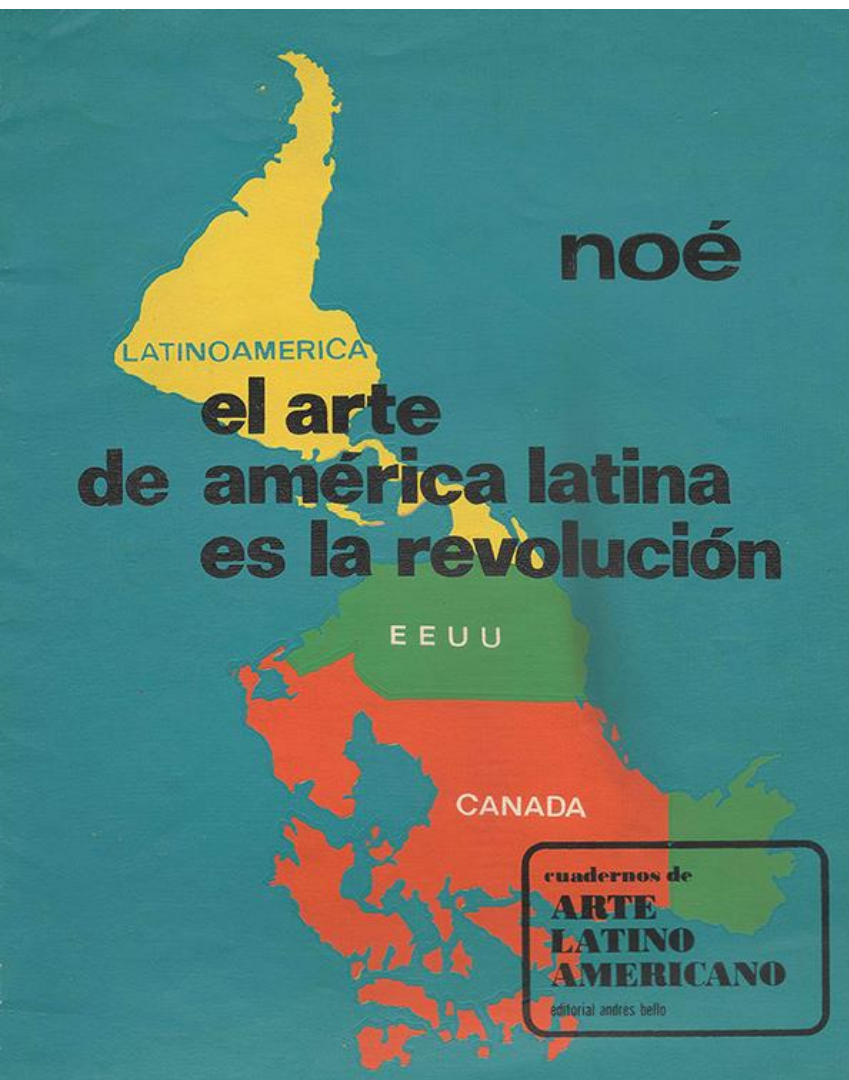




Vanguardia y Revolución como ideas-fuerza en el arte argentino de los años sesenta

Vanguard and Revolution as ideas-force in Argentinean art of the sixties

Dra. Ana Longoni

Como citar:

LONGONI, A. Vanguardia y Revolución como ideas-fuerza en el arte argentino de los años sesenta. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.3, p.150-179, set. 2017. Disponível em: <<http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/editor/submissionEditing/871>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.871>

Imagem: Luis Felipe Noé, "El arte de América Latina es la revolución" (Santiago de Chile, 1973). Fonte: Site Global Visual Cultures: <http://culturasvisualesglobales.net/latin-american-art/acha/>

Vanguardia y Revolución como ideas-fuerza en el arte argentino de los años sesenta

Vanguard and Revolution as ideas-force in Argentinean art of the sixties

Dra. Ana Longoni*

Resumo

El texto interroga los modos en que *vanguardia* y *revolución* funcionaron como ideas-fuerza en el arte argentino de la década larga de los sesenta-setenta, entendiéndolos como valores en disputa y en redefinición continua. La autora rastrea los contrastantes modos en que a lo largo de esa época se apuesta por involucrar el arte con el imaginario de cambio social, haciendo un recorrido por algunos hitos del arte experimental argentino de los sesenta-setenta y abordando una serie de pugnas (teóricas y empíricas) en la que no solo intervienen los propios artistas experimentales sino también otras posiciones del campo artístico - los gestores institucionales, los críticos especializados y masivos, el público, los intelectuales y militantes políticos.

Palavras-chave

Vanguardia; revolución; arte argentino; cambio social; arte experimental.

Abstract

The paper questions the ways in which *vanguard* and *revolution* functioned as ideas-force in the Argentinean art of the long 1960s-1970s, understanding them as values in dispute and in continuous redefinition. The author traces the contrasting ways in which, during that time, art was linked with the imaginary of social change, presenting some landmarks of Argentinean experimental art of the sixties-seventies and discussing a series of theoretical and empirical disputes in which took part not only the experimental artists themselves but also other cultural agents - institutional managers, art critics (specialized or not), the public, intellectuals and political activists.

Keywords

Vanguard; revolution; Argentinean art; social change; Experimental art.

Vanguardia y revolución: durante algunos años, los intelectuales argentinos de izquierda creímos que tensiones jamás resueltas (que habían marcado el destino de artistas como Meyerhold o Maïacovski) habían encontrado sus vías de síntesis
Beatriz Sarlo (1984)

“El arte de América Latina es la revolución”
Luis Felipe Noé (1973)

El marco

Empiezo interrogando los modos en que *vanguardia* y *revolución* funcionaron como ideas-fuerza en el arte de la década larga de los sesenta-setenta,¹ valores en disputa y en redefinición continua, a veces vectores o dispositivos aglutinantes; otras, herramientas de impugnación al oponente. Un vasto repertorio de intervenciones artísticas (producciones, tomas de posición, debates e ideas, estrategias individuales o colectivas) señala que del encuentro de estos dos conceptos se desprendieron poéticas y programas artístico-políticos diversos y a veces contrapuestos. Me propongo rastrear los contrastantes modos en que a lo largo de esa época vertiginosa se apuesta por involucrar el arte con el imaginario de cambio social: como motor e impulsor, como ejército subordinado, como mundo ajeno. Las metáforas no pueden ser más disímiles, y sin embargo se superponen y se confunden en los mismos sujetos con un ritmo vertiginoso.

Es evidente que la idea de “revolución” aparece como el *locus* que da cohesión a los años sesenta/setenta, que los vuelve una entidad singular, una época cuya identidad se diferencia del antes y el después por la percepción generalizada de estar viviendo un cambio tajante e inminente en todos los órdenes de la vida. “Como matriz explicativa y afectiva la revolución trascendía en realidad los límites de la política y de la estética”, señala Claudia Gilman (2003: 174). La aspiración hacia un mundo nuevo se alimentaba justamente – como escribía entonces alguien tan leído como Régis Debray – del “lirismo prometeico de la acción revolucionaria” (Debray, 1965: 158) de un hombre nuevo, capaz de ser artífice de su propio destino.

