitectura que le da emplazamiento, cumple una función “decorativa” pero en paralelo sostiene la necesidad de un contenido político y un sentido pedagógico hacia un espectador no necesariamente versado en las artes. A casi cien años de la mítica experiencia mexicana mantienen aún una marcada actualidad.

Notas

*Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas-Universidad de Buenos Aires. Instituto de Investigaciones “Gino Germani”. Buenos Aires. Argentina.

1 Este trabajo fue posible gracias al acceso a material documental existente en el archivo personal de Ricardo Carpani, trabajo realizado en el marco del proyecto “Gráfica política y cultura visual en las décadas de 1960 y 1970 en la Argentina. Proyecto de relevamiento, catalogación, conservación e investigación de la colección Ricardo Carpani” (IIPC/UNSAM TAREA), dirigido por Laura Malosetti Costa y coordinado por: Nora Altrudi, Silvia Dolinko e Isabel Plante. A la vez se inscribe en mi investigación doctoral dirigida por Mariano Mestman y Silvia Dolinko.

2 Gómez Moran, L., “Queremos muros, muchos muros para hacer un arte verdaderamente latinoamericano. Dicen Ricardo Carpani y Juan M. Sánchez” en *Mundo argentino*, N° 2412, Buenos Aires, 22 de mayo de 1957.

3 Tomamos este concepto de: Longoni, Ana, “El legado del muralismo en disputa”, en *Vanguardia y Revolución*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2005. Tesis doctoral (inédita).

4 Longoni, Ana, “Muralismo y gráfica en la obra de Ricardo Carpani” en *La Puerta*, n° 3, Ciudad de La Plata, Facultad de Bellas artes UNLP, 2008, pp. 97-105.

5 Capítulo de su libro: Longoni, Ana, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas*

en la Argentina de los sesenta-setenta, Buenos Aires, Ariel, 2014.

6 Spilimbergo, Jorge Enea, *Diego Rivera y el Arte en la Revolución Mejicana*, Buenos Aires, Editorial Indoamérica, 1954.

7 Longoni, Ana, *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, op.cit., p. 154.

8 Entrevista a Juan Harb realizada en 2016 por el equipo de investigación del "Archivo Ricardo Carpani". Dirección: Laura Malosetti Costa.

9 Hernández Arregui y Jorge Abelardo Ramos se distanciarían comenzada la década del sesenta a raíz de lecturas distintas sobre el fenómeno peronista, integrando espacios divergentes en los años sucesivos.

10 Cf. Longoni, Ana, "Muralismo y gráfica en la obra de Ricardo Carpani", ob.cit.

11 Cf. "Entrevista a Ricardo Carpani", en *Paralelo 35*, año 1, n° 3, julio de 1968, p. 15.

12 Carpani conoce a Sessano en el taller de Pettorutti pero éste no forma parte de la protoagrupación de Espartaco, con la cual realizan una primera muestra en la Asociación Estímulo de Bellas Artes.

13 Si bien la etapa europea de Rivera es marcadamente cubista, cuando éste comienza su producción mural estiliza las figuras y suaviza las formas, tomando como referencia a una parte de la pintura bizantina (cf. por ejemplo *Creación de 1922-1923*). De todos modos, trabajos como *Festival de las flores* de 1925 pueden resultar más cercanos estéticamente al código pictórico que desarrolla Espartaco –particularmente Diz y Mollari–.

14 En los murales de 9 de Julio, Parque Chacabuco y Huemul, tanto Sánchez como Carpani llevaron adelante bocetos propios.

15 Carpani registra sus murales de este primer período por el nombre de quien realizó el encargo.

16 La elección del trabajo en la zafra como tema podría estar inspirado en los poemas de Luis Franco, fuente de recurrente consulta por parte de Carpani.

17 Carpani en el mural del Sindicato de la Sanidad va a representar a una enfermera, posiblemente por el rubro del sindicato que hacía el pedido, pero no podemos negar que el hombre en ese mural manipula tubos de ensayo y hace ciencia, y la mujer asiste al trabajador enfermo. Concepción clásica en la tradición representativa de la sanidad.

18 Cf. Gené, Marcela, *Un mundo Feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

19 Comparar estos primeros trabajos de Carpani con los de Siqueiros: *Cuauhtémoc contra el mito* de 1944, *Por una seguridad completa para todos los mexicanos* de 1952 y *La marcha de la humanidad*.

20 Existen diferentes testimonios de Carpani en los que relata su trabajo como pintor de interiores. Juan Harb en la entrevista que le realizó el equipo del "Archivo Carpani" (IIPC/TAREA), relataba que había conocido a Carpani y a Sánchez mientras éstos blanqueaban las paredes de las Galerías Van Riel a cambio de un lugar para exponer.

21 Cf. Belej, Cecilia, *Muros en disputa. Un estudio de los murales del Automóvil Club Argentino y Galerías Pacífico*, Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín-Instituto de Altos Estudios Sociales, 2009 (tesis de maestría).

22 Longoni, Ana, "El legado del muralismo en disputa", en *Vanguardia y Revolución*, op.cit.

23 "Por un arte nacional" en *El Machete*, año 1, n° 1, Zárate, 20 de octubre

de 1958.

24 "Por un Arte revolucionario", en Cippolini, Rafael, *Manifestos argentinos. Políticas de los visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004, p. 288.

25 Siqueiros, David Alfaro, "Un llamamiento a los plásticos argentinos" en *Crítica*, Buenos Aires, 2 de junio de 1933.

26 Rosembuj, T., "El grupo Espartaco hace punta: pintores para los sindicatos" en *Compañero*, n° 8, julio de 1963, p. 7.

27 Cf. *Ibid.*, p. 113.

28 Pascual Di Bianco que había ingresado un año antes por intermedio de Carpani, se retira con éste del grupo.

29 *Idem.*

30 Cf. Amigo, Roberto, *La Hora americana 1910-1950*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes, 2014.

31 *Idem.*

32 Cf. Soneira, Ignacio, *La estética de la revolución. Obra y pensamiento de Ricardo Carpani*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2018. (Tesis de doctorado, inédita).

33 Cf. *Guía patrimonio mural de Buenos Aires*, Buenos Aires, GobBsAs, 2005.

34 Para este tema ver: Rochfort, Desmond, *Pintura Mural Mexicana*, México, Editorial Limusa, 1993.

35 Entre otros: Belej, Cecilia, "Ejercicio Plástico" en Rodríguez Prampolini, Ida (Dir.), *Catálogo Razonado del Muralismo Mexicano (1920-1940)*, Tomo III, México, Universidad Veracruzana, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 131-135; Dolinko, Silvia, "Ejercicio Plástico. La reinención del muralismo", en *Anuario del Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural TAREA-UNSAM*, Buenos Aires, 2015, pp. 249-259.

36 Compuesto por Siqueiros, Berni, Castagnino, Spilimbergo y el uruguayo Enrique Lázaro.

37 Existirán también otras iniciativas desatadas por la llegada de Siqueiros al país. Cf. Rossi, Cristina, "Impacto del discurso siqueriano sobre el gremio de los artistas plásticos argentinos", en *Actas II Jornadas de Historia de las Izquierdas*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, CEDINCI, 2002.

38 Cf. Belej, Cecilia, "Relaciones entre el muralismo argentino y el arte mural italiano en el período de entreguerras", en *Actas de VIII Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2012, p. 1-2.

39 Belej, Cecilia, *Muros en disputa. Un estudio de los murales del Automóvil Club Argentino y Galerías Pacífico*, op.cit., p. 41.

40 Ver para este tema: Belej, Cecilia, "Relaciones entre el muralismo argentino y el arte mural italiano en el período de entreguerras", ob.cit., y Wechsler, Diana (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires-Instituto Italiano de Cultura, 2000.

41 Para profundizar este tema ver: Rojas, Ricardo, *Eurindia*, Buenos Aires, La Facultad, 1924.

42 En 1939 Berni y Spilimbergo habían realizado murales para el pabellón Argentino de la Feria Internacional de Nueva York, dedicada a Agricultura y Ganadería.

43 Entre otros, los murales de la Galería San José de Flores y el de la Sociedad Hebrea Argentina.

44 En ese sentido, resulta curioso que pese a la identificación con las ideas de izquierda y con el modelo revolucionario de Siqueiros, el Taller de Arte Mural en su único encargo como grupo, se limitó a representar escenas en las cuales el tema transitaba, casi sin posicionamientos ideológicos explícitos, la relación entre el hombre y la naturaleza.

45 En el grupo se encontraban Alfredo Guido, Jorge Soto Acébal, Rodolfo Franco, Dante Ortolani, Alfredo Montero y María Mercedes Rodríguez. Cfr: Belej, Cecilia, "Murales efímeros para las exposiciones industriales durante el primer peronismo", *op.cit.*

46 Para esto ver: Belej, Cecilia, *Muros en disputa. Un estudio de los murales del Automóvil Club Argentino y Galerías Pacífico*, *op.cit.*, p. 41.

47 Cf. Belej, Cecilia, "Murales efímeros para las exposiciones industriales durante el primer peronismo", *op.cit.*

48 Cf. *Idem.*

49 Quien realizó más de 30 murales en el país.

50 Cf. Spinetto, Horacio, "Los murales. Consideraciones iniciales", en *Guía patrimonio mural de Buenos Aires*, Buenos Aires, GobBsAs, 2005.

51 Carpani, Ricardo, *La Política en el arte*, Buenos Aires, Coyoacán, p. 61.

52 Raimundo, Marcelo, "Una historia local del plan de lucha de la CGT (1963-1965)", en *Actas XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires*, Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009, p. 2.

53 Comparando las fechas consignadas en la cronología publicada al final del libro *Carpani* realizado por el artista en 1993 (Ollero & Ramos Editores), las fechas con las que referencia sus trabajos cronológicamente en los biblioratos de sus obras hallados en el archivo del artista y diversas entrevistas brindadas entre 1968 y 1997, nos encontramos con que Carpani ubica en distintas fechas la realización de esos murales, datando con diferencia de un año e incluso dos a los murales de este período. Tomamos para este capítulo las referencias consignadas en los biblioratos que guardan un orden riguroso de pinturas, dibujos, murales y afiches año a año, cotejadas con la aparición de los murales en algunos medios gráficos. Existe de todos modos un margen de imprecisión en el registro.

54 Entrevista realizada a Ricardo Carpani en 1992. Ver Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. *Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2008, p. 436.

55 Entrevista a Juan Harb realizada en 2016 por el equipo de investigación del "Archivo Ricardo Carpani". Coordinación: Silvia Dolinko, Nora Altrudi e Isabel Plante.

56 "Round the Galleries forty years on" en *The Buenos Aires Herald*, 8 de Octubre de 1962.

57 Entrevista televisiva a Ricardo Carpani y León Ferrari realizada por Julio Bárbaro en *El hombre y la idea*, Buenos Aires, 1993.

58 *Revolución*, Buenos Aires, 15 de julio de 1961.

59 Para esto nuestro artículo "Basta. La persistencia de una imagen" en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual*, n° 10, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, primer semestre de 2017.

60 Cf. Carpani, Ricardo, *La política en el arte*, Buenos Aires, Coyoacán, 1961, p. 27.

61 Cuesta de Bedoya, Susana, "El regreso de Carpani. Sobre exilio, arte y militancia" en *La actualidad en el arte*, año VIII, n° 40, julio de 1984, p. 20.

62 Hernández Arregui, Juan José, "R. Carpani y P. Di Bianco: los grandes muralistas argentinos", en *Compañero*, n° 21, noviembre de 1963, p. 7.

63 Longoni, Ana, "El legado del muralismo en disputa", en *Vanguardia y Revolución*, *op.cit.*

64 *Idem.*

65 El método distinguía a los diseñadores, rellenadores, fondeadores y fileteadores entre otros, que iban pasando por el mural en momentos progresivos, limitando la exposición de los realizadores en el espacio público. Cf. García Canclini, Néstor, *Arte popular y Sociedad en América Latina*, Grijalbo, México, 1978.

66 Carpani utilizaba pinturas al aceite de producción industrial y en etapas posteriores utilizará acrílicos artísticos. Si bien no trabajaba al fresco o con materiales propios del campo de la pintura tradiciones, tampoco podemos sostener una exploración en el territorio de la industria que sí caracterizaría a Siqueiros, por ejemplo, en sus murales realizados en los Estados Unidos para la década del treinta.

67 Siqueiros, David Alfaro, "El camino contrarevolucionario de Rivera", en Tibol, Raquel, *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 119-120.

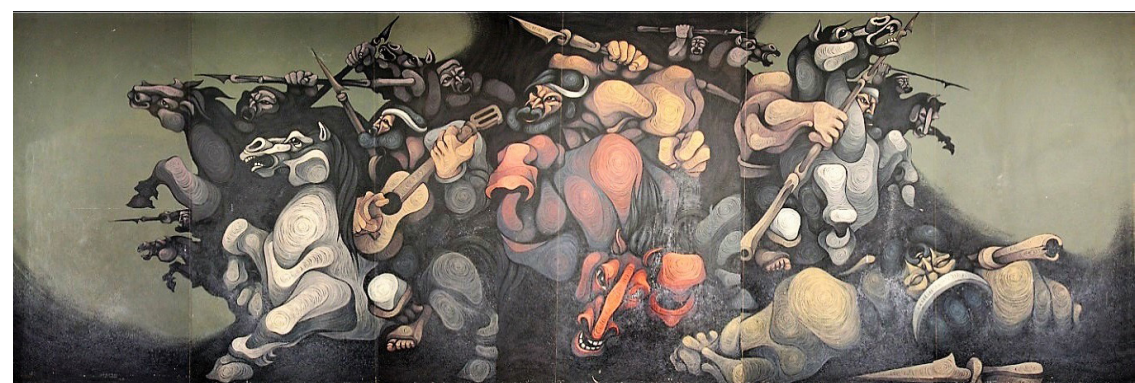
68 Berni, Antonio, "Siqueiros y el arte de masas", en *Nueva Revista*, Buenos Aires, 1935, p. 14.

69 Para este tema ver: Rossi, Cristina, "Impacto del discurso siqueiriano sobre el gremio de los artistas plásticos argentinos" en *Actas II Jornadas de Historia de las Izquierdas*, *ob.cit.* También: Fantoni, Guillermo, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2014.

70 Cf. Belej, Cecilia, "Murales efímeros para las exposiciones industriales durante el primer peronismo", *op.cit.*

71 Rossi, Cristina, "Impacto del discurso siqueiriano sobre el gremio de los artistas plásticos argentinos", *op.cit.*

72 Rabossi, Cristina y Rossi, Cristina, *Los muralistas en las Galerías Pacífico*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2008.



Ricardo Carpani (Fig. 12)

Mural Sindicato de la Dirección General Impositiva (DGI), 1967, óleo sobre paneles de hardboard, s/m. [fotografía Demian Ventura]

En el arte de los años sesenta abundan las imágenes vinculadas a la creciente sociedad de consumo. Las referencias icónicas a productos novedosos y su oferta y circulación en una extendida sociedad de masas involucraban una lectura sobre las retóricas de la publicidad y su construcción de un imaginario sobre la contemporaneidad. Entre esas imágenes masivas tomadas como insumos iconográficos por parte de los artistas, también se incluyeron cantidad de referencias a *celebrities* de la industria cultural: más allá del reconocido caso del uso de imágenes de Marilyn Monroe o Elvis Presley en las obras de Andy Warhol, cantidad de efigies de actores, actrices, modelos y músicos consolidaban por entonces la expansión de un imaginario glamoroso y ficcional.