Los idearios revolucionarios de los sesenta/setenta abrevan en una cultura revolucionaria de larga data. Distintas tradiciones (libertarias, marxistas) se actualizaron y reformularon al confluir con nuevos paradigmas de pensamiento, inquietudes colectivas, experiencias históricas, que dieron lugar a la aparición de formaciones políticas y culturales que pueden englobarse bajo la denominación de “nueva izquierda”: variados movimientos, experiencias e ideas más o menos orgánicas que se separan o nacen por fuera de las viejas estructuras organizativas partidarias y las formas culturales de la izquierda tradicional.

Como señala Cristina Tortti, dentro y fuera de las organizaciones y grupos de la Nueva Izquierda argentina “crecían tendencias que planteaban sus demandas hablando el lenguaje de la ‘liberación nacional’, el ‘socialismo’ y la ‘revolución’, e involucraban no solo a la clase obrera sino también a importantes franjas de los sectores medios”, de lo que resulta un conglomerado de fuerzas políticas y

sociales que produce un “intenso proceso de protesta social y agitación política por el cual la sociedad argentina pareció entrar en un proceso de contestación generalizada” (Torti, 1999: 207).

La “crisis del sistema de valores de ‘lo burgués’” (Terán, 1991) se manifiesta en la percepción de que el capitalismo ha entrado en una irreversible decadencia y tiene los días contados. Esta percepción arrastra consigo una profunda desconfianza hacia la democracia y el sistema político liberal y la revalorización del uso de la violencia como única opción legítima en la actividad política.

A diferencia de Cuba desde el triunfo revolucionario de 1959 o incluso del gobierno democrático de la Unidad Popular en Chile entre 1970-73, en Argentina no se puede hablar de una revolución sino más bien de un clima triunfalista instalado en amplios sectores sociales acerca de la inminencia o proximidad de la revolución (clima que se ve reforzado por la irrupción de la movilización popular en las calles entre la rebelión popular conocida como el Cordobazo, en mayo de 1969, y el entusiasta período llamado “primavera camporista”, que antecedió la última presidencia de Perón en 1973). Como en la mayor parte del mundo, en Argentina no hubo revolución sino su deseo (extendido e intensivo), la percepción de que se trataba de un destino histórico inevitable, sostenido en – para citar categorías propias de la época – la “necesidad objetiva” de un cambio radical.

Usos de la vanguardia

Por otro lado, “vanguardia” es una autodefinición recurrente desde muy distintas posiciones en el campo artístico en ese período para nombrar lo nuevo o lo experimental, aunque se trata de una insistencia que puede resultar llamativa en un contexto internacional en que definir lo experimental o novedoso en términos de vanguardia resulta fuera de época o aparentemente anacrónico². Una serie de razones pueden explicarlo, entre ellas la reedición de la analogía entre vanguardia artística y vanguardia política: un selecto grupo de choque que “hace avanzar” las condiciones para la revolución (política y/o artística). También la fuerte certidumbre, en algunos núcleos intelectuales, de que los medios para la revolución (política) incluían las conquistas y procedimientos del arte y la teoría contemporáneos. Y la expansión del arte experimental más allá de sus fronteras conocidas, incorporando nuevos procedimientos y materiales que incluían la política.

Para abordar los distintos usos de la categoría “vanguardia” en relación al arte argentino de los sesenta-setenta puede resultar útil la distinción entre – por un lado – la puesta en discusión y redefinición de una categoría teórica (que implica una toma de posición dentro del debate en torno a la teoría de la vanguardia) y las consiguientes posibilidades o límites a la hora de pensar en esos términos estas manifestaciones concretas; y – por otro lado – los empleos “de época” que del término vanguardia hacen los sujetos involucrados en el proceso, cómo recurren a esa noción para caracterizar su posición o construir su identidad. Aceptar la condición vanguardista de todas las producciones experimentales de la época sin sopesar las implicancias del concepto es un riesgo, aun cuando los artistas, los gestores, los críticos o los medios masivos insistieran en nombrar el fenómeno como tal. Para evitar la superposición e indiscriminada confusión entre ambos empleos del concepto (llamémosle el *teórico* y el *de época*) es que me detendré en diferenciarlos. En cuanto al primero, *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger (1997 [1974]) suele funcionar como un restrictivo (y a veces implícito) corset que constriñe las aproximaciones a la historia concreta o a la idea misma de vanguardias argentinas y latinoamericanas.

Bürger sostiene que las tentativas de la neovanguardia no logran sostener la apuesta vanguardista por unir arte y praxis vital. Una vez que han fracasado las intenciones de los movimientos históricos de entreguerras, en el contexto de la posguerra, el renovado circuito institucional ya está preparado para la absorción de la protesta vanguardista que, originalmente realizada con intenciones antiartísticas, ha terminado por ser valorada como arte, en una dirección que la devuelve a la misma institución que dicha apuesta crítica pretendía impugnar, desactivando – siempre de acuerdo a la lectura de Bürger – su potencia disruptiva. En este escenario, para el autor, la neovanguardia se vuelve una operación inauténtica y fallida. Por lo tanto, desde su perspectiva, no sería posible nombrar como vanguardias a procesos situados en América Latina y en la década del sesenta.

Para superar ese límite resulta productiva la distinción entre experimentalismo y vanguardia que propuso en 1984 Umberto Eco (1992). Mientras el experimentalismo actúa de forma innovadora dentro de los límites del arte, la vanguardia se caracteriza por su decisión provocadora de ofender radicalmente las instituciones y las convenciones, esto es: apunta contra la idea misma de arte y su museificabilidad, con actitudes y productos inaceptables. La diferencia radica entre una provocación interna a la historia del arte y una provocación externa: la negación de la categoría de obra de arte. También es provechosa la diferencia que propone Susan Buck-Morss (2004) entre *avant-garde*, como vanguardia artística, y *vanguard*, como vanguardia política, un matiz que el castellano no admite, como sí el inglés o el alemán. Al analizar las tensiones que atraviesan la inscripción de las vanguardias soviéticas en el proceso revolucionario, Buck-Morss esboza una incisiva hipótesis a partir del contraste entre dos concepciones contradictorias (y quizá incompatibles) de la temporalidad: mientras el tiempo de la *avant-garde* es el de la vocación destructiva, el de la interrupción y la ruptura, el de la *vanguard* es el de la vocación constructiva, el de la aceleración de la historia y el progreso.

En cuanto a los significados *de época* del término vanguardia, son múltiples y no necesariamente coincidentes con sus delimitaciones teóricas. Una primera posición es la que entiende vanguardia como *puesta al día*. En dos eventos significativos del campo artístico inmediatamente posterior al derrocamiento de Perón, la Primera Reunión de Arte Contemporáneo (Santa Fe, 1957) y la sonada exposición “150 años de arte argentino” (en el Museo Nacional de Bellas Artes, 1960), se argumenta la apuesta por la vanguardia como eje vertebral del relanzamiento del arte argentino al mundo, luego de un período signado por el aislamiento y el atraso (así caracterizaban al primer peronismo). Durante la reunión en Santa Fe, las posiciones en torno a la vanguardia asumieron una clave adorniana: la defensa de un arte autónomo frente a la amenaza de la cultura de masas y la política.