Alimentada y potenciada por medios gráficos y audiovisuales, la circulación de estas imágenes por todo el mundo posibilitaba la construcción de una cultura visual compartida. Los modelos de la tradición plástica alternaban o se imbricaban entonces con nuevos referentes visuales, poniendo en imagen el planteo sostenido por Susan Sontag en 1965 cuando señalaba el advenimiento de una nueva sensibilidad cultural en la que primaba el desafío a los límites convencionalmente aceptados hasta ese momento, poniéndose en juego una deslimitación entre “arte” y “no-arte”, una falta de distinción entre forma y contenido, lo frívolo y lo serio, la “alta” y “baja” cultura.¹

En aquellos tiempos, artistas argentinos como Jorge de la Vega o Antonio Berni incorporaban a sus obras materiales procedentes de la sociedad de consumo masivo: fichas de plástico o figuritas en la obra del primero; manteles de plástico que simulaban encajes refinados o piezas de mecano en la serie dedicada al personaje de Ramona Montiel en el caso del segundo. Berni también incorporaba logotipos altamente connotados, como la marca visual de la Pepsi Cola en *Ramona espera*.² También, por ejemplo, las imágenes del xilocollage *Ramona y el viejo*, incluían clichés de diversos anuncios comerciales de la época: la publicidad era el insumo para conformar el entorno de Ramona.³

Pero no fueron sólo los registros de los objetos de consumo los que se ponían en juego en las obras de los artistas por entonces. La presencia de efigies de estrellas del cine, del mundo de la moda o de la música popular venía a reafirmar la relación entre sociedad de consumo y construcción de un *star system*. Así, en muchas ocasiones los artistas incluyeron en sus obras referencias o fotografías de artistas, cantantes y modelos extraídos de los medios masivos de alto impacto por entonces. En la mayoría de los casos, éstos fueron considerados desde una perspectiva crítica, como cuando Diana Dowek tomó la imagen de la popular actriz norteamericana Raquel Welch para formular, sobreimpuesta sobre el sensual cuerpo de la diva cinematográfica, una crítica a las políticas contemporáneas de Estados Unidos, la guerra de Vietnam y la presencia en América Latina de Nelson Rockefeller.⁴

Este uso crítico de la imagen de la estrella de cine reconfigurada en la obra de una artista ya había aparecido en el arte argentino en un antecedente célebre, cuando en 1931 Antonio Berni recortara el rostro de Greta Garbo de



Antonio Berni
Ramona y el viejo, ca. 1962-1963, xilo-collage con relieve sobre papel

un anuncio publicitario, y lo incluyera en el pionero collage *Susana y el viejo*.⁵ Un año más tarde, la monumental figura de la prostituta que atravesaba la perspectiva de la *Calle Corrientes* en la serie *Buenos Aires* de Guillermo Facio Hebequer estaba bordeada por las menciones a dos referentes del espectáculo: uno nacional –Enrique Muñío– y otro internacional –Jean Harlow–. En este caso, la alusión a esas estrellas era textual, en su invocación a través de los carteles con luces de neón como impronta de la modernización urbana, junto a la mujer-objeto presentada como oscuro objeto de deseo y de consumo.

Treinta años después, Berni también introdujo a través del collage la referencia a otra celebridad del momento, cuando en *El cosmonauta saluda a Juanito a su paso por el bañado de Flores* (1961) incluyó la imagen de Yuri Gagarin dentro de la cápsula espacial del Vostok I; el rostro está representado de un modo cercano a una publicidad gráfica de la época o a los posters que circularon con la imagen del astronauta ruso.⁶

Las estrellas del mundo del espectáculo también fueron incluidas en otras propuestas de aquellos tiempos, en tono más bien celebratorio, apelando a sus imágenes no sólo como objeto de consumo sino también, nuevamente, como objeto de deseo. En este sentido, es objetivo de este trabajo presentar un material inédito hasta el momento: una secuencia de diapositivas producida por –o para– la Galería Bonino en Buenos Aires, en la que arte, sociedad de masas y *star system* se aunaban para construir una imagen de la galería en tanto templo de la cultura (de masas) contemporánea.

Archivo fotográfico

La secuencia de imágenes sobre la que se centra este artículo forma parte en la actualidad de la Fototeca perteneciente a la Colección Centro de Estudios Espigas – Fundación Espigas.⁷ Este archivo incluye miles de documentos fotográficos realizados desde 1890, relacionados con producciones, eventos y protagonistas de las artes visuales en la Argentina: fotografías de obras de arte y acciones de artistas, retratos de artistas, coleccionistas, gale-ristas, gestores culturales y demás personalidades, imágenes de exposiciones, eventos, inauguraciones, vistas arquitectónicas, entre otros registros.

El objetivo de conservar y dar accesibilidad pública a la consulta de este corpus de documentos fotográficos generó el proyecto de *Digitalización y Catalogación de la Fototeca Espigas*.⁸ Iniciado en 2006, el desarrollo del trabajo implicó un proceso de inventario, digitalización, investigación histórica y de registro de información y de imágenes en una base de datos que, al momento de la escritura del presente trabajo, puede ser consultada en el link <http://bdd.espigas.org.ar/fototeca/html/folder.php>.⁹

La digitalización y difusión on line de muchos de estos materiales permitió recuperar imágenes inéditas, de obras destruidas o bien efímeras, como el caso de la acción *Mi Madrid querido*, llevada a cabo por Alberto Greco en la Galería Bonino de Buenos Aires en 1964; también incluye imágenes de Greco realizando una pintura de su serie informalista y de la inauguración

de su muestra *Las monjas*, el 3 de octubre de 1961 en la Galería Pizarro de Buenos Aires. Entre los materiales del vasto conjunto de fotografías pertenecientes al archivo Julia Lublin se destaca la secuencia de la inauguración de la célebre exposición *Siete últimas canciones*, de Guillermo Kuitca en 1986; el Archivo Julia Lublin es el más extenso conjunto de documentos de la Fototeca, tanto en términos cuantitativos —más de 1600 fotografías— como cronológico, desde 1964 a principios de los años 90. Otras fotografías corresponden a obras de locación actual desconocida, como pinturas de Guillermo Facio Hebequer (donación del archivo Alberto Collazo) u obras tempranas de artistas, como Juan Carlos Romero.

En particular, el archivo fotográfico de la Galería Bonino está conformado por dos conjuntos de distintas procedencias y soportes. Por una parte, un corpus de 274 fotografías sobre papel donado por Fernanda Bonino; organizadas originalmente en álbumes y provenientes del archivo de la sede neoyorkina de la galería, este conjunto se integra con registros de obras de artistas de su *staff*, como Marcelo Bonevardi, Alicia Carletti, Jorge Alvaro, Gyula Kosice, José Antonio Fernández Muro, Rómulo Macció y Jorge de la Vega. Por otra parte, el archivo fotográfico de Bonino consta de cuatro cajas con 505 diapositivas, donadas por Gustavo Bonevardi. Es sobre una particular secuencia de diapositivas de este conjunto, realizada probablemente para ser proyectada en la galería a fines de los años sesenta, que avanza este trabajo.

La Galería Bonino, espacio de consagración en los sesenta

Entre 1951 y 1979, la galería de Alfredo Bonino (Nápoles, 1925-Nueva York, 1981) fue reconocida como una de las principales galerías de arte de Buenos Aires.¹⁰ Espacio central en el proceso de modernización cultural del período, articuló una red de distribución artístico-comercial que excedió el circuito local, al establecer en los años sesenta sucursales en Río de Janeiro y Nueva York. Tal como ha estudiado Andrea Giunta, la Galería Bonino tuvo un rol determinante para la proyección del arte argentino, destacándose la “sorprendente capacidad que demostró para instrumentar modos de intervención que le permitieron adaptarse activamente a las transformaciones que experimentó el campo artístico”.¹¹ Caso significativo para analizar los derroteros del proceso de internacionalización del arte argentino en los años sesenta, el estudio sobre Bonino permite, según ha sostenido Giunta, “seguir desde un circuito privado, lo que fue también un proyecto de estado: expandir las fronteras (culturales y económicas) de la Argentina apropiándose, en un sentido invertido, del neo-colonial lema kennediano [...]”. Bonino asumió este propósito desde un circuito comercial y se sumó, al mismo tiempo, a un circuito ideológico, político-cultural y de fuertes contenidos simbólicos.¹²

Junto a sus estrategias de inscripción en el campo artístico carioca y, especialmente, el neoyorkino, y sus estrechas relaciones en la escena porteña con espacios hegemónicos como el Instituto Torcuato Di Tella y gestores culturales como Jorge Romero Brest, Bonino sumó una inquietud perma-

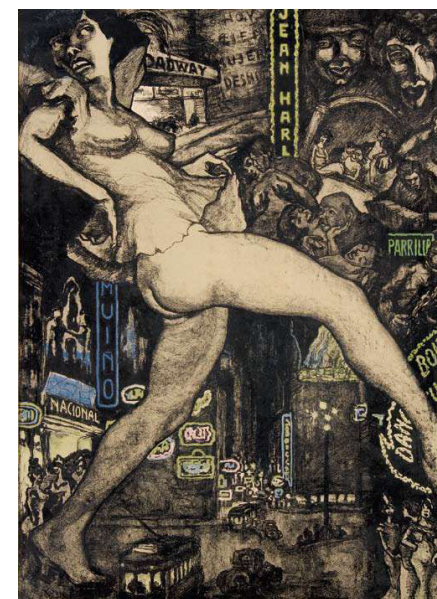
nente por dar cuenta y proyectar una imagen, en un sentido doble: además de las selecciones de la producción de artistas relacionados con “la tradición de lo nuevo”, se destaca su preocupación por constituir *una imagen* en tanto identidad visual propia de la galería, desplegada y difundida desde aspectos o recursos “complementarios” a las obras que allí se exhibían: catálogos, afiches, ediciones, publicidades y fotografías. Visualidad, contenido y proyección social del espacio estaban así estrechamente vinculados.

En este sentido, el archivo fotográfico de la Galería Bonino sito en Espigas constituye un corpus fundamental para estudiar estas estrategias del galerista, abriendo a nuevas perspectivas sobre este espacio central para el campo artístico de los años sesenta. En efecto, los abordajes sobre la Galería Bonino se han centrado en el estudio de su programa de exposiciones, del proyecto artístico-comercial del galerista, de los artistas que integraban su *staff* o de su



Diana Dowek
Malvenido Rockefeller, 1967, pintura acrílica
y fotografía sobre tela. Col. de la artista

Guillermo Facio Hebequer
Calle Corrientes, ca. 1932, litografía



aporte a la consolidación del coleccionismo en la Argentina. Estos enfoques fueron desarrollados especialmente a partir del trabajo analítico de catálogos, fuentes hemerográficas, las propias obras de los artistas o entrevistas.¹³

Durante el período en que la catalogación de la Fototeca Espigas estuvo bajo mi dirección, desde el inicio del proyecto en 2006 y hasta el año 2009, logré identificar y reconstruir el orden de un subconjunto de 186 diapositivas incluidas en el Archivo Bonino comprendiéndolas en tanto conjunto secuencial y articulado.¹⁴

El conjunto presenta un relato con imágenes que resultan reveladoras respecto de ciertas modalidades y selecciones de la galería, como también de la estrategia de construcción de una imagen propia a partir de la inscripción de la institución en relación con un extendido imaginario sobre la sociedad de masas de los años sesenta. Se trata de un conjunto imágenes eclécticas y apropiadas de procedencias diversas, concatenadas en función de presentar un relato —entre épico, autocelebratorio y humorístico— sobre la galería, los

artistas de su staff, sus habitués y la sociedad contemporánea en la que se inscribían sus actividades. A partir del testimonio de Guillermo Whitelow,¹⁵ puede sostenerse que ésta era una secuencia “audiovisual” en donde, tal como solía llevarse a cabo en esos tiempos, la proyección de diapositivas se combinaba con música, alocuciones o sonido de fondo que acompañaba a las imágenes.¹⁶ Whitelow también sostuvo que la misma debió haber sido realizada para ser proyectada en la galería durante un evento o inauguración. Hasta el momento no he podido determinar de qué evento en particular se trató, por lo que queda pendiente poder situar al autor u organizador de esta secuencia y la o las instancias concretas en las que se proyectó.

También se la puede datar cronológicamente hacia principios de 1970, ya que en la misma se incluyen —en algunos casos, intervenidos a modo de montaje o transparencia— referencias o imágenes de la exposición *Arte y Cibernética* realizada en Bonino en agosto de 1969.¹⁷ Para esa ocasión, Jorge Glusberg había “importado” parte del modelo lanzado por Jasia Reichardt con la muestra *Cibernetic Serendipity*,¹⁸ y de ese modo, con un anclaje físico en las instalaciones de Bonino, daba inicio a las actividades de la entidad que



Alfredo Bonino
retrato fotográfico. Fototeca, Colección Centro
de Estudios Espigas—Fundación Espigas

poco tiempo después pasaría a ser conocida como Centro de Arte y Comunicación (CAYC). Así, el audiovisual anticipaba un momento de transición institucional en distintos sentidos: en lo que respecta a la galería, se trató de un momento cercano a su mudanza a la nueva sede situada en la calle Marcelo T. de Alvear, diseñada por el arquitecto Clorindo Testa, también artista de la galería; en lo que respecta al campo artístico local, se sitúa entre el cierre del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella —con el que la galería había mantenido estrechas vinculaciones a lo largo de esa década—¹⁹ y el inicio

del CAYC, que dominaría el panorama institucional del arte experimental local en los años setenta.²⁰ Bonino aparece así como un escenario privilegiado para dar lugar o anticipar esta transición institucional, mientras que reafirma su lugar protagónico en el campo local.



Vista de la Galería Bonino.

De aquí y de allá: *star system*, cultura de masas y arte argentino para el mundo

¿Qué imágenes integran esta secuencia de diapositivas que conformó el audiovisual proyectado en la Galería Bonino? Por una parte, en un juego autorreferencial, serían imágenes sobre la galería para ser proyectadas sobre las paredes de la galería. Se incluyeron así vistas de inauguraciones y de eventos junto con retratos de sus artistas, habitués y registros grupales: alternan en distintos momentos, los artistas Gertrudis Chale, Marta Minujín, José Antonio Fernández Muro, Juan Batlle Planas, Raquel Forner, Maruja Mallo o Lino Enea Spilimbergo con obras de Marcelo Bonevardi o registros del “vivo-dito” *Mi Madrid querido* realizado por Alberto Greco en 1964, lecturas públicas de Manuel Mujica Lainez, Guillermo Whitelow y Enzo Menecchini. Vinculados estrechamente con la galería, Menecchini era la “mano derecha” de Bonino, Whitelow era su principal orientador artístico desde los años cincuenta, y Mujica Lainez brindaba asesoramiento.²¹ Junto a ellos, omnipresente y dominante, se sucede la imagen del galerista-anfitrión Alfredo Bonino.

Por otra parte, la secuencia del audiovisual no se limita sólo a ese anclaje casi tautológico de personas vinculadas a Bonino, sino que las amplía a otras referidas al imaginario internacionalista y de actualización cultural que se quería sostener desde la galería, proponiendo un relato en el que se articulan registros del mundo del arte y la cultura de masas de los años sesenta. Se construye así una sucesión o encabalgamiento de distintas imágenes contem-

poráneas, a través de figuras referentes de la cultura nacional e internacional, asociándolas –por algún detalle o por el contexto en donde aparecen– al entorno y los personajes de la galería porteña. Sistema artístico y *star system*, pero también hippismo y psicodelia, anclan a la secuencia en un claro “clima de época”.

A través de registros individuales, el mundo del arte es presentado como un hecho social, como hecho público, en el que las obras de arte funcionan como telón de fondo y la galería como marco para la “feria de vanidades” que se despliega especialmente durante el *vernissage*: cabe recordar, en este sentido, que este audiovisual se proyectó probablemente durante una inauguración. La reiterada presencia de modelos femeninos remite, una vez más, a la “mujer objeto” en tanto objeto de consumo. A la vez, los artistas son vinculados allí con estrellas de cine, músicos y políticos, como The Beatles, John F. Kennedy, Fidel Castro, Jackson Pollock, Paul Newman o Marcello Mastroianni, entre otros. En particular, los dos actores mencionados son asociados en forma directa con Bonino, ya que además de la inclusión de sus imágenes en fotogramas de películas, ambos aparecen registrados durante su presencia “real”, física, en la sede neoyorkina de la galería. En el caso del italiano, se trata de una imagen en la que aparecen Alfredo Bonino, Marcello Mastroianni y Umberto Mastroianni, escultor primo del actor, durante la exposición de éste último en la Galería Bonino New York en 1964. En el caso de Paul Newman, durante una visita a la sala de exposiciones junto a su esposa, la también actriz Joanne Woodward.

Con un particular sentido del humor –y dinámico pasaje entre una y otra imagen que puede presuponerse como parte de la proyección– existe en esta secuencia un ir y venir desde la galería al exterior y de allí a la esfera de los *mass media*, poniendo en imagen la aspiración de Bonino de instalar la cultura argentina “en el mundo”, dentro de esas “nuevas fronteras” señaladas por Giunta en relación con el programa de la galería y que, a fines de la década del sesenta, aparecían redefinidas y ampliadas, en el marco de la vertiginosa carrera espacial. Así, no es casual la frecuente presencia en el audiovisual de astronautas, planetas circundados por naves espaciales y fotografías de enviados por la NASA a conquistar el espacio, *otro* espacio. Ya con varios años de desarrollo de una carrera espacial entre la Unión Soviética y los Estados Unidos que expandía las tensiones de la guerra fría al espacio, la transmisión del alunizaje de los astronautas de la misión espacial Apolo 11, el 20 de julio de 1969, significó un acontecimiento mundial sin precedentes.