Otra posición es aquella que asume como programa la invención de una vanguardia nacional. En el primer libro de Luis Felipe Noé, *Antiestética* (1965), se articula la voluntad de crearla, en términos de una fundación antes que de una ruptura con lo existente. Concibe dicha vanguardia en el cruce entre identidad nacional e información cosmopolita.

Un conjunto de perspectivas acerca de la vanguardia artística puede rastrearse en las publicaciones de las viejas y nuevas izquierdas. Mientras algunos sectores de la izquierda persistieron en la impugnación hacia la vanguardia, otros justificaron la superposición entre vanguardia y realismo, y algunos otros asumieron la defensa de la vanguardia como programa artístico-político. Si bien es predominante el

ataque a la vanguardia entendiéndola como moda extranjerizante o ejercicio meramente lúdico y superficial, lo que aparece en el análisis de los debates a lo largo de la época en una revista como *Cuadernos de Cultura*, órgano cultural del Partido Comunista Argentino, es un trayecto que va de la impugnación (ubicarse enfáticamente *contra* la vanguardia y en defensa del realismo) a la reivindicación (en una pugna por definir cuál es la verdadera vanguardia, en tanto posición de valor y legitimidad). En lugar de reeditarse la antigua oposición entre realismo y abstracción, según la cual la vanguardia es leída como la expresión decadente de la burguesía en descomposición, se acude hacia fines de los sesenta al término “vanguardia” como si fuera un paraguas similar al que en décadas previas había constituido el término “realismo”, es decir, un concepto tan flexible como para abarcar todo aquello que se quiere defender como posición de valor.

Es evidente que los artistas que participan en los debates organizados por la revista comunista se perciben excluidos y amenazados por el lugar central que ocupa en el campo lo que llaman “la vanguardia” (aquellos artistas favorecidos por su pertenencia a la trama institucional modernizadora, en especial al Instituto Di Tella).

Hacia fines de la época, después de 1968 y en los primeros años setenta, ser considerado artista de vanguardia deja de ser una posición de valor, lo que en muchos casos condujo al abandono del arte, a la supeditación de los artistas a los mandatos de las organizaciones políticas, al renunciamento a su condición (de intelectuales), desplazado al hipotético día-después-de-la-revolución.

Se podría leer el anti-vanguardismo como una forma específica del anti-intelectualismo que atraviesa entonces al campo cultural argentino, fuertemente imbricado con el populismo (que ve en la vanguardia una elite anti-popular) y el nacionalismo (la vanguardia como moda extranjerizante).

Asociada a la definición como vanguardia aparece una batería de conceptos que proponen los mismos participantes de este movimiento para nombrar lo que hacen. Entre ellos, el teórico, happenista y animador de la escena experimental Oscar Masotta postulaba en 1967 de modo excluyente: “En arte sólo se puede ser hoy de vanguardia” (Masotta, 2004). Y asociaba esa noción a las ideas de ruptura, desmaterialización, ambientación y discontinuidad. Por su parte, el artista Ricardo Carreira propuso la noción de *deshabitación* para designar el efecto que debía provocar el arte, tan incómodante que resulte intolerable para la buena conciencia adormecida. En un sentido semejante, el artista Edgardo Vigo empleó el término *revulsión* (Davis, 2009: 283-298). Y notaba que en el arte (o al menos en sus nuevas formas de practicarlo) no había ya representación sino *presentación* o huella, lo que conlleva una ruptura con la condición idealista del arte como reflejo o ventana al mundo. *Presentar* es señalar la condición material y construida del objeto artístico, su capacidad de invención.

En síntesis, estamos ante una serie de pugnas (teóricas y empíricas), en la que no solo intervienen los propios grupos de artistas experimentales sino también otras posiciones del campo artístico, los gestores institucionales, los críticos especializados y masivos, el público, los intelectuales y militantes políticos de las distintas vertientes de la izquierda. Todos contribuyen a definir el sentido de “vanguardia” como complejo artefacto verbal en continua disputa.

Partir del cruce entre vanguardia y revolución nos lleva a indagar cómo los artistas inscribieron (o quisieron inscribir) sus producciones e ideas en la imaginación utópica de una nueva sociedad y en los programas políticos concretos que apostaban a una transformación radical de las condiciones de existencia.

La vanguardia como revolución

Un recorrido por algunos hitos del arte experimental argentino de los sesenta/setenta permitirá ahondar en los modos en que el encuentro entre vanguardia y revolución resultó primero, imaginable; luego, perentorio; más tarde, términos equivalentes, y por último, una falacia. Las nociones de *superposición*³ (vanguardia es revolución) y de *transición* (de la vanguardia a la revolución) fueron formulaciones de ese cruce, por cierto no solo en la escena argentina sino en muchas otras partes.

Entre mediados de los años cincuenta y principios de los sesenta, durante la primera fase de la época (que va del movimiento informalista a la Nueva Figuración), la vanguardia artística se percibe a sí misma como revolución. Hacer arte de vanguardia es en sí mismo un acto revolucionario.



Fig.1. Kenneth Kemble, Paisajes suburbanos, 1957.

La reivindicación de materiales innobles y efímeros, groseros y procaces (muchas veces basura, desechos urbanos e industriales) como materiales artísticos no solo irrumpen contra la convención de las “bellas artes” sino también afectan la condición (potencial) de mercancía de la obra, al producir objetos o hechos inclasificables e imposibles de coleccionar o conservar. El grupo informalista entendió cabalmente esos gestos revulsivos (exponer un trapo de piso o una chapa oxidada, una arpillera, un tronco o un ataúd quemados, latas usadas, trozos de cañería herrumbrados o la cabeza de una muñeca rota) como una rebelión ante la deriva decorativa, comercial y edulcorada que percibían en el curso de la pintura geométrica durante la década del cincuenta.

En 1956, Kenneth Kemble inicia la serie *Paisajes suburbanos* [fig.1], producida exclusivamente con materiales con los que se construían las precarias viviendas de las villas miseria (cartón, arpilleras, trapos, cortezas, latas y chapas oxidadas, residuos industriales, papeles desgarrados, vendas, maderas carcomidas), en una clara referencia a la realidad marginal de esa creciente población urbana. Seleccionaba adrede elementos desagradables y empleaba cola podrida para que el mal olor asqueara a los galeristas. De hecho, tuvo que esperar muchos años para que una galería aceptara exhibir esos trabajos. Cuando finalmente ello ocurre, Kemble señala:

Mi objetivo era doble: mostrar que los materiales más humildes y despreciables podían tener capacidad expresiva y comunicar una emoción estética, echando por la borda la hegemonía de las vacas sagradas de la técnica [...] y mostrar también en la calle Florida una realidad argentina que nos debía concernir a todos. (Kemble, 1979)

Algo semejante ocurrió cuando, en 1956, Alberto Greco – figura descolante y trágica de la vanguardia artística argentina de los años sesenta – regresó a Buenos Aires de su primer viaje a París y acordó realizar una exposición de sus nuevos trabajos en la galería Antígona. Profundamente impactado por Yves Klein y sus *Propositions monochromes*, en las que advertía una suerte de grado cero de la pintura, afirmaba: “Te digo con toda certeza, que la pintura terminó su ciclo con el cuadro azul de Yves Klein. Y junto con ella los mercantes, críticos y galerías de arte”⁴. Dos días antes de la fecha prevista para la inauguración, presentó a las dueñas del espacio una serie de cartulinas monocromas. Ellas consideraron la entrega una burla y se negaron a exponerlas, exigiéndole al artista que colgara sus pinturas informalistas previas. Éste “acabó claudicando, llevándose a casa sus bromas monocromas y substituyéndolas por una selección de sus guaches parisinos al estilo tachista” (Rivas, 1991: 188).