Casi a modo de puesta en juego del método indiciario, la organización secuencial de las imágenes se produce a partir de la hilación de detalles que van articulando o tramando un todo: un similar sombrero de ala ancha utilizado por distintas mujeres, como la actriz Lee Remick; una mancha de pintura que se va trasmutando en distintas obras; fragmentos de cuerpos –del detalle de un brazo a un cuerpo, de un cuerpo a un grupo de cuerpos– o detalles de peinados (trenzas, rodetes) que van punteando y vinculando la aparición de distintas personas.



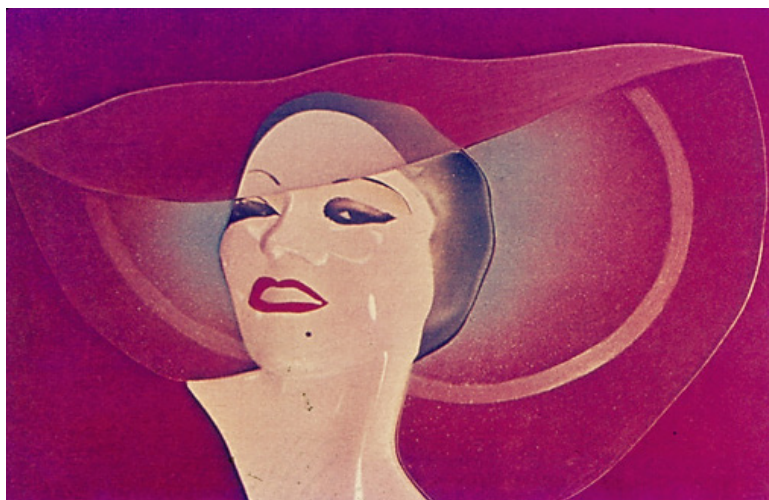
Guillermo Whitelow y Enzo Menecchini en un evento en la Galería Bonino



Paul Newman y Joanne Woodward en la Galería Bonino, desde Nueva York

El inicio del audiovisual es en verdad revelador de las aspiraciones y posicionamiento del galerista. A modo de función de cine, y jugando con el conocido logotipo de la empresa cinematográfica Columbia Pictures, se lee ocupando toda la pantalla el nombre “Bonino”. Con ese registro reiterado cuatro veces, con distintos virajes de color, el dueño de la galería se presentaba (o era presentado por el autor de la secuencia) a partir del emblema de un gran estudio hollywoodense y su conocida imagen de una mujer con la antorcha de la libertad en alto: una representación de la libertad norteamericana desde una matriz iconográfica que alude a lo griego clásico.

En efecto, si desde el siglo XIX, la imagen de Columbia fue concebida como la personificación femenina de los Estados Unidos, el ropaje griego aparece como metonimia de cultura clásica. Entroncando con esta lectura, la imagen de la mujer da paso a un templo griego clásico, con una perspectiva



Secuencia de tres imágenes a partir del detalle de sombrero

con punto de fuga central que presenta una vista clara de las columnas y escalinatas. En una secuencia de pasaje progresivo de seis diapositivas, ese templo griego se va trasmutando en el espacio de la galería durante una exposición de obras de Marcelo Bonevardi; en efecto, las paredes de Bonino van ocupando de a poco el lugar de las columnas, y del templo clásico se pasa a la galería de arte: un templo de la cultura contemporánea.²²

A partir de la imagen de la exposición de Bonevardi se van superponiendo, a modo de montaje, registros de modelos y grupos de personas en número creciente hasta conformar una masa de procedencia heterogénea: la Reina Isabel de Inglaterra, Clark Gable, obreros en una marcha, soldados, militares, John Lennon, la reina Victoria de Inglaterra, entre otras figuras. Otra "sub secuencia interna" asocia a la artista Gertrudis Chale, Marilyn Monroe, Jackie Kennedy según la obra de Andy Warhol y John F. Kennedy en distintos registros: su sonrisa, una de las obras digitales presentadas en la ya mencionada muestra *Arte y cibernética* con la imagen del político norteamericano y la secuencia de fotos de su asesinato. De allí, se pasa a registros de un torero o "matador" español durante un acto de tauromaquia y, por similitud de movimientos, a la imagen de un astronauta que del espacio exterior termina "descendiendo" a una exposición de la propia galería Bonino.

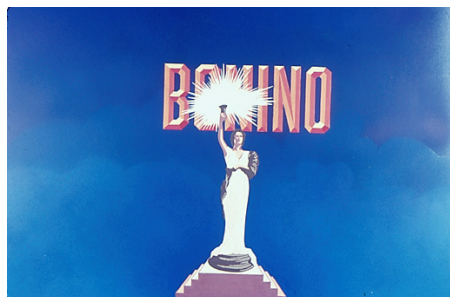
Otros momentos enlazan sucesivas manos en alto de Alfredo Bonino con Fernández Muro, los bailarines Antonio Gades, Rudolf Nureyev y Margot Fontaine, un basquetbolista, una escultura de Nikki de Saint Phalle, dos bañistas, una obra de Martial Raysse que desemboca en una secuencia de imágenes de pic-nics en distintas épocas históricas. La actriz Annita Ekberg junto a Federico Fellini en una filmación, Kim Novak –otra diva rubia de los años sesenta–, Jeanne Mansfield rodeada de mujeres, Omar Shariff rodeado de mujeres (en ese caso, semidesnudas); luego una secuencia de distintos núcleos de personas que se presupone conforman grupos familiares, entre los que se encuentra la familia del artista argentino Luis Felipe Noé, o un grupo de gente desnuda a modo de gran familia hippie junto a astronautas de la NASA, The Beatles, una secuenciación de la Venus de Milo portando una guitarra eléctrica, un desnudo femenino bajo un chorro de agua y un atleta, corredor deportivo que va atravesando distintos escenarios del mundo –el desierto, París, Buenos Aires–, hasta llegar a la galería con la exposición *Arte y cibernética*.

Los registros de discursos inaugurales en la galería se asocian con la alocución de líderes políticos como Fidel Castro o Kennedy, frente a unas masas que, rápidamente, devienen en asistencia a un concierto de rock o de música psicodélica: revolución y contracultura permean el trasfondo de esta articulación de imágenes. Finalmente, del vivo-dito de Greco (otro artista contracultural) se pasa al registro de manifestaciones o festejos en la calle, escenas festivas con personajes célebres como Sammy Davis Jr., bailes y una elegante inauguración en Bonino.

Si desde sus inicios Bonino dedicó sus esfuerzos en constituirse como una galería de arte prestigiosa y con una impronta estética contempo-



Presentación de Bonino como sello Columbia



Secuencia desde templo griego a galería de arte



ránea reconocible, este conjunto de diversos referentes nacionales e internacionales aunados en la secuencia concluía ese proceso de autoconformación de una imagen atractiva y particular. Las fotos de Bonino, The Beatles, Paul Newman, Fellini, Kennedy y Warhol se reunían en la trama de los *mass media* y la cultura contemporánea, junto con los hippies semidesnudos y las señoras elegantes que asistían al vernissage. Proyectados en medio de los asistentes al evento, figuras “reales” y virtuales convergían en ese espacio porteño. De acuerdo a ese relato, parecería que nadie debía querer quedar afuera de esas cuatro paredes, de ese templo contemporáneo, en una nueva ceremonia de encuentro masivo o ritualización de la cultura masiva contemporánea.

Notas

* Conicet-IDAES/UNSAM

1 Susan Sontag, “Una cultura y la nueva sensibilidad”, en *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996, p. 381. Una lectura sobre esta cuestión en el caso de la cultura latinoamericana de los años sesenta en Silvia Dolinko e Isabel Plante, “Registros de los sesentas. Experiencias visuales en la cultura latinoamericana”, *Caiana. Revista de historia del arte y cultura visual*, n. 4, Buenos Aires, CAIA, primer semestre de 2014. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=148&vol=4

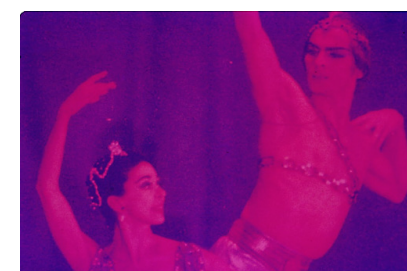
2 Cf. Isabel Plante, *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

3 Sobre los xilocollages de Berni, véase Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, cap. 5.

4 Diana Dowek, *Malvenido Rockefeller*, 1967, pintura acrílica y fotografía sobre tela, 70 x 100 cm. Col. de la artista. Cf. Diana Dowek, *La pintura es un campo de batalla. Obras-intervenciones, 1967-2012*, Buenos Aires, Asunto impreso ediciones, 2013.

5 Cf. Guillermo Fantoni, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2014.

6 El 12 de abril de 1961 Yuri Gagarin dio una vuelta alrededor de la Tierra en su cápsula del Vostok 1, puesta en órbita por el cohete SL-3: era el primer



Secuencia a partir del detalle de manos

hombre en el espacio, noticia que fue rápidamente difundida por los medios de todo el mundo.

7 La Fundación Espigas es uno de los archivos documentales sobre arte argentino más importantes del país. Iniciado en 1993, desde 2003 cuenta con el apoyo de la Universidad Nacional de San Martín, formando parte desde 2017 del Centro de Conservación, Catalogación e Investigación de Archivos y Fondos Bibliográficos Especiales del Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural (IIPC-Tarea) de la UNSAM.

8 El proyecto se inició en agosto de 2006 y hasta 2009 el equipo de trabajo estuvo integrado por Silvia Dolinko en la dirección e investigación documental, Natalia Pineau como investigadora asistente e Iván Felipe González como operador de imágenes.

9 El proyecto de reorganización de los fondos documentales de la institución en curso implica que a medida que se vayan trabajando los archivos originales, las fotografías sean reorganizadas y renumeradas. Sin embargo, la numeración presente actualmente en la base Fototeca continuará siendo contemplada en relación con referencias anteriores.

10 Sobre el circuito de galerías y el mercado de arte en Buenos Aires en el período, cf. Juan Cruz Andrada, "Circuitos de valor. Sobre el mercado de arte argentino en la década del 60", en AA.VV., *Imagen/deseo. Placer, devoción y*



Secuencia de líderes y masas

consumo en las artes, Buenos Aires, CAIA, 2015, pp. 239-250.

11 Andrea Giunta, "Hacia las nuevas fronteras: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York", en *El Arte entre lo Público y lo Privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995, p. 277.

12 *Ibid.*, p. 278.

13 Cf. Andrea Giunta, *op. cit.*, Patricia Artundo, "Notas a una exposición en el Xº aniversario de Fundación Espigas", en *Arte y documento. Fundación Espigas 1993-2003*, Buenos Aires, Malba-Colección Costantini, 2003, Ana María Battistozzi, "La galería Bonino, descenso al mundo público y privado de un 'marchand'" en *Galería Bonino. Reminiscencias de un espacio*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación Federico Klemm, 2013.

14 Numeradas entre el f05446 y el f05632 de la catalogación actual, puede visualizarse desde <http://bdd.espigas.org.ar/fototeca/html/photo.php?photo=5470> en adelante.

15 Entrevista con la autora, febrero de 2008. Guillermo Whitelow fue asesor

artístico de la galería, y su propia imagen también es incluida en el audiovisual.

16 Otro ejemplo contemporáneo de este tipo de producción fue el audiovisual *Berni-Tapices*, realizado por José Antonio Berni, hijo del artista, junto al fotógrafo Oscar Balducci; la proyección con diapositivas involucraba un relato de audio grabado donde se explicitaban los objetivos y producciones del Taller de tejeduría Río de la Plata, emprendimiento que Berni sostenía por entonces en relación con la enseñanza y producción artesanal del tapiz, y fue producido para ser proyectado en el marco de *Exposhow*, una feria artístico-comercial realizada en Buenos Aires en 1970, donde Berni tuvo un stand. Cf. Silvia Dolinko, "Arte y cultura como espectáculo de masas. El caso de *Exposhow* (1970)", en *Huellas. Búsquedas en Arte y Diseño*, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, n. 9.

17 Se llevó a cabo entre el 18 y el 29 de agosto de 1969. Luego de Bonino, las obras fueron exhibidas como *Grabados con computadoras* en una muestra programada por el Departamento de Artes y la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Tucumán, llevada a cabo en la Galería Folie, noviembre de 1969.

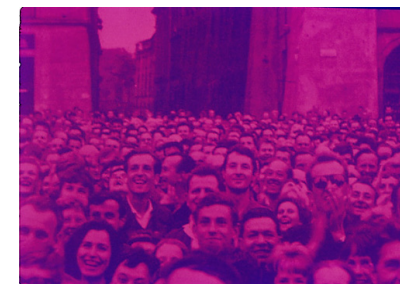
18 Desarrollada del 2 de agosto al 20 de octubre de 1968 en el Institute of Contemporary Art, Londres.

19 Cf. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

20 Cf. María José Herrera y Mariana Marchesi, *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*, Buenos Aires, Fundación Osde, 2013.

21 Cf. Andrea Giunta, *op. cit.*

22 Durante esos años, Bonevardi expuso en varias ocasiones en la galería: en su sede neoyorkina, en 1967 y en 1969; en el espacio porteño, en 1969 y en 1970.



Secuencia de líderes y masas



En 1966 Julio Le Parc representó a la Argentina en la 33° Bienal de Venecia y recibió el Gran premio de pintura para artista extranjero. Según indican las reseñas de la prensa internacional, entre los 220 artistas de 37 países que conformaban la exhibición, la sala del argentino fue de las más visitadas, junto con la *Tactile Chamber* del japonés Ay-O.² En esos años, las múltiples exposiciones dedicadas al arte cinético atrajeron grandes cantidades de visitantes, al punto que el cinetismo parecía aproximarse a uno de sus objetivos más ambiciosos, heredado de la vanguardia constructivista: producir un arte abstracto que no resultara elitista, integrar arte y vida a partir del abandono de las convenciones de un arte burgués perteneciente al pasado.

El cinetismo era, en efecto, una tendencia internacional compuesta por formaciones intercomunicadas de artistas como los Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) en Francia, Gruppo T y Gruppo N en Italia, ZERO en Alemania, Dwizjenije en Moscú o USCO en Nueva York. En 1964 la exhibición *Nouvelle Tendence* realizada en el Musée d'Arts Décoratif de París, había reunido unos cincuenta artistas de once países.³ El arte cinético se concebía –en palabras de Pascal Rousseau– “como una suerte de esperanto con el que cada individuo se comunicaría con el mundo en la ebriedad extática de la vibración óptica”.⁴

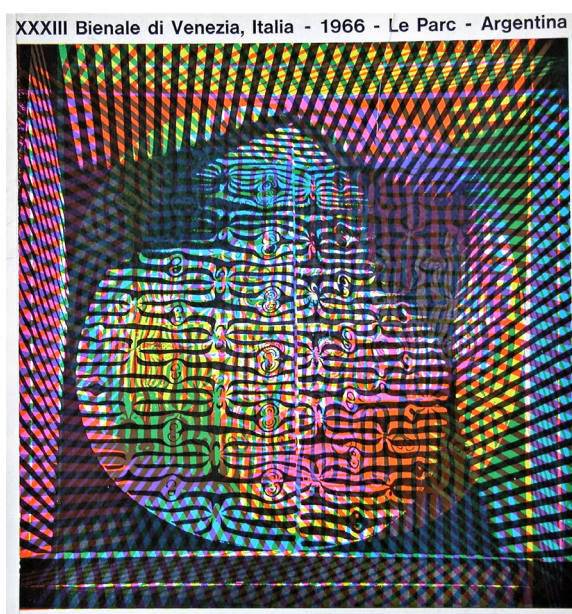
Una concepción cognitiva de la percepción permitía a los cinetistas sostener que los recursos ópticos y cinéticos no se reducían a un simple juego de ilusión. Alterar la percepción visual y sinestésica implicaba modificar literalmente y, sobre todo, simbólicamente el modo en que cada espectador se veía a sí mismo y al mundo. Como habían señalado Umberto Eco y Víctor Vasarely en los tempranos años sesenta, este arte contribuía a desarrollar la aptitud sensitiva del observador moderno en las nuevas condiciones tecnológicas y sociales.⁵ Al mismo tiempo los recursos implementados por el cinetismo pretendían cuestionar no sólo del sistema de las bellas artes, sino también de una sociedad a la que artistas como Le Parc veían automatizada.