El vacío o la incompreensión del medio artístico porteño lo impulsaban a volver a partir de viaje, aunque cada vez que volvía a Buenos Aires – luego de temporadas en Europa, Estados Unidos o el Brasil – se preocupaba por no pasar desapercibido. Se encargaba de autopublicitar su llegada con campañas de graffiti o afiches publicitarios con los que empapelaba el microcentro de la ciudad con slogans tales como “Alberto Greco es un genio”, “Greco, qué grande sois” o “Greco el pintor informalista más grande de América” [fig.2]. Planeaba “firmar” un recital de Palito Ortega convirtiéndolo en uno de sus *Vivo-Dito*: esto es, señalar la condición de obra de arte no del cantante sino del acontecimiento masivo que generaba su extendida popularidad.



Fig.2. Alberto Greco, *Campaña auto-publicitaria*, Buenos Aires, 1960. Foto: Sameer Makarius.

Greco organizó en 1960 un improvisado *happening* en medio de una fiesta en la casa-taller de la artista Lea Lublin, que puede leerse como un insolente homenaje a los monocromos de Klein que tanto lo habían fascinado: se introdujo desnudo en una bañera llena de pintura negra, y luego siguió participando de la fiesta, manchándolo todo y a todos a su paso. Su operación es explícita: “Estoy haciendo conmigo mismo una obra, siendo yo el artista, yo mismo produzco el arte, es decir, yo soy el arte”⁵. El cuerpo mismo del artista deviene en superficie pintada y “pintante”. Este acto de impugnación de la pintura recurre a la propia pintura – ciertamente llevada a su estallido, a su perplejidad, a su desatino – para reinventar el arte.

Si tanto Greco como Kemble se quejaron amargamente de la incomprensión del medio artístico local, incapaz de soportar la consideración de sus propuestas como arte, hay que reconocer entre las pocas voces animosas que apuntalaron esta ruptura, desde sus primeros atisbos, a Germaine Derbecq. Artista y crítica de arte en *Le Quotidien*, periódico de la colectividad francesa en Buenos Aires, Derbecq era también directora de la galería Lirolay, espacio en el que la mayoría de los jóvenes creadores que alentaron los movimientos de vanguardia de la década del sesenta expusieron por primera vez.

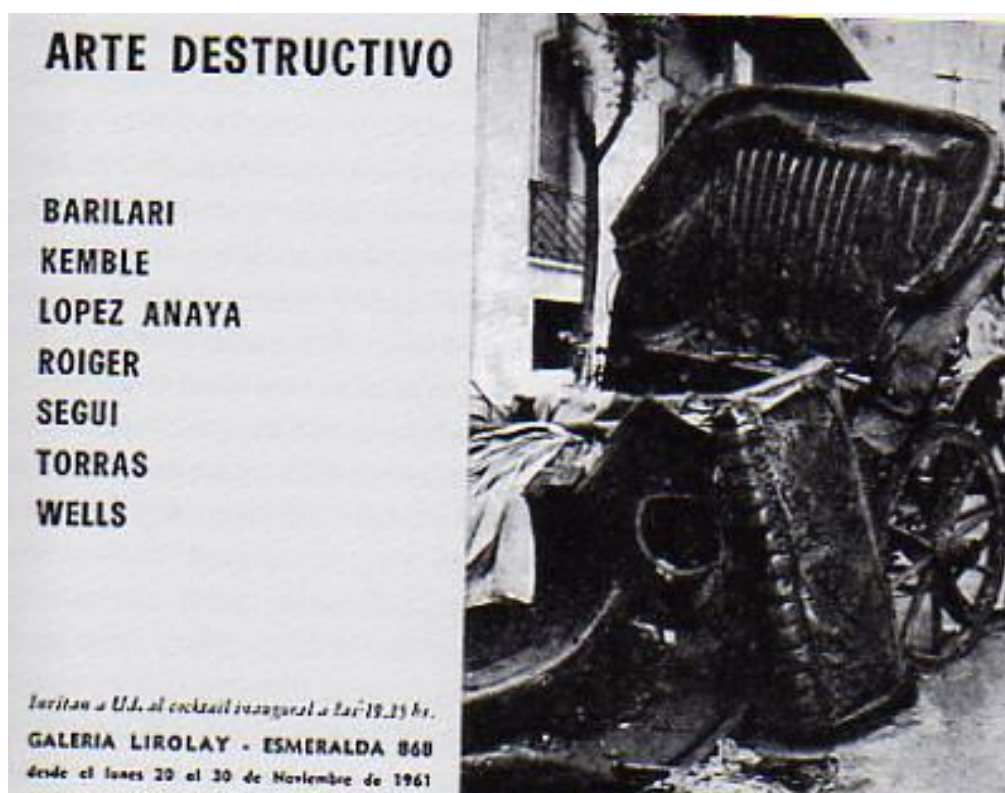


Fig.3. Catálogo de “Arte destructivo”, Galería Lirolay, Buenos Aires, 1960.

Fue precisamente en Lirolay donde el núcleo de pintores informalistas realizó en 1961 una de las experiencias artísticas más revulsivas de esos años, “Arte destructivo” [fig.3]. Durante un año, el grupo impulsado por Kemble e integrado por Luis Wells, Silvia Torras, Enrique Barilari, Antonio Seguí, Jorge López Anaya y Jorge Roiger, recolectó de la calle y la quema restos de juguetes, esqueletos de paraguas, ataúdes quemados, bañaderas pintadas, sillones despanzurrados y demás desechos urbanos. Con todo ello se construyó colectivamente una primera instalación, que invadía todo el espacio de la galería, incluyendo el techo y el piso, en medio de un clima penumbroso y de una banda sonora en la que se escuchaba un discurso transmitido de atrás para adelante (por lo tanto incomprensible) del conocido escritor Manuel Mujica Láinez.

El explícito programa que sustentaba este trabajo – “un manifiesto en imágenes” (Giunta, 2001) – es el de la destrucción y la revulsión como motores del arte.

Greco acuña desde 1962 los *Vivo-Dito* y otras modalidades de practicar el arte involucrando su propio cuerpo y el de otros como soporte privilegiado de sus manifestaciones⁶. Elige, para el lanzamiento del *Arte Vivo-Dito* en el medio parisino, la exposición “Antagonismos 2. El Objeto” en el Museo de Artes Decorativas, en la que Klein tenía una participación destacada. Allí Greco se pasea entre los asistentes exponiéndose a sí mismo como obra de arte. Porta en su torso un letrero sándwich que dice “Alberto Greco, obra de arte fuera de catálogo”, al tiempo que reparte tarjetas personales que lo identifican como

objet d'art. El mito señala que incluso le pidió prestada la lapicera a Klein para “firmar dos obras de arte” delante suyo: una duquesa y un mendigo.

En los días siguientes, continuó firmando como *Vivo-Dito* una cabeza de cordero en el mercado, antigüedades, *clochards* por las calles de París, o a su amigo, el artista Alberto Heredia, que entonces estaba en París... Realizados en distintos lugares del mundo⁷ los *Vivo-Dito* consisten en señalamientos realizados en la calle (generalmente marcados mediante un trazado circular de tiza y a veces solo por el gesto de la mano) en su mayoría alrededor de personas (desde una vendedora ambulante a Jackie Kennedy), y a veces encerrando objetos (un carromato), animales (un burro) o situaciones (un obrero yendo al trabajo, una señora colgando la ropa). Llegó a envolver mediante un rollo de papel de 300 metros por apenas 10 cm (en el que había escrito el *Segundo Manifiesto Vivo-Dito*) al pueblo entero de Piedralaves, en la meseta castellana, para firmarlo como obra de arte y declararlo capital mundial del *Grequisimo vivant*.

En ocasiones lo acompañaba un testigo provisto de una cámara de fotos (que estaba presente convocado o por casualidad) y registró algunos *Vivo-Dito*. El registro fotográfico de la acción no debe confundirse con la obra, pero es lo único que nos queda de aquellos actos de Greco, cuya existencia se diluía o desarmaba en el mismo momento de su realización. En muchos casos, no hubo registro fotográfico y de la existencia de la acción solo existe el relato.

Los *Vivo-Dito* amplían de manera inaudita la noción del arte a circunstancias cotidianas y a la vez irrepetibles en tanto instantes únicos, efímeros, que desaparecen poco después de que el artista los firme y declare obras de arte de su autoría. En ese punto, los *Vivo-Dito* invierten el gesto de los ready-made de Duchamp: en lugar de sustraer un objeto común o industrial de su contexto usual anulando su función al convertirlo irónicamente en “obra de arte”, la clave de las acciones de Greco es no intervenir ni separar, sino apenas señalar como arte algo o alguien que sigue inmerso en su devenir cotidiano. Por otra parte, no hay azar en su elección, sino una voluntad en la mirada del artista que se autoarropa la capacidad de señalar que hay arte en la vida, y que no le cabe representar sino evidenciar esa presencia.

Es evidente el tránsito de la obra al gesto de señalar, del objeto a la acción, que promueven los *Vivo-Dito*. “El artista no mostrará más con el cuadro sino con el dedo”, afirma Greco. “Deberíamos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad: movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares, situaciones”. En la línea de concebir la vida cotidiana como territorio del arte, Greco avanzó en presentarse a sí mismo, su vida (e incluso su muerte⁸) como obras de arte.

En esa insistente auto-proclamación como “obra de arte” y en el proyecto abortado de exponer *clochards* dentro una galería de arte (dos galerías de París, Iris Clerc y J., rechazan su idea) está el germen inicial del empleo (en el doble sentido de usar y de contratar) personas vivas como material artístico, idea que es retomada entre artistas contemporáneos.

Greco practica también otra modalidad de acción, que denomina “incorporación de personajes a la tela”, consistente en el acto – en presencia del público – de apoyar sobre un bastidor en blanco a una persona real, para trazar con el pincel su contorno o silueta. Insiste así en una pintura que se resiste a cualquier pretensión mimética en la representación y se traza apenas como la huella de la presencia de un cuerpo que respira, una vida real. En distintas convocatorias en galerías de Madrid y Buenos Aires, apoya a personas reales, humildes o célebres (una vendedora de semillas, un vendedor ciego de lotería, un lustrabotas, una mujer de pueblo llamada Encarnación Heredia, el bailarín de flamenco Antonio Gades) sobre un gran bastidor en blanco y traza su silueta, con pintura negra. A veces deja solo ese mínimo e impreciso dibujo del contorno del cuerpo que antes estuvo allí, otras veces cubre con pintura negra el resto de la tela. Lo que queda en ésta, luego de retirada la persona y deshecha la situación, es apenas una huella imprecisa que remite a esa presencia fantasmagórica que, aunque ya no esté allí, respira en el más allá de la pintura.

Estas experiencias ponen en cuestión la idea misma de obra de arte como era entendida convencionalmente por entonces. Las “cosas” que empieza a producir desde 1961 Rubén Santantonín, expuestas por primera vez también en Lirolay ese mismo año, son claras señales de este tránsito: especie de vísceras orgánicas, tubérculos, asteroides ingrátidos, enigmáticas presencias hechas con materiales precarios (yeso, tela, alambres, papeles y cartones) abollados, amarrados y pintados, con los que el artista satura los espacios de exhibición colgándolos a la altura de la cabeza de los espectadores –a quienes llama “mirones”–, trastornando las condiciones de circulación y contemplación tradicionales. Santantonín elude deliberadamente la categoría de “obra”, al declarar: “No pretendo unir pintura con escultura. Trato de colocarme lejos de estas dos disciplinas en cuanto pueden ser método, sistema, medio. Creo que hago cosas” (Santantonín, 1961). Cosas: su carácter inclasificable e inaudito desarma no solo el estatuto de la obra sino incluso las fronteras del arte.

En 1963 las “esculto-pinturas” (Taricco, 2003: 51) – al decir de Germaine Derbecq – que Peralta Ramos exhibió en Lirolay también apuntaron a impugnar las separaciones establecidas entre las disciplinas. Un año más tarde, el artista expuso en la galería Witcomb obras de grandes dimensiones que superaban la escala humana, con formas irregulares y abultadas, pronunciados empastes que formaban “mazacotes de color” (*Ídem*). “Eran los cuadros más pesados del mundo”, señaló Peralta Ramos, “no se pudieron colgar y hubo que apoyarlos contra las paredes” (*Ibid.*). Su irreverencia hacia el arte lo llevó a serruchar, sin vacilación, un enorme cuadro que no pasaba por la puerta de la galería. Mientras montaba su exposición, los empastes de pintura, que no habían secado totalmente, empezaron a desplazarse, circunstancia que Peralta Ramos decidió aprovechar como parte de su obra: “Se empezaron a caer pastas enormes de pintura fresca en forma de boas que avanzaban por los pisos de Witcomb. La crítica la denominó *pintura móvil* (Ramos, 1983).