A diferencia de la visión central, que privilegia el reconocimiento de objetos, la periférica es una visión de ambiente que facilita la orientación espacial. Utilizarla en condiciones extremas de inestabilidad perceptiva es atacar la sensación que el espectador tiene de su situación en el espacio. De este modo funcionaban, por ejemplo, los anteojos de Le Parc: alteraban la visión por medio de fragmentaciones, efectos caleidoscópicos e inversiones.⁶ Algunos de estos objetos artísticos fueron realizados en series: la idea del múltiple cinético estaba en el centro de las estrategias para “desmitificar” la obra de arte al evitar el fetiche de la unicidad. El horizonte de una producción industrial de múltiples cinéticos hacía imaginable la expansión de estos efectos desestabilizadores a un público amplio (e incluso insólito) como sacerdotes católicos italianos.

Este artículo se propone analizar el múltiple cinético como una producción visual que tuvo su mayor expansión en Francia a mediados de los

años sesenta y encontró sus límites y contradicciones alrededor de 1968 en el contexto de las discusiones sobre cultura, estandarización y consumo. Se explora si esa vocación industrial, que hace a la materialidad y la circulación del arte cinético, podría informar abordajes para su conservación y restauración. Una pregunta clave que no podemos responder desde la historia del arte, sino solo por medio de una investigación colaborativa sería si la edición de múltiples contribuyó con modelos, componentes y soluciones estandarizadas.

La sala veneciana de Le Parc reunió unas cuarenta obras cinéticas y objetos manipulables,⁷ una antología de las investigaciones desarrolladas desde comienzos de la década en el contexto del GRAV. Las obras resultaron



Le Parc. XXXIII Venice Biennale, 1966. Tapa diseñada por Rogelio Polesello, quien sobreimpri   una trama de colores sobre la fotografía en blanco y negro del múltiple de Le Parc

atractivas para el público a tal punto que, de tanto uso, buena parte de los mecanismos que animaban las obras dejaron de funcionar antes del cierre de la bienal. En una carta desde Venecia, un amigo argentino le advertía a Le Parc que uno de responsables de la organización para la sección internacional, Luigi Scarpa, había dicho que las obras de Le Parc estaban entre las favoritas del público dado que podían manipularlas y que sería una lástima que quedaran sin funcionar hasta el cierre del evento. Pero que al estar diez obras abierta al público era lógico que surgieran ese tipo de dificultades. Scarpa preguntaba si Le Parc no quería “meter algún veneciano que controle algunas horas por día ese asunto”.⁸

La noticia del premio probablemente se tradujo en un incremento en la afluencia a la sala, pero no fue la única vez que Le Parc logró una asistencia nutrida. La exhibición porteña del GRAV de 1964 en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Buenos Aires, había atraído 50.000 visitantes,⁹ cifra que superaba con amplitud los festejados 30.000 visitantes de *La Menesunda* en el Instituto Torcuato Di Tella del año siguiente.¹⁰ Dos exposiciones de 1967,

una en París y otra en Buenos Aires, atrajeron una cantidad de público formidable: *Lumière et Mouvement*, realizada en el *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*,¹¹ y la retrospectiva de Le Parc organizada en las salas del ITDT. Esta última convocó más de 150.000 personas en veinte días, a razón de unas 8.000 diarias.¹² Con toda probabilidad, las cualidades formales y materiales de los múltiples cinéticos favorecieron una vasta visibilidad pública. La volumetría, la transformabilidad y el atractivo de materiales novedosos con superficies brillantes como el plexiglas o el acero inoxidable, junto con una apertura interactiva hacia el espectador, contribuyeron a que las exposiciones de arte cinético atrajeran grandes cantidades de visitantes.

Le Parc aprovech   las entrevistas que le hicieron con motivo del premio veneciano para difundir los principios del GRAV en relación con las bondades de producciones cinéticas que fueran a la vez colectivas, múltiples y excéntricas al campo artístico.

Hay que tender hacia el ‘múltiple colectivo’, la sala de juegos, la manifestación pública, donde los grupos de espectadores sean implicados simultáneamente, donde cada uno devenga a la vez actor y objeto del espectáculo. Estos laberintos, estas salas de juego, hay que emplazarlos en los cuarteles, las escuelas, los H.L.M.,¹³ vencer la soledad de las multitudes y encontrar, en cierta forma, las condiciones de participación de las sociedades primitivas.¹⁴

El múltiple, tal como lo concebían los artistas cinéticos a mediados de los años sesenta, se empalmaba con la tradición de la gráfica en tanto producción artística multiejemplar.¹⁵ Pero a diferencia del grabado, los múltiples cinéticos –también idénticos– estuvieron atravesados por las tensiones entre su vocación industrial y su inserción efectiva en la lógica exclusivista del mercado de arte: los objetos cinéticos seriados no estaban numerados como las estampas artísticas, pues los artistas no deseaban controlar las tiradas (y su vínculo con el precio de mercado) sino que se orientaban a una manufactura industrial que, como veremos, aun si a mediados de los años sesenta parecía viable, no llegó a concretarse.

La producción de múltiples tenía antecedentes previos al GRAV. Tanto Vasarely como Daniel Spoerri habían explorado la producción seriada de objetos artísticos.¹⁶ De hecho, en 1959 Spoerri le había acercado a Denise René, infructuosamente, sus MAT (Multiplication d'Art Transformable), ediciones para las que había convocado a artistas próximos a esa galería como Agam, Bury, Soto, Tinguely y Vasarely, junto con los cinetistas alemanes Mack, y Roth. Pero la lógica de René implicaba que el artista fuera reconocido para poder introducir sus múltiples en el mercado, de modo que sólo hacia mediados de los años sesenta la situación pareció más propicia para lanzar esta forma artística. La consagración de Le Parc en Venecia significó un espaldarazo para la empresa de instalar el múltiple en un mercado de arte cada vez más poblado de obras y reproducciones. En julio de 1966, Denise René abrió una segunda galería parisina en la Rive Gauche, dedicada con exclusividad a la exhibición y venta de múltiples. Y si su primera exposición fue *L'oeuvre*

A black and white photograph showing Pope Paul VI in profile, facing right. He is wearing dark sunglasses and a thick chain around his neck. In the foreground, a man is adjusting his glasses. Other people are visible in the background, looking in the same direction.

allí que René decidiera patentar la denominación “múltiple”²⁰ con la esperanza de utilizarla con exclusividad y, de este modo, hacer valer su larga tradición de galerista de arte abstracto y el estrecho vínculo que la unía a uno de los pioneros en la producción seriada de arte geométrico como Vasarely. A fines de 1967, Otto Hahn ofrecía un panorama del éxito comercial de los múltiples:

46

[illegible]

47

un producto de alta calidad que testimonia una reflexión sobre el mundo".²³ Mediante precios más accesibles, René se proponía difundir el arte moderno en sectores sociales que no podían adquirir obras únicas. Se trataba de democratizar el acceso a la propiedad de objetos artísticos (y de multiplicar las ventas).

Como señalaba Hahn, las posiciones respecto del múltiple no eran homogéneas. El proyecto de desdibujar el aura de la obra y el mercado de arte tradicionales mediante la producción seriada de objetos artísticos que no respondían al requisito de rareza ni al del 'toque' manual, no coincidía necesariamente con el proyecto de transformar la denominación 'múltiple' en algo así como una marca registrada. En medio de la confusión, un manifiesto redactado por Le Parc reivindicaba el múltiple como un desarrollo ligado a la abstracción geométrica y precisaba, como voz autorizada, sus características en cuanto a reproducibilidad y autoría.

La existencia de los Múltiples ha sido posible por las búsquedas del arte geométrico, óptico y cinético que no han cesado de poner el



La Inestabilidad. 1964. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Tapa del catálogo de la exhibición del GRAV, ilustrada con la fotografía de uno de los Coninuels-mobiles de Le Parc.

acento sobre la importancia muy secundaria de la mano, el gesto, el toque en la elaboración de una proposición artística [...]

1 – Un Múltiple es una proposición artística concebida para ser multiplicada al infinito, gracias a las posibilidades industriales. Todos los ejemplares de un Múltiple son idénticos e intercambiables. Cada uno expresa en su totalidad la propuesta primera del artista.

2 – Corolario: una obra concebida como Múltiple elimina la noción material de original (maqueta, etc...), el cual se confunde con los otros ejemplares difundidos.

3 – A la idea de multiplicación de productos se agrega la noción de metamorfosis interna de cada uno de los ejemplares fabricados. Cada Múltiple contiene en sí mismo un principio de diversidad limitado (por permutación) o ilimitado (obra cinética 'abierta'). Rigurosamente idénticos en el plano material, los Múltiples presentan –bajo la acción del tiempo, el movimiento, la luz, etc.– un aspecto siempre cambiante y por ende siempre diferente para cada espectador.

4 – Un Múltiple puede, para comenzar, no tener más que una tirada limitada. Su multiplicación puede efectuarse por etapas, según las posibilidades del mercado de arte. Es, de cualquier modo, considerado como tal si contiene desde el comienzo un principio de ilimitación.

5 – Porque es parte de su proyecto ilimitado, el Múltiple, que marca el triunfo del pensamiento del artista sobre la añeja concepción fetichista del objeto de arte, excluye la idea de firma [...]

El Múltiple se sitúa en el cruce de la creación artística y la producción industrial. Salvaguarda la totalidad de aquella beneficiándola con las posibilidades de esta última. Es uno de los puntos de encuentro del arte con los medios técnicos de nuestra época.²⁴

Denise René había realizado reproducciones y ediciones serigráficas y en tapiz, pero la manufactura de múltiples planteaba nuevos problemas ligados al sistema de distribución y al status de la obra de arte. Desde la óptica de Le Parc (y a juzgar por la relación enrevesada que mantenían), su propia galerista era uno de los tantos que habían tergiversado el sentido profundo y crítico del múltiple. René era, por momentos, el enemigo o, simplemente, el patrón.

Le Parc llegó a París en 1958 con una beca del gobierno francés por ocho meses que se extendió por ocho meses más.²⁵ Luego consiguió una nueva beca del Fondo Nacional de las Artes y en 1962 firmó su primer contrato con Denise René del mismo monto mensual, 300 francos.²⁶ Hacia mediados de la década, Le Parc ganaba más holgadamente el sustento para su familia por intermedio de su galerista que vendía a entre 80 y 200 dólares sus múltiples editados de a varias decenas.²⁷

Esto no significa que la comercialización de los múltiples no presentara inconvenientes. Marion Hohfeldt enfatiza que en muchos casos las piezas resultaban demasiado caras para un público menos especializado y poco exclusivas para los coleccionistas.²⁸ A su vez, aún a precios modestos, las

obras no se vendían si no estaban firmadas y numeradas. El múltiple estaba atravesado por la paradoja de haber renunciado al original como modo de desfetichizar la obra de arte en tanto objeto de consumo de lujo, pero a la vez mantener su status artístico y su condición de objeto de propiedad.

A mediados de 1966, Clay era optimista acerca de la proyección del cinetismo por medio de los múltiples. Imaginaba un futuro cercano en el que las galerías cederían su lugar a “organismos concebidos a escala industrial” que difundirían el “producto artístico” como se divulgaban discos y libros.²⁹ Un par de años más tarde, en 1969, refiriéndose a la iniciativa de vender múltiples por parte de la Fédération Nationale d'Achats (FNAC), una tienda dedicada a comercializar material fotográfico y fonográfico que venía ampliando su oferta a otros productos vinculados a la cultura,³⁰ Clay redefinía sus ideas precedentes y afirmaba que era un error ofrecer esos objetos junto con aparatos de todo tipo.³¹ Para que no perdieran su sentido, debían ser exhibidos de modo que la gente comprendiera que se trataba de una proposición artística y no de un mero *gadget*. Esta palabra, que en México se traduce como ‘chisme’ pero que resulta difícil de traducir al castellano rioplatense, fue un término que atravesó las discusiones sobre cultura, estandarización y consumo en Francia.

En *El sistema de los objetos* (1968), Jean Baudrillard ofreció un análisis crítico del fenómeno de multiplicación que modificaba radicalmente el entorno cotidiano: “hoy en día [los objetos] son actores de un proceso global en el que el hombre no es más que el personaje o el espectador”.³² A su vez, en el balance entre los componentes estructurales y aquellos ornamentales, una “aberración funcionalista” daba como resultado el *gadget*, un utensilio novedoso de utilidad dudosa.

En el contexto de una abundancia inédita de pequeños objetos diseñados con ingenio, los vistosos múltiples corrían el riesgo de ser confundidos con un *gadget* más. Paradójicamente, si los cinetistas producían su obra con el objetivo central de arrancar al espectador de su pasividad, esas mismas obras colocadas en un escaparate podían pasar por artefactos que –como indicaba Baudrillard– reducían al usuario a un mero espectador del imaginario técnico desplegado por ese conjunto indeterminado de objetos de consumo. El carácter lúdico de los múltiples cinéticos gravitaba sobre este equívoco, pues también el *gadget* se definía en el cruce entre tecnología, juego y automatización.

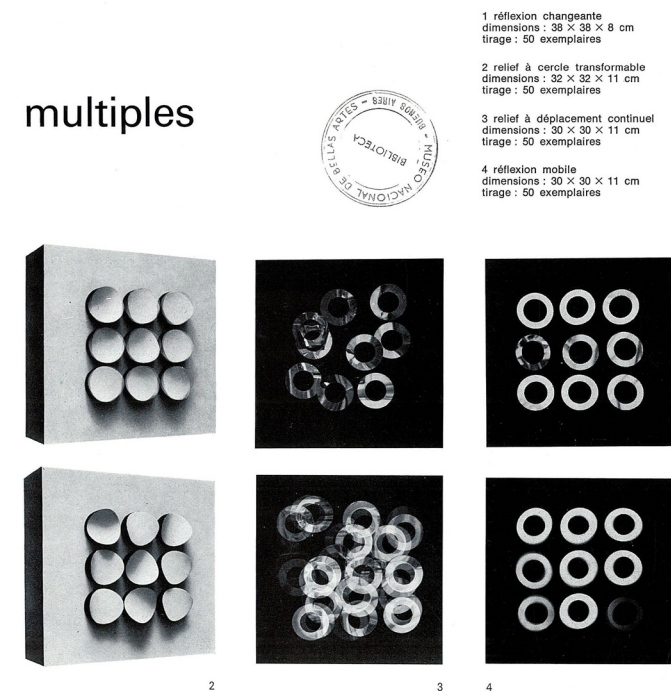
Notas

* Isabel Plante (Conicet – Ideas, Unsam)

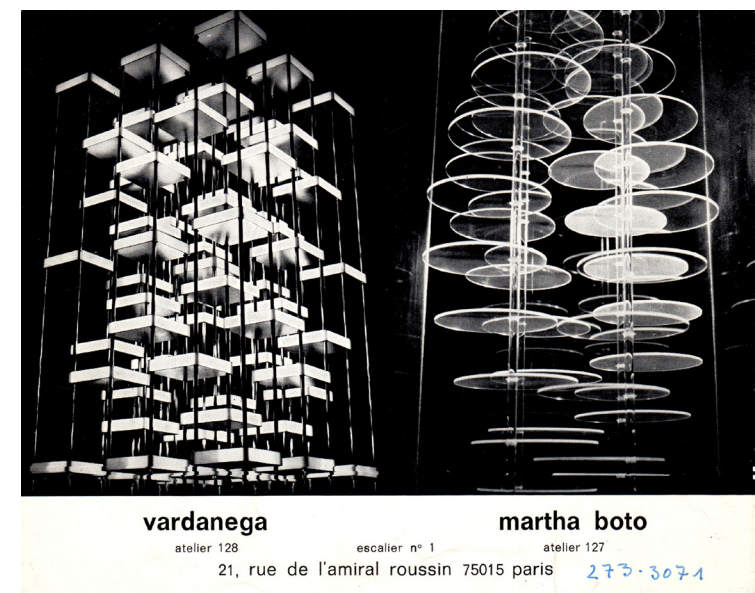
1 Una versión en inglés de este artículo se publicó recientemente como “Kinetic Multiples: Between Industrial Vocation and Handcrafted Solutions.” In *Keep It Moving? Conserving Kinetic Art*, ed. Rachel Rivenc and Reinhard Bek. Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2018.