(Auto)destrucción

La autodestrucción (del cuerpo de la obra, del cuerpo del artista e incluso de su público) es una marca recurrente de esta vanguardia, como evidencia *La destrucción* a la que convoca Marta Minujín, la quema en un baldío de sus realizaciones sobre colchones y cartones, intervenidas a su vez por sus amigos, la acción colectiva con la que la artista se despidió de París en 1963. La destrucción aparece muchas veces como intrínseca a las propias condiciones de producción: es el caso del huevo de yeso que

Peralta Ramos presentó en el Premio Nacional Di Tella 1965, titulado *Nosotros afuera*, de tamaño tan desmesurado que no entraba por la puerta del Instituto (por lo que debió ser construido obligatoriamente adentro del espacio de exhibición, y allí mismo demolido por el propio artista al finalizar la muestra). Esta tendencia redundó en la destrucción sistemática de sus propias obras que llevan a cabo dos de los más significativos artistas de este movimiento, Rubén Santantonín y Ricardo Carreira, razón por la que hoy casi no existen restos materiales de sus trabajos. En algunos casos los materiales usados eran efímeros y eso condenaba a la obra a una vida frágil. En otros, no lo eran, como en las esculturas de la serie *Biocosmos* con las que Emilio Renart ganó el Premio Nacional Di Tella en 1964. Estas enormes formas orgánicas hechas de cemento y gruesos alambres hubieran podido sobrevivir a su tiempo, pero sin embargo, la carencia de un espacio donde guardarlas y su distancia con la condición de mercancía u objeto digno de ser coleccionado, las condenó igualmente a desaparecer. A veces, algún artista incitaba a que fueron otros los hacedores de la destrucción. Oscar Bony abandonó en 1967 una enorme escultura fálica titulada irónicamente *Fuente* en una plaza pública, que al día siguiente había sido destruida por manos anónimas. Eso era, claro, lo que él quería lograr con esa provocación.

Estos actos de destrucción alcanzaron también al lenguaje. En 1965, Jorge Bonino, arquitecto y profesor universitario cordobés, inició una serie de rememoradas performances a partir de la invención absoluta de una lengua, un lenguaje inexistente e incomprensible. Publicó su primer espectáculo ("Bonino aclara ciertas dudas") empapelando la ciudad de Córdoba con afiches escritos en ese mismo idioma incomprensible y logró congrega a centenares de personas que asistían a verlo impartir cátedra, vestido como un maestro y ante un pizarrón, algunos libros y un mapamundi, y se iban del teatro llevándose un diploma luego de ser parte de la parodia de Bonino de enseñar "a la gente a hablar, a escribir". En medio de cada performance, un niño irrumpía en escena y desacomodaba el pizarrón o algún otro elemento en uso. Esa presencia perturbaba e impedía cualquier naturalización de la ficción representada.

Su inmediato éxito llevó a Bonino al Instituto Di Tella (Buenos Aires) y luego de gira a Francia, España, Alemania, Holanda. Cerca de París, llegó a representar su descabellada lección ante un congreso internacional de lingüistas. Con este dispositivo verbal ponía en evidencia la arbitrariedad de cualquier sistema lingüístico y el hecho de que la construcción de sentido deriva de su uso.

Su segunda performance, *Asfixiones o enunciados* (1968), invierte (y complementa) la operación de la primera. Esta vez, Bonino habla en buen castellano proponiéndose no decir nada, un discurso que se propone nunca llegar a formular una idea coherente. La gramática era correcta y el vocabulario también, pero lograba articular una secuencia de significantes vacíos. "Lo que yo pretendía – explica – es que la gente no pudiera aferrarse a ningún punto de vista".

Este conjunto de rupturas iniciales de la vanguardia argentina en relación a los cánones dominantes evidencia el impulso de destruir con irreverencia, a derrumbar y arrasar lo viejo para revolucionar a partir de allí los territorios y las prácticas del arte. La crítica de arte, tanto la tradicional como la de izquierda, coinciden en atacar el núcleo de significación desde posiciones antivanguardistas (los primeros, insistiendo en que nada de eso era artístico y además era viejo, porque los dadaístas ya lo habían hecho varias décadas antes; y los segundos, con el argumento de que esa vanguardia no es revolucionaria sino decadente y extranjerizante), lo que en un sentido da cuenta de su maciza cohesión. Valga un

ejemplo: "Un 'montaje de ruinas' no destruye nada, no revoluciona nada; se convierte, por lo menos desde nuestro punto de vista, en una dársena pestilente de lo vacío y lo putrefacto".⁹

El artista se siente convocado como un inventor del futuro y la propia materia violentada de sus obras aparece como el espacio donde algo radicalmente nuevo puede emerger. La figura del *intelectual comprometido* abriga la representación de la propia práctica específica como actividad política, (Gilman, 2003) que en sí misma es capaz de transformar la sociedad. Exponente de esta posición, el pintor Luis Felipe Noé afirma en 1960: "Pintar es nada menos que permutar un mundo por otro" (Giunta, 2001: 173). Cinco años más tarde, en 1965, publica su libro *Antiestética*, que insiste en los ideales "revolucionarios" del arte de vanguardia y concibe al artista como un adelantado de la propia sociedad, que va "señalando la capacidad de ésta de acceder a cosas nuevas", y "su responsabilidad societaria (...) debe ejercerse a través de su hacer".

La irrupción de la política

Ese mismo año, Ricardo Carreira, integrante del núcleo de la vanguardia surgido a mediados de la década, muestra un tríptico de telas de gran formato (destruidas por él mismo durante la última dictadura) que denunciaban la invasión norteamericana a Santo Domingo, y que fueron leídas como un quiebre con su obra anterior caracterizada por un *fauvismo* intimista y alegre. Ante lo que fue llamado "pintura de choque", Carreira expone su dilema: "Pinto así porque *no puedo* ir a agarrarme a tiros a Santo Domingo"¹⁰. Este desplazamiento o sustitución (violentar la pintura en lugar de pelear en el conflicto exterior), permite vislumbrar que la interpelación de la política todavía se traduce en términos de una transfiguración pictórica, mientras que un par de años más tarde llevaría a intelectuales y artistas – a Carreira mismo – a pasar a la acción política directa y al abandono del arte. Por otro lado, la elección del verbo "poder" o mejor "no poder" (agarrarse a tiros) implica un deseo y a la vez un límite. ¿No puede porque es pintor? ¿No puede porque está en Argentina y la invasión es en otra parte? Volveré sobre esa imposibilidad más adelante.

Ante el impacto de la invasión imperialista sobre Santo Domingo y la guerra de Vietnam, varios artistas de vanguardia producen en sus obras fuertes tomas de posición, lo que genera un creciente conflicto con las instituciones artísticas, en particular el Instituto Di Tella, vidriera del arte experimental, que pretendía mantenerse al margen de esos dilemas. Otro hito significativo en ese curso de politización de la vanguardia, se produjo también en 1965 cuando León Ferrari presentó *La civilización occidental y cristiana* en el Premio Nacional Di Tella acompañada por una única frase: "El problema es el viejo problema de mezclar el arte con la política". Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales, le pidió que retirase la obra de la exposición. Se trataba del impactante montaje de un Cristo de mampostería crucificado en la maqueta de un avión norteamericano de aquellos que bombardeaban Vietnam. El relato de Ferrari permite algunas reflexiones:

Cuando cambié de idea sobre el arte, a raíz de los bombardeos en Vietnam, le advertí [a Romero Brest] que haría otra cosa. Cuando vio el avión montado, unos dos o tres días antes de la inauguración, lo noté preocupado. (...) Me sugirió reemplazar el avión por su maqueta o por otra pieza. (...) Yo me encontré en una suerte de disyuntiva: o tomar el camino de las artes plásticas, que indicaba o exigía retirar todo y denunciar la censura, o el camino de la política, mi propósito inicial de exponer algo precisamente allí sobre el

Vietnam, en el lugar de las libertades que proclamaban los EEUU bombardeadores (Centro Cultural Recoleta, 2004)

Dos aspectos del cruce entre vanguardia y política: uno, igual que Carreira con Santo Domingo, Ferrari reconoce haber cambiado radicalmente su forma de hacer arte a partir del impacto que le produce un acontecimiento político; dos, la temprana conciencia de la disyuntiva entre el camino “artístico” y el “político” ante la censura: si se enfrascaba en la denuncia de la limitación de su “libertad de creación”, perdía la posibilidad (retaceada, es cierto) de expandir su denuncia política desde una vidriera privilegiada. Ferrari privilegió el acto político. Y el acto político, aquí, era mantener (aunque fuese parcialmente) la obra participando de una muestra, con la expectativa de generar allí, en un ámbito artístico, una resonancia política. Es notorio cómo pocos años después, la concepción de lo es un acto político vira drásticamente para Ferrari y los demás integrantes de la vanguardia.



Fig.4. Juan Carlos Romero, *American Way of Life*, 1966.

Semejante al de Ferrari es el caso de Juan Carlos Romero a partir de su obra *American Way of Life* [fig.4], donde se entrecruzan política y poética inaugurando lo que sería un recorrido sostenido en la trayectoria del artista. La obra fue realizada para participar en la renombrada exposición colectiva “Homenaje al Viet-Nam”, convocada por Ferrari y Carlos Gorriarena en la galería Van Riel entre abril y mayo de 1966. Hasta entonces Romero había escindido su labor como artista (producía grabado experimental en solitario, cosechando varios premios en distintos salones) de su condición de activo militante político-sindical (integraba una lista opositora en el gremio telefónico).

Los grabados que Romero realizó en esos años partían de la serialidad geométrica para alterarla al introducir cortes y pliegues en el papel. “Yo hacía obras que eran con papel cortado y las iluminaba de forma que de donde la vieras se podía ver una obra u otra. Así empecé a preocuparme por la cuestión de la participación del público”, recuerda.¹¹ Como señala Fernando Davis, esas intervenciones sobre el soporte, que deja de ser una superficie pasiva receptora de la imagen fijada en una matriz, dinamizan

y tensionan los postulados del grabado canónico. Romero encontraba en ese tipo de experiencias visuales la posibilidad de una percepción multiplicada en que la obra variaba de acuerdo al punto de vista, redundando en una más activa participación del espectador.

En *American Way of Life*, en medio del artilugio visual de papeles cortados y plegados, de golpe se cuela una contundente fotografía de prensa, en la que se ve a un soldado estadounidense pateando el rostro de un prisionero vietnamita, junto al epígrafe: "La ira del 'ranger' se descarga sobre el prisionero vietcong". Allí contrasta "la cruda cita de la violencia, en su obscena exhibición mediática, con los ritmos geométricos que introduce sobre el soporte en la acción sistemática de cortar y doblar el papel, práctica que entonces formaba parte de sus exploraciones geométricas" (Davis, 2009: 25-28). Fue la primera vez que Romero incorporó a su obra un recorte de prensa, y desde entonces la apropiación de textos e imágenes ajenas se volvió un recurso habitual en su método de trabajo, que muchas veces se nutre de su colección de palabras, titulares, fotos, páginas y hasta ejemplares enteros que recolecta cotidianamente.

La imagen se completa con el contrapunto entre la repetición insistente de la palabra *Vietnam* extraída de un titular y del fragmento de otra foto de la guerra, ambos tomados de la contratapa del diario *El Mundo*, y reiterados una y otra vez emulando los cortes geométricos del papel. Palabra, imagen y pliegue instalan un ritmo serial en el que el juego óptico se (re)carga de una nueva potencia. Las fotos y las palabras recortadas de la prensa, al desprenderse del registro aplanador de su circulación masiva, llaman la atención sobre los horrores de la escalada bélica en Vietnam a la vez que se tornan un incisivo llamado sobre las implicancias en la construcción de opinión pública de la que fue la primera guerra televisada.

Podría pensarse que el "estilo de vida americano" al que irónicamente alude el título señala la concupiscencia entre la guerra imperialista y el expresionismo abstracto: el mismo país que, en el contexto de la Guerra Fría, promovía, desde el paradigma modernista, la abstracción como alternativa "libre" ante el peligro del realismo socialista, asolaba con su brutal invasión el sureste asiático.

La revolución como experimentación

Uno de los rasgos más distintivos de la vanguardia argentina de los sesenta es su exploración de circuitos masivos, como los de la publicidad y los *mass media*. No me refiero a la apropiación de la cultura de masas – operación que el arte pop claramente promueve –, sino a la inscripción en circuitos masivos como única materialidad de la obra, usando recursos ajenos al circuito artístico, e interpelando a audiencias amplias (no especializadas, ni advertidas) que exceden largamente el restringido público de arte.

Un pionero de estos usos ya fue mencionado: Greco y sus campañas autopublicitarias. En 1965 Dalila Puzzovio, Carlos Squirru y Edgardo Giménez contrataron el espacio de un enorme panel en Viamonte y Florida [fig.5], en pleno microcentro de Buenos Aires, y encargaron a un pintor publicitario que los retratara rodeados de algunas de sus obras junto al eslogan "¿Por qué son tan geniales?", en lo que puede leerse como un guiño a la estrategia de Greco. El cartel no promocionaba nada, sino que

constituía en sí mismo una “obra”. A la vez, al estar inscrita en el circuito masivo, nada en ella alertaba sobre su condición “artística” al desapercibido transeúnte que se topaba con ella.



Fig.5. Puzzovio, Squirru y Giménez, *¿Por qué son tan geniales?*, Buenos Aires, 1965.

1966 fue llamado por los medios masivos locales el “año de la vanguardia” por la eclosión simultánea y vertiginosa del pop, los *happenings*, las ambientaciones y objetos, el minimalismo, los comienzos de lo que años más tarde se llamará conceptualismo.

Ese año nace el grupo “Arte de los Medios”, integrado por Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari, muy próximo a las preocupaciones teóricas de Masotta. Su primera realización colectiva consistió (a través de una serie de dispositivos como una falsa gacetilla, fotos trucadas, testimonios fraguados, complicidades, etc.) en la difusión de un hecho que nunca había sucedido (concretamente un *happening*) propiciando su repercusión en numerosos medios (diarios, revistas de información general, revistas literarias, etc.), para luego desmentirlo¹². El objeto no era evidenciar la falsedad de los medios, sino una idea mucho más de avanzada para la época: que los medios masivos son susceptibles de inventar un acontecimiento [fig.6].



Fig. 6. Jacoby, Escari y Costa, "Antihappening", Buenos Aires, 1966.

Oscar Masotta, teórico y productor de *happenings*, postula de modo excluyente: "En arte solo se puede ser hoy de vanguardia". Y vuelve sobre la unidad indisoluble de vanguardia y revolución: "Cambios históricos recientes demuestran que no se puede ser revolucionario en arte y reaccionario en política". Para él, este programa se realizaba en el Arte de los Medios:

Brevemente: que las obras de comunicación masivas son susceptibles – y esto a raíz de su propio concepto y de su propia estructura – de recibir contenidos políticos, quiero decir, de izquierda, realmente convulsivos, capaces de fundir la 'praxis revolucionaria' con la 'praxis estética'. (...) No serán los objetos de los archivos de la burguesía sino temas de la conciencia post-revolucionaria. (...) El arte de los medios es vanguardia hoy porque puede producir objetos completamente nuevos. (Masotta, 1969)

Sobre ello vuelve Roberto Jacoby, animador de esa tendencia junto a Eduardo Costa y Raúl Escari: "El viejo conflicto entre arte y política (...) tal vez sea superado por el uso artístico de un medio tan político como la comunicación masiva" (Jacoby, 1967).