2 Mazars, Pierre, “La peinture se meurt, la peinture est morte,” *Le Figaro littéraire*, 23/6/1966, p.13.

3 Popper, Frank, *Naissance de l'art cinétique*, Paris, Gauthier-Villards, 1967. El primer encuentro de la Nouvelle Tendance tuvo lugar en el taller parisino del GRAV en noviembre de 1962. Allí estuvieron los grupos ZERO, T, N, y algunos críticos, como Matko Meštrović. La primera exposición de Nouvelle



Demarco. *Dynamique de l'image*. 1968. Denise René : Paris. Múltiples de Hugo Demarco. La galería parisina apostó a la producción múltiple y le reservó un apartado en los catálogos editados para las exhibiciones de sus artistas

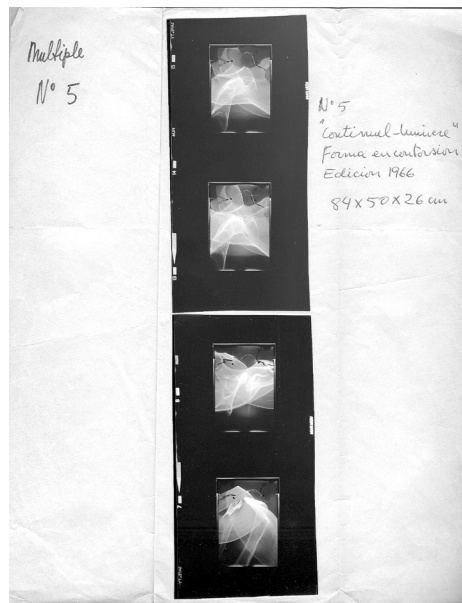


Tarjeta de Martha Boto y Gregorio Vardanega (c. 1969). Archivos del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Estos artistas eran pareja y compartían el taller además de las exposiciones

Tendance (*Nove Tendencije*, 1961) fue organizada en Zagreb por Meštrović. Sobre la historia del arte cinético, véase también Brett, Guy, *Kinetic Art: The Language of Movement*, London, Studio Vista, 1969; Bértola, Elena, *El arte cinético*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

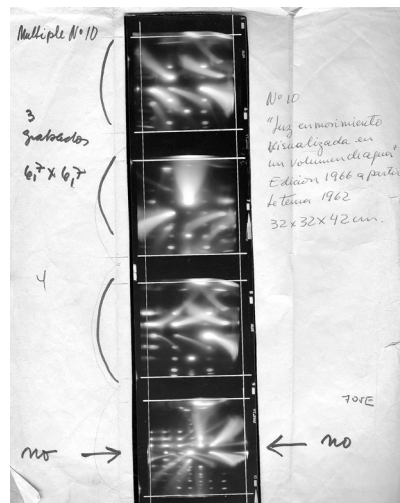
4 Rousseau, Pascal, "'Folklore planétaire'. Le sujet cybernétique dans l'art optique des années 1960", en AA.VV, *L'œil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975*. Strasbourg, Musée d'Art Contemporain de Strasbourg, 2005, p. 142.

5 Arnauld, Pierre, "Accélération optiques. Le régime visuomoteur de l'art optique et cinétique," en AA.VV, *L'œil moteur: op. cit.*, p. 34.



Julio Le Parc

Multiple n. 5. Continel-lumière. Forma en contorsión (edición 1966), 84 x 50 x 23 cm. Archivo Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires



Julio Le Parc

Multiple n. 10. Luz en movimiento visualizada en volumen de agua (edición 1966), 32 x 32 x 42 cm. Archivo Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires. Estos esquemas para múltiples muestran cómo se proyectaba y se publicaba la producción seriada de objetos cinéticos. Cada prototipo corresponde a una serie de obras, pero se nombra con un número, y sus cualidades visuales se despliegan en una serie de cuatro fotos. Pues si bien todos los ejemplares de un múltiple debían ser idénticos, cada uno de ellos era transformable

6 Arnauld, Pierre, "De l'instabilité. Perception visuelle/corporelle de l'espace dans l'environnement cinétique," *Cahiers du Musée national d'art moderne* n.78 (invierno 2001-2), pp. 41-69.

7 Dos documentos ofrecen una lista de 41 y 42 piezas, respectivamente: XXXIIIe Biennale de Venise 1966. *Le Parc représente la République Argentine*, Paris, Galerie Denise René, 1966, y "Biennale de Venise", documento dactilografiado, Archivo Le Parc.

8 Carta de Alberto de Angelis a Le Parc fechada "Viernes 8 de 1966" [sic]. Archivo Le Parc.

9 50.868 visitantes. Documento administrativo sin título fechado "19 de julio de 1964". Archivos MNBA.

10 Durante las dos semanas de exhibición (28/5 al 11/6) *La Menesunda* recibió 33.694 visitantes. *Memoria y balance 1965/66*. Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella.

11 En los archivos del MAMVP no se conservan registros de asistencia, pero la prensa comentó ampliamente la enorme convocatoria de la exhibición.

12 159.287 visitantes. *Memoria y Balance 1967*. Buenos Aires, Instituto Torcuato

to Di Tella.

13 Viviendas sociales construidas por el gobierno francés, y alquiladas a precios subvencionados.

14 Le Parc en Duparc, Christiane, "Julio Le Parc: voulez-vous jouer avec lui?", *Le Nouvel Adam*, décembre 1966. Archivo Le Parc.

15 Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

16 En su Manifiesto amarillo (1955), Vasarely había desarrollado la idea de obra transformable.

17 Entrevista con Gómez realizada por la autora, 14/5/2008.

18 Entrevista con Seguí realizada por la autora, 8/5/2008.

19 René Block, Berlín; Edizioni Danese, Milán; Fluxus Editions, New York; Multiples Inc., New York; VICE-Versand, Remscheid; Xart Collection, Zurich, etc. Los artistas también distribuían obra múltiple por correo (Gestner, Staack), venta directa (Filliou, Bretch) o en sus revistas (Fluxusshops).

20 Clay, Jean, "An interview with Denise René," *Studio International*, vol. 175 n. 899, april 1968, pp. 192-195. El copyright de la galería era N343383.

21 Hahn, Otto, "Les multiples à Paris", *Art International* v. 12 n. 1, 20/1/1968, p. 47-49.

22 Véase Moulin, Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967.

23 *Ibidem*.

24 Le Parc, Julio, "Manifeste du Multiple", en Amigo, Roberto; Dolinko, Silvia y Rossi, Cristina (comps.), *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino 1961-1981*, Buenos Aires, Fundación Espigas y Fondo Nacional de las Artes, 2010, pp. 187-188. Posiblemente se trata de un texto anterior al que el artista incluyó en el catálogo de su exposición *Multiples recherches*, realizada en Denise René durante octubre de 1966. La traducción al castellano es mía.

25 Kreimer, Juan Carlos, "Julio Le Parc: cinetizar a las masas", *art. cit.*, p. 74.

26 Borón, Ana; Del Carril, Mario y Gómez, Albino, *Porqué se fueron*, Buenos Aires, Emecé, 1995, p. 162.

27 S.G, "Julio Le Parc, argentino. Triunfador en Venecia: 'Aquí se vive por reflejos'", *Gente*, 1/8/1967.

28 Hohlfeldt, Marion, "Le multiple entre subversion et instauration. Quelques réflexions sur la spécificité d'un genre", *Denise René l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait 1944-1978*, Paris, Centre Pompidou, 2001, pp.143-150. Según Hahn, los precios de René oscilaban entre los 800 y los 4500 francos, mientras Givaudan pedía entre 30 y 300 francos por ejemplares de tiradas "ilimitadas", aunque también vendía multiples de ediciones de hasta 12 ejemplares a precios mayores. Hahn, Otto, "Les multiples à Paris", *art. cit.*

29 Clay, Jean, "L'art du mouvement," *Réalités*, junio 1966, p 90.

30 La FNAC fue fundada en Francia en 1954 por André Essel et Max Théret, dos antiguos militantes trotskistas. En sus comienzos, la tienda vendía material cinematográfico y fotográfico. En 1969 se abrió una segunda sede parisina y hoy cuenta con 69 filiales solo en Francia. Los productos que comercializaba se fueron ampliando a equipos de sonido, discos, libros (a partir de 1974). "Décès de Max Théret, fondateur de la Fnac". *La Tribune.fr*, 25/02/2009.

31 "La fin de l'objet et du lieu culturel. Débat organisé par la revue Robho avec Jean Clay, les artistes présents et le public", folleto de programación del Centro cultural Noroit, Arras 8 al 24/3/1969. Archivo Le Parc.

32 Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1969 [1968], p. 2

Zonas experimentales

A mediados de los 60 los artistas nucleados en torno al Grupo de Rosario iniciaron una serie de producciones visuales caracterizadas por una fuerte carga experimental. En un contexto donde primaban la abstracción y la geometría, distintivas de los años 50, se desplegaron producciones estéticas innovadoras adoptando una actitud confrontativa respecto a sus antecesores, los pintores del Grupo Litoral, y sus seguidores. La supremacía de una versión canonizada del modernismo generó discrepancias con aquellas posiciones críticas que apostaban a la vanguardia como ruptura y transformación social. Guillermo Fantoni ha señalado el surgimiento de una forma de modernidad radicalizada que “difícilmente podía hallar condiciones de recepción ante el repliegue de todas las instancias del campo y de gran parte de sus creadores”² respecto al ya mencionado grupo, un hecho que despertó pujas, enfrentamientos y fricciones artísticas en el ámbito local.³

En 1966 irrumpió el golpe militar de Juan Carlos Onganía.⁴ En abril del mismo año en Nueva York se inauguró *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* en el Jewish Museum con la curaduría de Kynaston McShine. La exposición asumió la apuesta de reunir artistas de la esfera angloamericana que estaban produciendo piezas escultóricas con base minimalista, priorizando el uso de estructuras básicas con elementos industriales, tonos neutros y pigmentos sintéticos. En 1967 se sucedieron en nuestro país algunas experiencias vinculadas al minimalismo. Organizado por el crítico Jorge Glusberg se concretó un homenaje a la exhibición neoyorquina de 1966 en el marco de la Semana del Arte Avanzado en la Argentina⁵ que se denominó *Estructuras Primarias II*. La muestra, cuya apertura fue el 27 de setiembre de 1967 en la Sociedad Hebraica Argentina de Buenos Aires, involucró a numerosos rosarinos entre ellos a Graciela Carnevale, Norberto Puzzolo, Noemí Escandell, Tito Fernández Bonina, Juan Pablo Renzi, Aldo Bortolotti, Eduardo Favario, Lía Maisonnave y Carlos Gatti. Glusberg se refería a la muestra como la “yuxtaposición de expresiones distintas”⁶ unidas por el objetivo de forjar una nueva estética cimentada en las nacientes estructuras primarias, refiriéndose a estas construcciones geométricas inscritas en un sistema de signos visuales conformado por unidades modulares. Otra de las exhibiciones que incluyó producciones nacionales en clave minimalista fue *Rosario 67*, en la cual participó gran parte del grupo de Rosario. A su término la Embajada Argentina en Uruguay y la Comisión Nacional de Artes Plásticas uruguayas acordaron el traslado de algunas obras a los Salones pertenecientes a la misma Comisión en la ciudad de Montevideo. En un diario local se publicitó el evento informando que los rosarinos estaban presentando “estructuras primitivas” en vez de estructuras primarias. Al finalizar, los trabajos quedarían en la aduana fronteriza dado los altos costos del ingreso al país, hasta que el coleccionista Isidoro Sluitell se ofreció a pagar el traslado a cambio de quedarse

con las obras.⁷ Durante el mismo mes en que cerraba la exposición uruguaya algunos artistas del grupo firmaron el manifiesto “Siempre es tiempo de no ser cómplices”, asumiendo una respuesta colectiva que reubicaba a los protagonistas en otra instancia ideológica, distanciada de aquellas preocupaciones formales ligadas al expresionismo o a la impronta minimalista.

Bocetos, expansiones y construcciones

Durante 1966 Graciela Carnevale se trasladó a Buenos Aires junto a Lía Maisonnave tras adquirir una beca para estudiar Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires con Julio Payró, quien las guiaría en una investigación sobre el Museo Nacional de Bellas Artes de aquella ciudad. Ambas vivenciaron un clima cultural poblado de estímulos artísticos, vinculado a la incesante actividad del Instituto Di Tella. Al regresar a Rosario, Graciela se cuestiona sobre su propio quehacer artístico, comienza a dibujar de manera incesante elementos de la naturaleza como plantas y flores. Más tarde Graciela, Lía, Noemí Escandell y Ruperto Fernández Bonina, todos ellos compañeros del taller de la calle Tucumán en Rosario, realizaron en 1967 una muestra colectiva en la Galería Vignes de Buenos Aires con piezas de carácter geométrico. Paralelamente en el mismo espacio se desarrollaba una muestra del porteño Gabriel Messil. El 28 de agosto de ese mismo año se publicó en la revista *Análisis* N° 337 de Buenos Aires un artículo probablemente redactado por Jorge Glusberg (por entonces a cargo de la sección de Artes Plásticas) que mencionaba tanto a Messil como a los cuatro rosarinos que exponían en aquel momento.⁸ En el texto se detallaba que los artistas eran egresados del Instituto de Bellas Artes de la Universidad Nacional del Litoral. La obra de Graciela, que en la reseña aparece bajo el nombre de *Ondulaciones* pero que en realidad se titulaba *Oposición Estático-Dinámica* (Fig. 1), fue descrita como una integración de piso-espacio y techo, con formas simples, plenas, monocromas con una gran capacidad de síntesis, ratificando la originalidad de la propuesta. Se trataba de una estructura de color blanco compuesta por dos sectores: uno, con formaciones onduladas cerca del techo y otras apoyadas en el piso. Los cuerpos superiores presentaban saliencias que dialogaban con las concavidades de los módulos inferiores. Graciela había bocetado dibujos previos a estas piezas geométricas. Dichas composiciones gráficas procedían de figuras vegetales, sinuosas, adquiriendo un sentido de eficacia. Esas formas curvas simples “terminan siendo funcionales, pudiendo utilizarse. Por eso aparecen estos asientos, estructuras que pueden servir como lugares de reposo”.⁹ Las fusiones con perfiles vegetales dan por resultado unidades escultóricas que sugieren organicidad, naturaleza y funcionalidad, un aspecto disidente respecto a las *primary structures* legitimadas desde el ámbito angloamericano. Su producción minimalista adquiere rasgos que exceden la rigidez de la geometría tradicional, la apariencia aséptica o la frialdad de los cálculos matemáticos. Estas premisas conducen a una vertiente peculiar dentro del campo artístico que se desplaza de los planteos estéticos convencionales a los que adherían los trabajos estadounidenses, al abordar una tipología visual

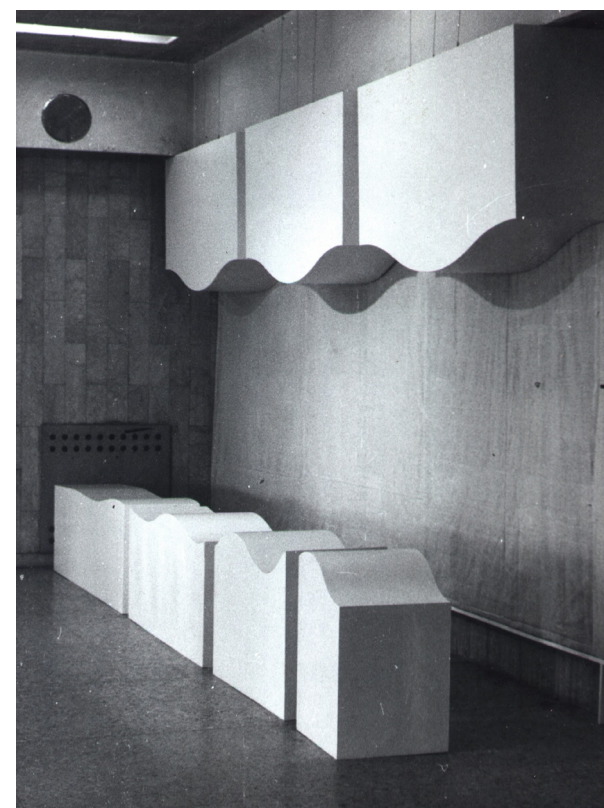


Fig. 1 *Oposición Estático-Dinámica*, estructura primaria, madera pintada, 1967, Archivo Graciela Carnevale, Rosario

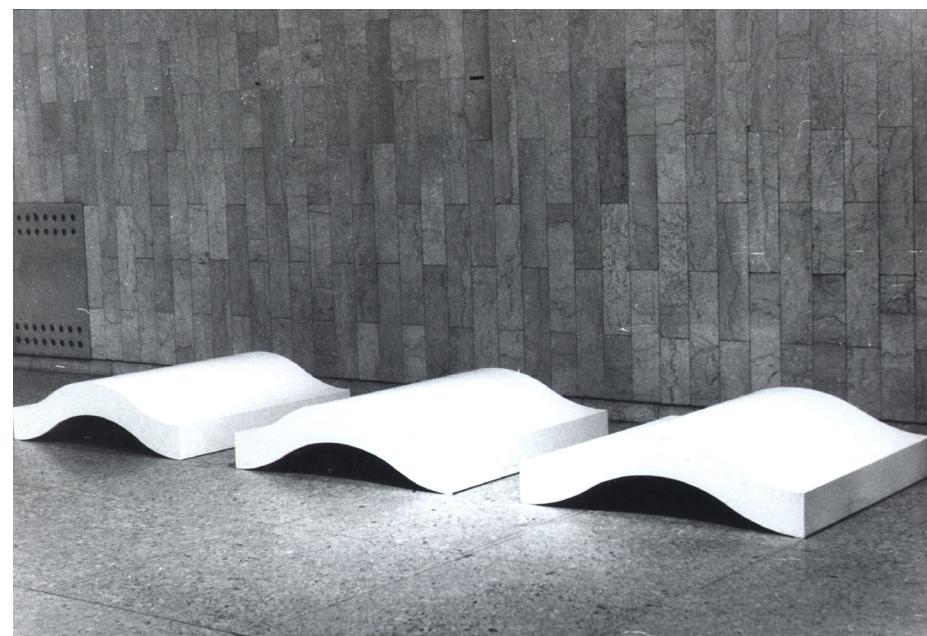


Fig. 2 *Constante*, estructura primaria, madera pintada, 1967, Archivo Graciela Carnevale, Rosario

íntimamente relacionada con sus dibujos basados en especies orgánicas. Las resoluciones formales median entre aquellas configuraciones espaciales propias de las prácticas minimalistas consagradas en la esfera angloamericana y el mobiliario de diseño de uso cotidiano. De este modo alcanzan una suerte de constructos anfibios blancos que exceden el sentido contemplativo del objeto artístico, y que, por el contrario, invitan al observador a sentarse, apoyarse y usufructuarlos. Tal como lo confirma la artista: “mis estructuras nunca fueron rectas, tuvieron esa relación con lo orgánico porque venían directamente de un proceso, de síntesis o simplificación a partir de lo orgánico, de lo vegetal”.¹⁰

En el marco de *Estructuras Primarias II* Graciela presentó *Constante* y *Oposición Estático-Dinámica*. La primera de estas estructuras era una tríada de curvaturas apoyadas en el suelo que recrean una sucesión rítmica de fuerte pregnancia visual. Simples, simétricos, sintéticos, los módulos pintados de blanco se veían a ras del piso forzando al espectador a recorrer el sitio para poder observarlos con detenimiento. Con motivo de esa exposición se publicó un artículo en *Análisis* el 9 de octubre de 1967 donde *Constante* (Fig. 2) se reproduce erróneamente con el nombre de la segunda obra, *Oposición Estático-Dinámica*.¹¹ Cerca de la imagen se observan fotografías correspondientes a los trabajos escultóricos de Oscar Bony, Eduardo Favario, Ruperto Fernández Bonina y Norberto Puzzolo.¹² En ese aspecto la propuesta de Graciela imprime un giro notable y arriesgado en relación a lo presentado en Galería Vignes, donde se generaba un diálogo de las unidades colocadas en la pared con las del piso. En poco tiempo su trabajo fue forjando una síntesis de la materia para abrir paso a situaciones artísticas de mayor rigor conceptual y ordenamiento espacial.

Correspondencias en el archivo

El 29 de setiembre de 1967, casi en el mismo lapso temporal de la apertura de *Estructuras Primarias II* y *Rosario 67*, se inauguraba el V Premio Internacional Di Tella con la presencia de Sol LeWitt, Bridget Riley, Robert Morris y Jules Olitsky, entre otros. LeWitt, quien seguramente visitó la exposición organizada por Jorge Glusberg en la Sociedad Hebraica,¹³ compartió una cena de camaradería con los artistas rosarinos en un bodegón porteño. A partir de ese contacto, inició una correspondencia activa mediante cartas que integran hoy el Archivo Graciela Carnevale. En los inicios de estos intercambios epistolares, el 19 de octubre de 1967 ella recibió una carta donde Sol LeWitt describía su proyecto de exhibición *Tres tipos de cubos en 46 variaciones* destinado a la Dwan Gallery de Nueva York (Fig. 3). Se trataba de una instalación conformada por cubos huecos de metal con los laterales huecos que, dependiendo de las variaciones de los grupos de cubos, generaban distintas tramas visuales. Dentro del mismo escrito, LeWitt preguntaba por las actividades del grupo rosarino, manifestando su inquietud por el rumbo que adquirirían las propuestas locales. Sin duda el artista había advertido las peculiaridades de la visualidad minimalista presente en las piezas de 1967, las que en poco tiempo se direccionarían hacia un posicionamiento colectivo fuertemente politizado.

El 19 de abril de 1968 LeWitt le envía otra carta a Graciela (Fig. 4) en la cual le desea suerte en su aplicación para la beca Guggenheim, un subsidio de creación artística para el cual el propio artista la recomendaba.¹⁴ Por entonces ya se estaba gestando el Ciclo de Arte Experimental en Rosario a partir de una serie de reuniones y debates en el interior del grupo.¹⁵ LeWitt observaba con especial atención los procesos que se iban generando y concebía estas prácticas como algo superador de una “tercera generación de Estructuras Primarias”.¹⁶ En una comparación con la escena neoyorquina de aquel momento, LeWitt señaló que tanto los rosarinos, como Oscar Bony, Margarita Paksa y otros eran muchos mejores. En el mismo texto mencionó a Yvonne Rainer, una notable bailarina, cineasta y coreógrafa que introdujo aspectos socio-políticos en la danza a inicios de los años 60, articulando un diálogo entre el intérprete y el espectador de la pieza de danza ejecutada (de un modo similar a la conjunción de arte, cultura y política emergente en distintos sitios geográficos del mundo) como forma de extensión del *happening*. También LeWitt relataba episodios que acontecieron en la inauguración de una muestra suya, sobre la que hubo una lectura sesgada. *Art Forum Magazine*, revista dedicada a las artes plásticas, había lanzado una sentencia agresiva y mordaz sobre sus obras, aludiendo a su producción minimalista como “no arte”.¹⁷

Tras la acción colectiva *Tucumán Arde*, Sol LeWitt le escribe a Graciela con fecha de abril de 1969 (Fig. 5). Manifiesta estar anoticiado sobre el itinerario argentino, gracias a la traducción de Susana Puente, esposa del pintor Alejandro Puente y residente por entonces en los Estados Unidos.¹⁸ Por estas razones es que el artista se cuestionaba sobre la razón de las acciones culturales en el campo del arte, preguntándose si no sería correcto hacer arte para revelar los flagelos sociales como el racismo, la guerra o la miseria económica. También le preguntó a Graciela si le había enviado material gráfico a la crítica Lucy Lippard, quien en aquel momento estaba trabajando en la célebre compilación que integraría *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Paulatinamente Sol LeWitt se convertía en un seguidor de las experiencias argentinas e interlocutor activo a partir de lo que la propia Graciela iba relatando: “Yo le escribía muy apasionadamente de lo que estábamos haciendo nosotros”.¹⁹

El 3 de junio de 1969, LeWitt envía otra carta donde se mostraba pendiente de los sucesos en nuestro país en base a las noticias que recibía sobre Rosario, Buenos Aires y otras ciudades (Fig. 6).²⁰ Nuevamente preguntaba por la actividad del Grupo de Rosario, cuyas prácticas se estaban equiparando a otras manifestaciones artísticas contemporáneas en Europa o Estados Unidos. Mientras él mismo seguía trabajando con configuraciones geométricas que empezaban a ganar las paredes, a través de esas cartas expresaba su conocimiento del giro político en el itinerario argentino, puntualmente, del pasaje de aquella producción minimalista de 1967 hacia *Tucumán Arde* de 1968, en sintonía con otras expresiones conceptuales internacionales.

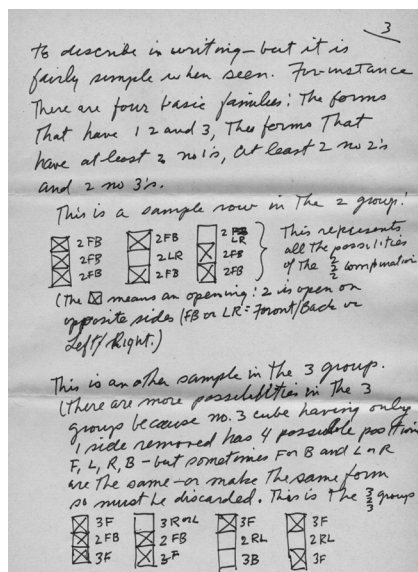


Fig. 3 Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale, 19 de octubre de 1967, New York, Archivo Graciela Carnevale, Rosario

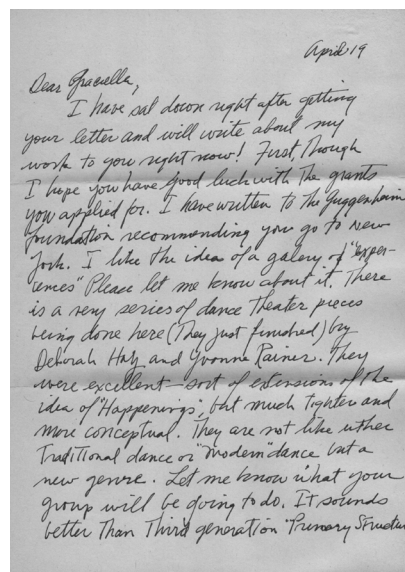


Fig. 4 Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale, 19 de abril de 1968, New York, Archivo Graciela Carnevale, Rosario

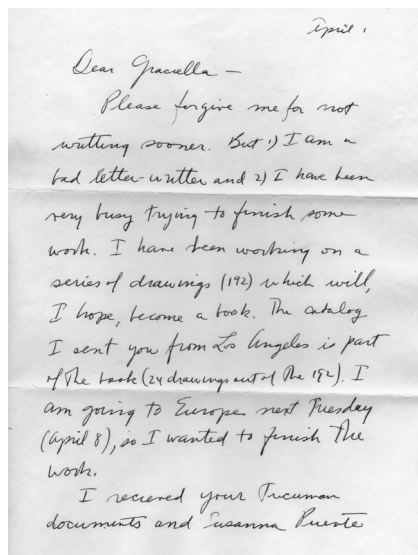


Fig. 5 Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale, abril de 1969, New York, Archivo Graciela Carnevale, Rosario

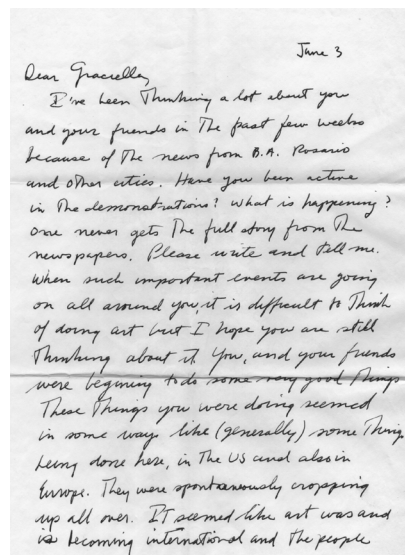


Fig. 6 Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale, 3 de junio de 1969, New York, Archivo Graciela Carnevale, Rosario

Graciela se observa: "CARNEVALE, Graciela (La compra de los tres periódicos)".²³ Su propuesta apuntaba a la visibilización de las noticias que acontecían en el mundo mediante la presentación de tres periódicos impresos en soporte papel, uno era de Mar del Plata, otro de Buenos Aires y el tercero de Rosario. Dichos periódicos debían reponerse todos los días. A medida que transcurría el tiempo se iban apilando los ejemplares y el espectador podía confrontar cómo noticias análogas y similares eran descifradas, redactadas e interpretadas de manera diferentes de acuerdo a la posición ideológica de los tres medios de prensa. De esta manera la artista cuestiona el poder de intervención de los medios de comunicación, un tópico que atravesó gran parte de la actividad cultural en Argentina de la segunda mitad de los 60.²⁴ Para Graciela el hecho de exponer las noticias implicaba "una referencia de salirse del contexto cerrado de la galería (...), era un hotel pero funcionaba como una galería, era mirar para fuera. Eran obras muy interesantes, totalmente desmaterializadas".²⁵

El arte por el aire finalizó el 17 de enero de 1968. Durante mayo de ese mismo año se iniciaba el Ciclo de Arte Experimental con acciones que determinaron "zonas claves de una actitud crítica y discrepante hacia el medio cultural".²⁶ El 7 de octubre de ese mismo año tuvo lugar *El Encierro* de Graciela Carnevale, una acción drástica que visibilizaba la censura presente en aquel momento (Fig. 7 y 8). Graciela habilitó que el público ingresara a la sala y luego cerró la puerta con llave (Fig. 9). La primera reacción de los espectadores fue quitar todos los afiches que cubrían las vidrieras, luego algunos se sentaron y esperaron. Transcurría el tiempo y nadie les abría, entonces comenzaron a arrancar las varillas de la abertura de entrada para escapar. Desde el exterior un muchacho rompía el vidrio (Fig. 10 a 14). De acuerdo a la artista, aquello no se trataba de un simulacro, fue literalmente un encierro: "Si yo volvía o me quedaba ahí mirando era un absurdo, un chiste de mal gusto. Directamente me fui porque mi hipótesis era, que para poder salirse de eso había que hacer una acción, una acción que tenía que ser violenta".²⁷ Finalizada la intervención y tras el arribo de la policía, los artistas tuvieron que entregar el local alquilado. De este modo el Ciclo de Arte Experimental quedó interrumpido y quedarían sin exponer Juan Pablo Renzi y Aldo Bortolotti. Este acontecimiento se inscribía en un ambiente de creciente malestar, descontento y censura ante las expresiones colectivas, lo que llevaría a los protagonistas a replantear sus prácticas artísticas.

En los últimos años de la década del 60 las producciones visuales de los artistas del Grupo de Rosario se fueron desplazando hacia nuevas áreas de exposición poco frecuentes para las obras plásticas, exteriorizando mayores tensiones hacia las instituciones oficiales. Más tarde algunos protagonistas del Ciclo ya habían planeado un viaje de relevamiento e investigación al norte de Argentina como parte de *Tucumán Arde*. Tras numerosos encuentros y discusiones acerca del sentido del arte en un momento de creciente turbulencia social, se fueron generando las condiciones para el surgimiento de *Tucumán Arde*, propuesta colectiva integrada por artistas de Rosario y Buenos

Celeridad y politización

Hacia fines de 1967 Graciela participó junto a otros artistas rosarinos de *El arte por el aire* llevada a cabo en el Hotel Provincial de la ciudad de Mar del Plata.²¹ Organizada por la Dirección de Bellas Artes del Ministerio de Educación de Buenos Aires junto al por entonces director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Hugo Pargagnoli, y con el auspicio de las compañías Ala y Austral, la muestra había reunido diversas obras que se enfocaban en la liviandad material en pos de facilitar el traslado aéreo²² y posterior montaje. En los archivos del Museo se encuentran los documentos en los que se detallan los trabajos que integrarían *El arte por el aire*. En el caso de

Aires. En el planeamiento de la obra se incluía la recopilación de documentos sobre la situación sociopolítica y económica de la provincia de Tucumán; la comprobación directa de estos acontecimientos a partir de viajes y traslados al lugar; las exposiciones que serían concretadas en las sedes de la CGTA (Confederación General del Trabajo de los Argentinos) tanto en Rosario como en Buenos Aires; la culminación de la experiencia mediante la difusión de los datos obtenidos y material gráfico. Los debates acerca de una “nueva estética” cerrarían el derrotero de esta propuesta grupal. Los artistas llegarían a cumplir solo hasta la tercera etapa debido a la censura ejercida por parte de funcionarios de la dictadura, originando el inmediato cierre de la muestra en Buenos Aires.²⁸

El archivo como reservorio político e ideológico

Mediante la paciente labor de Graciela Carnevale y la tarea asumida en el proceso de armado y difusión de su archivo es posible visitar estos episodios desde una posición crítica renovada y desenterrar datos sustanciales para comprender zonas poco exploradas de aquel período. Al ser invitada a participar en la sección “Arte-Latinoamérica: estados de sitio” de la Trienal de Chile 2009, la artista afirma: “Estos archivos se fueron construyendo, en su mayoría, como parte de una historia personal y por años no tuvieron trascendencia. Son las miradas de los otros las que activan la potencia que esos documentos e imágenes poseen cuando se vuelven referenciales y únicos (...)”.²⁹ Así, los archivos irradian conceptos, ideas, imágenes y, por su diversa funcionalidad (como fuente de información, como sitios de convergencia histórica o territorios de conocimiento, como objetos exhibidos), constituyen una red de fragmentos, textualidades o formas desencadenantes de enunciados. Un manifiesto artístico implica un programa escrito y muchas veces firmado por sus participantes, pero también involucra el sentido visual.

Los contactos entre Sol LeWitt, artista emblemático del minimalismo norteamericano, y los creadores rosarinos instituyeron un episodio diferente en las relaciones culturales estipuladas durante los años 60 entre los sitios geográficos englobados en el *mainstream* y aquellos arraigados en contextos de menor inclusión en las historiografías artísticas occidentales. Si bien los diálogos se iniciaron en un encuentro circunscripto a una reunión de artistas luego de la inauguración del V Premio Internacional Di Tella, es fundamental considerar el intercambio sostenido con Graciela Carnevale. La continuidad de estas cartas escritas nos permitió establecer de qué modo desde una exterioridad se advertían las transformaciones rotundas de las propuestas visuales argentinas. En relación al medio artístico internacional este viraje poético-político fue advertido por el crítico francés Jean Clay, quien el 5 de agosto de 1969 envió una carta (Fig. 15) contactándose con Graciela para pedir materiales e información sobre el Grupo y *Tucumán Arde*.³⁰

El objetivo de Clay era materializar la revista *Robho* N° 5 en base al dossier que los artistas argentinos le habían enviado. La edición abarcó un extenso y profundo estudio sobre *Tucumán Arde*. La sección mayor estaría dedi-

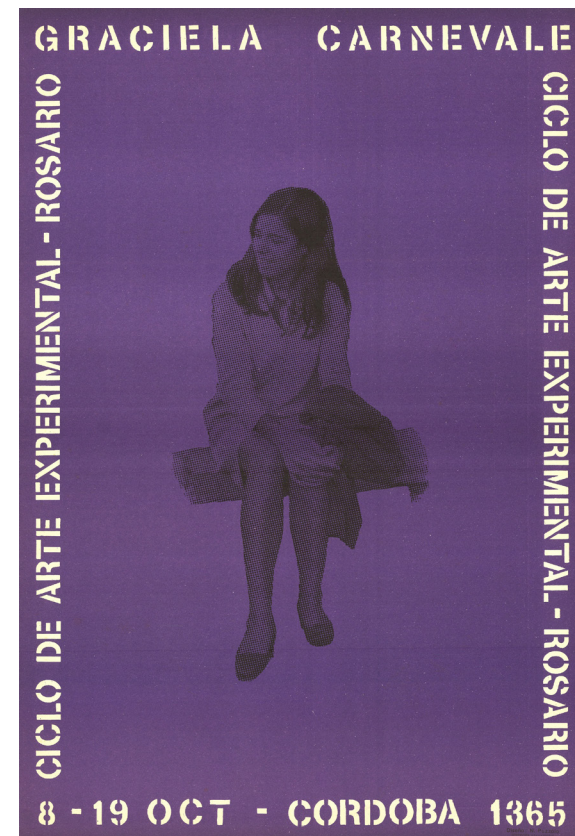


Fig. 7 *El Encierro*, Ciclo de Arte Experimental, afiche, Rosario, 7 de octubre de 1968, Galería Melipal, Archivo Graciela Carnevale, Rosario

GRACIELA CARNEVALE 7 AL 19 DE OCTUBRE

El espectador no elige, se ve obligado violentamente a participar. Su reacción positiva o negativa, es siempre una participación. El final de la obra, imprevisto tanto para el espectador como para mí está sin embargo intencionado: soportará la situación pasivamente? Un hecho imprevisible —el auxilio exterior— ¿lo sacará del encierro? ¿o se animará a proceder violentamente y romperá el vidrio?

La obra tiende a provocar, mediante un acto de agresión, la toma de conciencia por parte del espectador del poder con que la violencia se ejerce en el mundo cotidiano. A diario nos sometemos pasivamente, por miedo, por connivencia, por complicidad, a todos los grados de la violencia, desde el más sutil y degradante con que se coherciona nuestro pensamiento a través de los medios de información que median contenidos falsos provistos por aquellos que los detentan, hasta el más provocante y escandaloso que se ejerce sobre la vida de un estudiante.

Esta realidad de la violencia cotidiana en que estamos sumergidos me obliga a ser agresiva, a ejercer también yo un grado de violencia —menor pero eficaz en este caso— a través de una obra. Para ello necesité antes violentarme a mí misma. Quise que cada uno de los espectadores experimentara el encierro, la incomodidad, la ansiedad, por último la asfixia y la opresión y vivenciara un acto de violencia imprevisto. Previne de antemano las reacciones, los riesgos, los peligros que esta obra podía implicar y asumió conscientemente la responsabilidad de lo que esto suponía. Pienso que fue elemento importante en la concepción de la obra la consideración de los impulsos



naturales reprimidos por un sistema social dirigido a crear entes pasivos, a generar la resistencia a actuar, a negar, en suma, la posibilidad de cambio.

El “encierro” ya ha sido propuesto a través de la imagen verbal (literatura) y a través de la imagen visual (cine). Aquí es propuesto no ya mediatizado por un imaginario sino como una plena vivencia, vital y artística a la vez. Considero que, a nivel estético materializar un acto agresivo como hecho artístico implica necesariamente un gran riesgo. Pero es precisamente este riesgo el que clarifica artísticamente a la obra, el que le da un claro sentido de arte relegando a otros niveles de significación lo que la obra pudiera tener de experiencia psicológica o sociológica.

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL ROSARIO 1968/CORDOBA 1365 LOCAL 22

Fig. 8 *El Encierro*, Ciclo de Arte Experimental, texto del catálogo, Rosario, 7 de octubre de 1968, Galería Melipal, Archivo Graciela Carnevale, Rosario

cada a dicha obra colectiva, a los alcances de las *Experiencias 68* del Di Tella, a la carta de Pablo Suárez a Jorge Romero Brest y a los sucesos durante en el Premio Braque. Tras algunos incidentes para concretar la edición impresa, la revista se publicó recién en 1971. El artículo sobre *Tucumán Arde* aludía al grupo de argentinos como “Los hijos de Marx y de Mondrian” en relación a la labor de taller y laboratorio de ideas, por un lado y a la acción directa



Fig. 9 *El Encierro*, Ciclo de Arte Experimental, acción de Graciela Carnevale, Rosario, 7 de octubre de 1968, Galería Melipal, Archivo Graciela Carnevale,

sostenida en el plano real, por otro (Figs. 16 y 17). En ese aspecto *Tucumán Arde* fue considerada una obra política con intervenciones estratégicas significativas que buscaron desocultar las opresiones, sojuzgamientos y agresiones del gobierno hacia la clase obrera, apelando a un sistema sobre-informacional que mostraba el manejo espurio de los medios locales de comunicación, funcionales a las clases jerárquicas.³¹

En sus cartas Sol LeWitt, en abril de 1968 se refería a las nuevas experiencias del grupo como un logro que “suena mucho mejor”³² que la mera continuación de los planteos visuales geométricos, advirtiendo que las propuestas rosarinas se iban transformando en un ejercicio de politización

creciente. Los proyectos en clave minimalista que LeWitt iba describiendo en sus cartas se caracterizaron por una impronta matemática, a diferencia de la producción de Graciela Carnevale (cuyas modulaciones en puro blanco devenían de configuraciones a veces vegetales) o a la de otros artistas rosarinos. Con el tiempo la obra del Grupo de Rosario aunaría estética y política, despegándose de aquella materialidad nimia, volumétrica y espacial que adoptaron las construcciones geométricas de 1967.

Examinar determinados materiales visuales proporciona otras maneras de leer acontecimientos en el terreno estético-político, incluyendo los conflictos internos o, como señala Brea, el territorio de problemas. Dentro de los debates sobre epistemologías de lo visual, Susan Buck-Morss subraya la hegemonía científica y cultural occidental que dominó la cultura desde la expansión colonial europea hasta los confines del proyecto soviético,³³ elaborando una narrativa moderna eurocentrada que obstaculizaba el análisis de un arte radicalizado en un tiempo crucial (desde el Mayo francés al Cordobazo, de la Primavera de Praga a la masacre de Tlatelolco). Como advierte Buck-Morss, el lenguaje se encuentra atravesado por imágenes y las palabras adquieren un perfil visual, por tanto su significación se relaciona con la visualidad. A partir de estas nociones consideramos que los archivos operan como fuentes de información visual y escrita desde los márgenes,



Fig. 10 *El Encierro*, Ciclo de Arte Experimental, acción de Graciela Carnevale, Rosario, 7 de octubre de 1968, Galería Melipal, Archivo Graciela Carnevale, Rosario

en los bordes de las visualidades, abriendo otros senderos teóricos más allá de las historias convencionales del arte, gracias a la labor comprometida de los actores culturales que asumieron y asumen la tarea de resguardar, conservar y preservar dichos relatos. Desde esa plataforma podemos ubicar los desarrollos visuales, performáticos y discursivos de los artistas del Grupo de Rosario en sincronía con otros emergentes neovanguardistas y examinar su

rechazo al aparato estatal y militar hegemónico. Un rasgo perceptible según el artículo mencionado en *Robho* era la llamada “fisura geológica”, presente en los tropicalistas de Rio de Janeiro, en los “radicales” de Rosario y Buenos Aires, en el *Exploding Galaxy* en Londres³⁴ o en el teatro vietnamita y portorriqueño. El efecto de torsión política se advierte cuando, tras el Ciclo de Arte Experimental, los integrantes del grupo decidieron avanzar en un programa estético-político. Ese gesto comprometido sigue provocando debates e inquietudes aún a casi 50 años de su materialización. La búsqueda de significados culturales a través de la visualidad nos lleva a revisar sus consecuencias, repercusiones y proyecciones en el campo artístico. En este contexto se torna inevitable citar el pensamiento de Jacques Rancière acerca del arte crítico, el cual “se propone concientizar acerca de los mecanismos de dominación con el fin de convertir al espectador en actor consciente de la transforma-



Fig. 11 *El Encierro*, Ciclo de Arte Experimental, acción de Graciela Carnevale, Rosario, 7 de octubre de 1968, Galería Melipal, Archivo Graciela Carnevale, Rosario



Fig. 12 y 13 *El Encierro*, Ciclo de Arte Experimental, acción de Graciela Carnevale, Rosario, 7 de octubre de 1968, Galería Melipal, Archivo Graciela Carnevale, Rosario



ción del mundo”.³⁵ Pero el mismo perfil de arte crítico que desmonta los mecanismos del capital en los artefactos o en las conductas diarias correría el peligro de ingresar en un ámbito cristalizado, donde las modificaciones sustanciales o los procesos de renovación (de las cosas reales en significados o conceptualizaciones) serían superados por el mismo exceso de los signos interpretativos. Ante lógicas tan diferentes, la de la estética y la de la política, nos queda admitir la pluralidad y heterogeneidad de los elementos que se articulan en una red de significaciones. Negociar dicha relación acarrea tensiones que muchas veces persisten, y es precisamente en esas mismas tensiones sin resolver donde prosperan las ideas más proteicas. Se trata de cruzar la frontera, donde “los intercambios de estatuto entre el arte y el no arte, la extrañeza radical del objeto estético y la apropiación activa del mundo común”,³⁶ o agregaríamos, el objeto visual y la politización se encuentran y confluyen en objetivos comunes.

La iniciativa colectiva en la cual participaron artistas de Rosario y de Buenos Aires abrió una serie de cuestionamientos acerca de los propósitos del arte, sus alcances y repercusiones en el ámbito local. El legado de *Tucumán Arde* ha sido recuperado en estos últimos tiempos mediante los numerosos textos, análisis y estudios teóricos por parte de investigadores, críticos y curadores, Ana Longoni nos alerta sobre la probable mitificación o instauración de una lógica que terminaría por ocultar, opacar o reducir su singularidad. Diversos móviles y repercusiones en el campo específico conllevaron a revisar el legado de una experiencia poético-política de 1968 que consistió en “el mayor intento colectivo de sostener este arriesgado camino de articulación entre experimentación artística y acción política, es decir, de encontrar un modo de contribuir eficazmente desde el arte experimental a la revolución”.³⁷ *Robho* caracterizó a esta acción grupal como un desborde de las fronteras del arte inscribiendo “el episodio dentro del legado de las vanguardias no solo artísticas sino claramente políticas”.³⁸ Por otro lado Jaime

Vindel ha detallado que “la relevancia revolucionaria de experiencias como *Tucumán Arde* residiría en los procedimientos que puso en juego para habilitar un proceso de desidentificación que reposicionara ante los acontecimientos al sujeto-espectador”,³⁹ hecho que evidencia el sitio emblemático que la obra adquiere en el contexto de las prácticas conceptuales en América Latina. La capacidad de movilizar y dislocar el rol convencional del observador asume un rasgo identificador de esta acción colectiva que, en la actualidad, se constituye como hipótesis de investigación de numerosas reflexiones. Otra dimensión que coloca a esta propuesta como antecesora de las acciones contemporáneas que apelan a los soportes mediáticos es, justamente, el recurso a los canales comunicativos para la concepción, elaboración y difusión de la obra. Es un modo de robar el lenguaje oficial, tal como lo señala André Mesquita, para convertirlo en una herramienta política. Así, la intensidad de este proyecto y las posteriores decisiones individuales que llevaron a algunos de sus integrantes a abandonar el campo del arte para abocarse a la militancia política o a la educación.⁴⁰ Lejos de neutralizar su potencial político, pretendemos revisar lecturas en pos de reivindicar su valor estratégico tras casi 50 años de su realización y en el marco del Archivo Graciela Carnevale.

Retomando aspectos nodales de la constitución y operatividad de los archivos, en este artículo se ha enfocado en un acervo que fue ampliándose con el tiempo gracias a la dedicación y al compromiso de su gestora. El resguardo de cartas, informes, bocetos, dibujos, afiches, revistas, catálogos, panfletos, fotografías, permite la consulta y exploración de diferentes documentos, necesarios para poder delinear con mayor precisión los sucesos capitales de aquella coyuntura histórica. La preservación de este *corpus* material se fue gestando en un principio en la clandestinidad, lo cual confiere al archivo el sentido de un reservorio político e ideológico. El itinerario de Graciela manifiesta un enclave singular que nos lleva a preguntarnos por esa íntima relación entre la obra y el archivo. En ese sentido, podemos aventurar la hipótesis de la conformación del archivo como obra, una ecuación que localiza el proceso de reunión, clasificación y catalogación de los materiales de trabajo como una zona sustancial de la práctica artística. Estas reflexiones nos llevan a leer una doble vía en los vínculos entre la labor creativa y la tarea de archivo. La existencia de bocetos y gráficos previos que son parte del mismo actúan como disparadores conceptuales de obras posteriores, como por ejemplo de las estructuras de 1967 (*Constante u Oposición Estático-Dinámica*). Pero también ese mismo archivo forma parte de un desarrollo personal con resonancias colectivas, caracterizado por una actitud reflexiva en relación al campo específico y por la elección de sostener a través del tiempo un acervo para aquellos teóricos e investigadores que solicitan el acceso a estos documentos.⁴¹ Frente a una coyuntura que, tal como lo mencionado Ana Longoni, estimula la recuperación de etapas nodales del arte argentino, la permanencia y disponibilidad de los archivos se torna un enclave fundamental para la gestación de nuevas perspectivas culturales, capaces de imprimir una lectura crítica hacia nuestra propia historia.



Fig. 14 *El Encierro*, Ciclo de Arte Experimental, acción de Graciela Carnevale, Rosario, 7 de octubre de 1968, Galería Melipal, Archivo Graciela Carnevale, Rosario

Notas

* Doctora en Humanidades y Artes con Mención en Bellas Artes y Posdoctora por la Universidad Nacional de Rosario. Directora del Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos (IECH, UNR-CONICET).

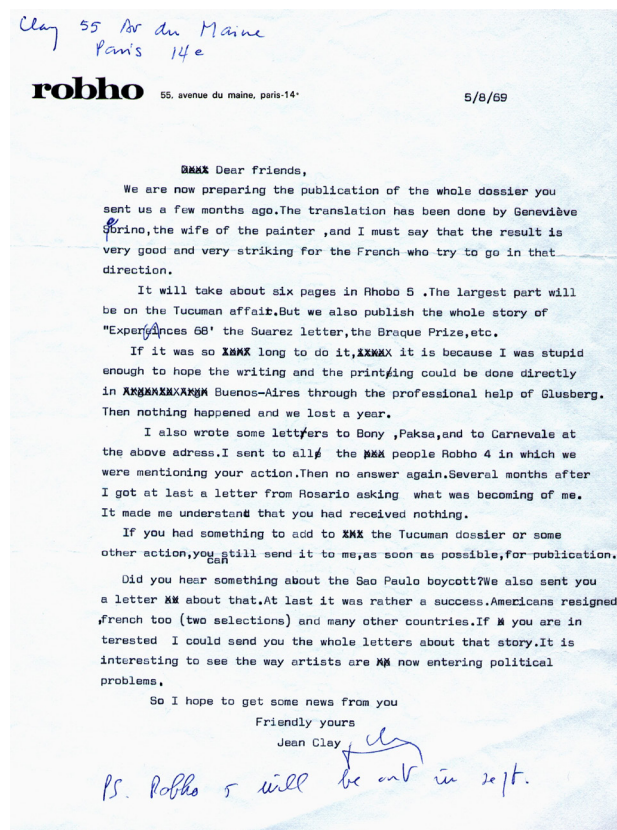


Fig. 15 Carta de Jean Clay a Graciela Carnevale, París, 5 de agosto de 1969, Archivo Graciela Carnevale, Rosario

2 Fantoni, Guillermo, “Rosario: opciones de la vanguardia”, en *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, CBC/UBA, 1997, p. 288.

3 Participaron del Grupo de Rosario: Guillermo Tottis, Ana María Giménez, Norberto Puzzolo, Marta Griener, Coti Miranda Pacheco, Aldo Bortolotti, Eduardo Favario, Carlos Gatti, Juan Pablo Renzi, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Tito Fernández Bonina, Lía Maisonnave, Emilio Ghilioni, Rodolfo Elizalde, Osvaldo Boglione, Rubén Naranjo, Jaime Rippa y José María Lavarello. Sobre las dinámicas y alternativas del mismo véase Fantoni, Guillermo, *Arte, vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1998.

4 Por entonces, aún en ese contexto, varios de los artistas del Grupo de Rosario utilizaron técnicas y materiales poco convencionales e innovadores respecto a la generación anterior. Mediante el uso de pinceladas gruesas y texturas cromáticas las telas *Una carcajada* y *El general Mambrú* de Juan Pablo Renzi, ambas de 1966, logran una potente carga de gestualidad. En esa gigantesca boca explota una risa desquiciada que ocupa un espacio preponderante, mezclando nerviosismo e inquietud; la cruz corpulenta que recorre

la superficie rojiza despierta un estado caótico y expresionista. Norberto Puzzolo ejecuta la serie *S/T* de marzo y abril de 1966 (collages con témperas sobre papel), antesala de los posteriores módulos espaciales. La trama de pequeñas formas amarillas, negras y rojas crean secuencias visuales y rítmicas de rigor constructivo. Noemí Escandell construye *Véctor* y *Diámetros*, elaboradas en madera y esmalte con volúmenes pintados en tonos saturados que contrastan. Hacia finales de 1966 y en los inicios de 1967 Graciela Carnevale, a su retorno de una larga estadía en Buenos Aires para cumplimentar una beca de estudio, comenzó una serie de bocetos a partir de formaciones orgánicas, materializando algunos gráficos que más tarde darían origen a sus estructuras primarias. Guillermo Fantoni trató las asimetrías entre producción artística y contexto político e institucional en “Tensiones hacia la política: del Homenaje al Viet-Nam a la Anti Biental”, en *SiSi*, Rosario, Año 2, N° 2, Verano, 1990, pp. 33-39.

5 En 1967 Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, llevó a cabo la Semana del Arte Avanzado en la Argentina, evento que impulsó el surgimiento de propuestas visuales renovadoras.

6 Glusberg, Jorge, *Estructuras Primarias II*, cat. exp., Buenos Aires, Sociedad Hebrea Argentina, 1967, s/p.

7 Con el tiempo se hicieron tratativas para que algunas obras de su colección pasaran a formar parte del Museo Castagnino de Rosario, tal como lo señala Rafael Sendra en su análisis sobre la colección privada de Sluitell. Al no arribarse a ningún acuerdo, las pinturas quedaron en el Sanatorio Laprida (uno de cuyos dueños era el propio Sluitell) y algunas estructuras “pasaron a la intemperie de la terraza a raíz de las remodelaciones en el sanatorio, donde podían verse desde edificios vecinos”. Sendra, Rafael, *Isidoro Sluitell. Entre la tradición y la vanguardia*, Rosario, UNR Editora, p. 109. Graciela Carnevale también recuerda estas circunstancias sobre el destino de las estructuras, mencionando que aquellas que habían quedado a la intemperie se observaban desde balcones cercanos al Sanatorio Laprida.

8 “En Vignes y en El Taller. Muestra Juvenil de Estructuras Primarias”, en *Análisis* N° 337, Buenos Aires, 28 de agosto de 1967, p. 40.

9 Entrevista a Graciela Carnevale mantenida en Rosario el 20 de agosto de 2013.

10 Entrevista a Graciela Carnevale mantenida en Rosario el 30 de agosto de 2012.

11 Estas constataciones fueron posibles a partir de los encuentros con la artista y de análisis comparativos entre diferentes documentos pertenecientes al archivo. Incluso en algunos catálogos de época aparecen impresas fotografías que los artistas enviaban de modo anticipado pero que posteriormente figuran con el nombre de la obra expuesta en esa circunstancia.

12 El texto, redactado posiblemente por Jorge Glusberg, detalla la relevancia de la muestra, la cual junto a “una valiosa serie de otras expresiones, que tienen ocasión de apreciar los críticos extranjeros invitados por el Instituto Di Tella a su V Premio Internacional, constituyen una buen pauta del vigor y la trascendencia de nuestro movimiento plástico”, en *Análisis* N° 343, Buenos

Aires, 1967, p. 50.

13 En dicho evento Graciela exponía nuevamente *Constante* de 1967.

14 Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale, New York, 19 de abril de 1968, Archivo Graciela Carnevale, Rosario. Traducido del inglés.

15 El Ciclo se inauguró el 27 de mayo de 1968 en el local de Omar Cuadros Publicidad de Entre Ríos 730, Rosario, Argentina, con una instalación de Norberto Puzzolo titulada *Las sillas (La vidriera)*.

16 Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale, New York, 19 de abril de 1968, Archivo Graciela Carnevale, Rosario. Traducido del inglés. Seguramente Sol LeWitt concebía como una primera versión a la muestra de 1966 *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* en New York, la segunda sería *Estructuras Primarias II* en la Sociedad Hebrea en 1967.

17 LeWitt detallaba en esa nota que la opinión adversa a su obra publicada en *Art Forum Magazine* venía por parte de una postura crítica defensora de artistas como Kenneth Noland, Jules Olitski o Anthony Caro, todos ellos ligados a la Abstracción pospictórica.

18 Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale, New York, abril de 1969, Archivo Graciela Carnevale, Rosario. Traducido del inglés.

19 Entrevista a Graciela Carnevale mantenida en Rosario el 6 de mayo de 2014.

20 Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale, New York, 3 de junio de 1969, Archivo Graciela Carnevale, Rosario. Traducido del inglés. Los sucesos a los cuáles se refería LeWitt estarían vinculados a episodios como el *Rosariazo* o el *Cordobazo*, revueltas sociales en las que los sectores populares (obreros, estudiantes, militantes políticos) estallaron como modo de sublevarse a la dictadura de Juan Carlos Onganía. A través de un registro periodístico Roque Alarcón señala: “El día 29 de mayo, día del Cordobazo, alrededor de cuatro mil estudiantes depositan una placa recordatoria allí donde días antes había sido asesinado el estudiante Adolfo Ramón Bello: en la esquina de Córdoba y Corrientes [...] Pero este hecho era el último de una quincena de luchas solamente comparables a las del Rosariazo, cuatro meses después. Podríamos decir, que los universitarios rosarinos venían organizándose seriamente y planteando sus profundas discrepancias contra la Dictadura”. Alarcón, Roque, *Cordobazo*, Buenos Aires, Editorial Enmarque, 1989, p. 49.

21 Anteriormente se llevaron a cabo dos ediciones de la muestra, una que recorrió el litoral incluyendo a las ciudades de Posadas, Resistencia, Corrientes, Formosa, Paraná, San Fe, Rosario y Goya, y la segunda que se dirigió a Mendoza y luego a San Juan. La muestra efectuada en Mar del Plata sería la tercera etapa del mismo proyecto.

22 Según consta en los archivos del Museo, la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires resuelve aprobar el plan que había presentado el Museo de arte Moderno y determina que Ala-Austral tendría a su cargo el traslado por avión a Mar del Plata y el pago del seguro de todas las obras. La posibilidad de utilizar esta modalidad de envío influyó en la denominación de la exposición, piezas artísticas que llegaron a su destino “por el aire”.

23 “El arte por el aire. Mar del Plata. Artistas de la ciudad de Rosario”. Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Folio N° 276, 1967.

24 Durante 1966 en Buenos Aires Roberto Jaboby, Eduardo Costa y Raúl Escari desarrollaron el conocido *Anti-happening* o *Happening para un jabalí difunto*. A través de las publicaciones de fotografías, epígrafes y texto escrito se anunciaba el desarrollo de una acción colectiva que, en realidad, no había existido realmente. El objetivo era desmontar los mecanismos de poder que ejercen los medios a partir de la publicación de noticias sean o no ficticias.

25 Entrevista a Graciela Carnevale mantenida en Rosario el 30 de agosto de 2012.

26 Lucero, María Elena, “Controversias estéticas y radicalidad en la escena rosarina del 68”, *Anuario 2013, Registro de Acciones Artísticas*, Rosario, Yo soy Gilda, 2014, p. 86.

27 Entrevista a Graciela Carnevale mantenida en Rosario el 20 de agosto de 2013.

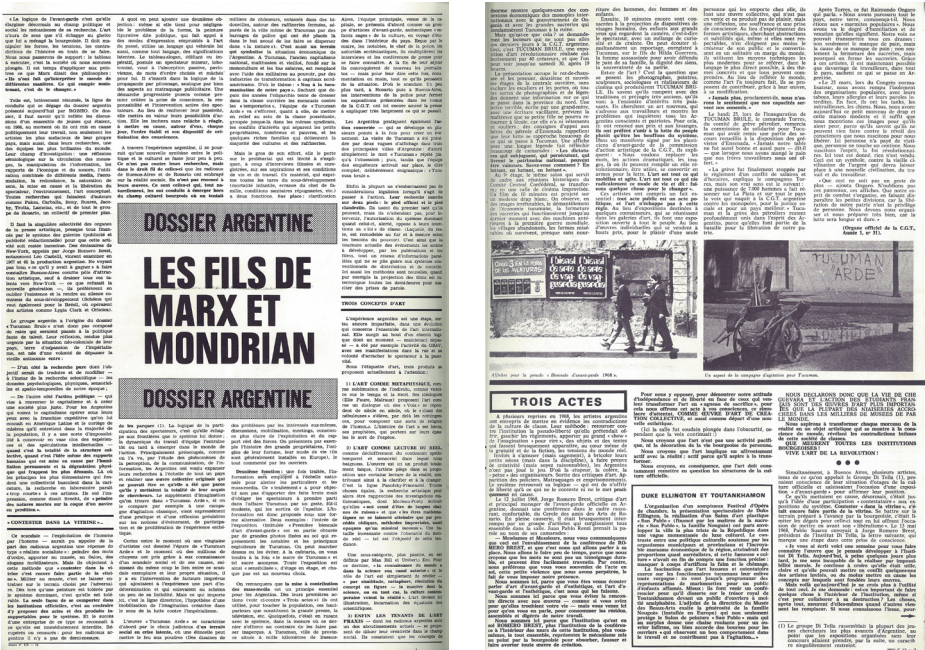


Fig. 16 y 17 “Dossier Argentine: Les Files de Marx et Mondrian”, *Robho* N° 5-6, París, 1971, Archivo Graciela Carnevale, Rosario

28 Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1999.

29 Carnevale, Graciela, “Pensar el archivo”, Trienal de Chile 2009, Catálogo, Ticio Escobar/Curador General, Santiago de Chile, Fundación Trienal de Chile, 2009, p. 157.

30 En la misma carta Jean Clay preguntaba si habían llegado noticias sobre el *boicot* a la X Bial de São Paulo de 1969, episodio mencionado en la revista *Análisis* N° 437. Allí se publicó que los artistas David Alfaro Siqueiros, Alberto Gironella y Rufino Tamayo decidieron no participar de la Bial en repudio al régimen dictatorial de Brasil. Luego se adhirieron representantes de Holanda, Estados Unidos, Bélgica y Francia. En “To Bial or not to Bial: San Pablo: protesta y abstención”, en *Análisis* (Buenos Aires), July 29, 1969, [en línea] Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital

archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston.

31 En una visión comparativa con las manifestaciones brasileñas, la crítica brasileña Aracy Amaral afirma que *Tucumán Arde* ha mostrado signos contundentes de una actitud política: “Incluso ciertos trabajos de Antonio Manuel y Cildo Meireles en los años setenta jamás tuvieron la claridad expuesta en situaciones del tipo de *Tucumán arde*, *Mal venido Rockefeller*, o en *performances* como las de Ruano y Luis Pazos, en la Argentina”. En Amaral, Aracy, “Aspectos del no-objetualismo en Brasil”, *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano, 1981*, Medellín, Fondo editorial Museo de Antioquia, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011, p. 150.

32 Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale, New York, 19 de abril de 1968, Archivo Graciela Carnevale, Rosario. Traducido del inglés.

33 Buck-Morss, Susan, “Estudios Visuales e imaginación global”, en Brea, José Luis (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2015, p. 145. Buck-Morss es un referente seminal de los Estudios Visuales, campo reflexivo que procura el desmantelamiento de las disciplinas más tradicionales y promueve otras perspectivas para analizar las narrativas culturales al señalar historias fragmentarias o memorias grupales. En ese sentido las visualidades (efectos irradiados por las imágenes en la esfera social) conforman un eje en el cual se tensionan la historia del arte más tradicional y los Estudios visuales. La autora ha dedicado un estudio exhaustivo al *Libro de los Pasajes (Das Passagen Werk)* de Walter Benjamin, de 1926, precedente clave para pensar el uso de archivos en el siglo XX. En Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamín y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001.

34 Tras el cierre de la galería experimental *Signals* y bajo la dirección del artista filipino David Medalla en Londres en 1967 se creó *Exploding Galaxy*, un proyecto de carácter multimedia y contracultural que exhibía piezas de artes visuales, de danza o teatro con bailarines, artistas plásticos, poetas de vanguardia, actores y músicos: “A visão de David Medalla ao fundar o grupo “Exploding Galaxy” era de criar uma estrutura social criativa, que pudesse interagir com o público sem a mediação das instituições, tomando como modelo o regime estético de sua própria obra”. Frés Ribeiro Lopes, Ana Carolina, “Exploding Galaxy - entrevista com Michael Chapman”, en *RISCO, revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo*, Programa de pós-graduação do instituto de arquitetura e urbanismo, IAU-USP, São Paulo, p. 112.

35 Rancière, Jacques, *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011, p. 59.

36 *Ibid.*, p. 65.

37 Longoni, Ana, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires, Ariel, 2014, p. 65.

38 *Ibid.*, p. 67.

39 Vindel, Jaime, *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*, Madrid, Brumaria, 2014, p. 154.

40 Mesquita, André, *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*, São Paulo, Annablume/Fapesp, 2011, p. 101.

41 El Archivo Graciela Carnevale funciona en un ámbito privado, proporcio-

nado y sostenido por la artista, y se encuentra abierto a las consultas solicitadas oportunamente por investigadores de diferente procedencia geográfica. En este sentido cabe hacer una distinción respecto a los archivos documentales contemporáneos que tienen su base en la esfera institucional y que en ocasiones también cuentan con fondos de privados para su manutención. Tomemos dos casos emblemáticos de Argentina y Chile. La Fundación Espigas de Buenos Aires abrió sus puertas en la década del 90 y recibió a lo largo de estos años una considerable cantidad de documentos, libros, catálogos razonados, etc. Con el tiempo se efectúa un acuerdo entre el Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC-TAREA) de la UNSAM y Espigas para la conservación de las piezas que integran el archivo. Su actual director, Agustín Díez Fisher, organiza el cambio de sede física dada la necesidad de albergar el gran volumen de materiales los cuáles en breve serán migrados a formatos digitales para adquirir mayor accesibilidad. En Chile el Centro de Documentación Artes Visuales (CeDoc) se encuentra en el Centro Cultural La Moneda de Santiago de Chile y es coordinado por Ignacio Szmulewicz Ramírez. Posee, según la información en la web, registros de libros y catálogos de arte contemporáneo y registros audiovisuales sobre video arte, performance o programas de televisión sobre artes visuales. También es visitado por numerosos estudiosos que teorizar sobre la producción visual en el ámbito latinoamericano. Considerando las particularidades de cada archivo es importante destacar la ardua tarea que implica mantener tanto el funcionamiento como la autonomía de un acervo individual en el caso de Graciela Carnevale, teniendo en cuenta las implicaciones económicas, sociales y culturales que esta decisión acarrea.

S E P A R A T A

Centro de Investigaciones del Arte
Argentino y Latinoamericano
Universidad Nacional de Rosario