Entre algunos intelectuales de la izquierda orgánica, estos cruces despertaron fastidio y resistencia. Las experiencias de la vanguardia sesentista eran asimiladas en bloque al Instituto Di Tella y acusadas de frívolas, pasatistas, despolitizados y extranjerizantes.



Figs. 7-8. Oscar Masotta, "Para inducir al espíritu de la imagen", Buenos Aires, 1966.

Contra esa asociación, Masotta sostuvo el cruce productivo entre la experimentación y la teoría social y estética. A pesar de que nunca dejó de definirse como marxista, su vínculo con la izquierda partidaria fue tenso, en la medida en que su actividad intelectual no cuadraba con los modelos de "intelectual comprometido" (sartreano) o "intelectual orgánico" (gramsciano) que imperaban entonces. A contrapelo

de la tendencia antiintelectualista que imponía el pasaje a la acción directa como medida del compromiso militante, reivindicó (para sí y para los intelectuales en general) un rol fundamentalmente teórico en el proceso histórico. Como escribe Germán García, Masotta incomoda “al insistir en llamarse marxista mientras realiza un *happening*, al decirse un intelectual comprometido que organiza una bienal de la historieta, al querer que se tome en serio la vanguardia plástica en ámbitos donde se hablaba seriamente de la ‘toma del poder por las armas’” (Izaguirre, 1999: 122-123).

Uno de los *happenings* de Masotta se titula *Para inducir al espíritu de la imagen* [figs. 7-8], realizado en el Di Tella en noviembre de 1966. Durante más de una hora cuarenta hombres y mujeres mayores, vestidos pobremente, se expusieron a ser mirados fuertemente iluminados y “abigarrados en una tarima”, a cambio de una paga como extras teatrales. Masotta definió su *happening* como “un acto de sadismo social explicitado”.

También en 1966 se produce un giro abrupto en la obra de Ricardo Carreira,¹³ que – como la mayoría de sus contemporáneos – abandona la pintura y opta por trazar otros caminos. Es invitado al Premio Ver y Estimar 1966, una de las instancias anuales más importantes dentro del circuito institucional abierto a las nuevas tendencias experimentales. Allí presenta *Soga y texto*, que tuvo un carácter fuera de lugar, sorprendentemente inaugural de un nuevo tipo de arte.

La obra constaba de tres partes. La primera consistía en un hilo o una soga¹⁴ que atravesaba toda la sala del Museo de Arte Moderno. Colgaba tensa a la altura del espectador, dividiendo la sala en dos partes, de modo de afectar la funcionalidad del espacio mismo, trastocar de este modo la percepción de las demás obras allí montadas e incomodar la circulación del público.

La segunda parte de la obra se ubicaba en el cubículo o espacio delimitado que los organizadores habían destinado al artista. Allí, un fragmento del mismo material se exhibía enrollado sobre un pequeño caballete de madera (o un taburete, de acuerdo a otra versión).

La tercera parte consistía en algunas fotocopias, en las que se veía la imagen en negativo del hilo (o soga), y a su alrededor, un texto diseminado: algunas letras, palabras, frases. Según una versión, las fotocopias estaban también dentro del cubículo, mientras que otra indica que se ubicaban en el otro piso de la exposición. Esta última opción exacerbaría aún más la *discontinuidad* espacial presente en la disposición de la obra segmentada en tres zonas que solo se integran en la percepción del espectador que las relaciona o vincula. “[Carreira] decía que era una obra interrumpida que había que unirla con el pensamiento. El espectador iba, veía una parte, después la otra. No había conexión evidente, la tenía que reponer el espectador”, recuerda Cuqui, su mujer.

Es llamativo el modo en que *Soga y texto* se aproxima a *Una y tres sillas* (1965) del conceptualista norteamericano Joseph Kosuth, de la cual al parecer no había llegado noticia a Buenos Aires. Pero, a diferencia de la disposición de la obra elegida por Kosuth, que favorece una actitud de contemplación convencional en el espectador, la disposición de la soga de Carreira atravesando la sala perturba la recepción (de las otras obras, del conjunto) y entorpece la circulación del público. El artista no se limita a los estrechos límites del espacio asignado para cada expositor, los excede y dispersa la obra, la

segmenta. Cuando se despliega, es una frontera, un parteaguas del espacio. Cuando se repliega, se convierte en trazo. Cuando se vuelve fotocopia, se torna huella. Son estos usos o disposiciones del material los que redundan en volverlo extraño, deshabitado. Como señala Fernando Davis, en Carreira, a diferencia de Kosuth, hay, de manera temprana, un tipo de intervención crítica próxima a lo que Benjamin Buchloch llamará más adelante “crítica institucional”, precisamente porque *Soga y texto* interfiere en las condiciones perceptivas y discursivas “naturales” del museo (y en sus lógicas de poder/saber), mediante un artefacto disperso que se resiste a su captura como unidad y llama a desnaturalizar, a deshabituarse dichas condiciones.¹⁵

Carreira propone la noción de *deshabitación* para designar el efecto del arte, que incomoda de tal modo la buena conciencia adormecida que resulta intolerable. Deshabitación es mucho más que una clave estética, apunta a una teoría social: implica una posición ante el mundo, una forma de vivir la vida, una apuesta por transformarla.

Muy poco después Carreira fabricó su *Mancha de sangre*, que según el recuerdo de León Ferrari fue “la más fuerte de las doscientas obras expuestas” en la masiva exposición colectiva en “Homenaje al Viet-Nam”. Consistía en un charco sólido, realizado en resina poliéster roja, colocado sobre el piso de la sala. Carreira no se limitó a mostrarla allí: la prensa informa que la *Mancha de sangre* fue “exhibida simultáneamente en los mataderos y en una galería porteña”.¹⁶ Fácilmente transportable e instalable, la *Mancha de sangre* lograba ambientar¹⁷ cualquier espacio (fuera éste de exhibición artística o no), y aludir a distintas formas de violencia de acuerdo al contexto preciso en el que actuara.

Si la encerrona tautológica en la que cayó el llamado conceptualismo lingüístico podía ser un riesgo a correr de continuar en la línea de *Soga y texto*, con la *Mancha de sangre* Carreira avanzó en la politización del planteo conceptual y en la articulación precisa entre concepto y contexto.

Como frente a la invasión a Santo Domingo, el acontecimiento de la guerra de Vietnam lo atraviesa (sensible y políticamente). Declara: “Quisiera poder sentir la muerte de un vietnamita como si estuviera sucediendo al lado mío porque la conciencia es más fácil de aguantar que un dolor de muelas”.¹⁸ De nuevo, su inquietud pasa por trasponer la lejanía de no estar donde ocurre el enfrentamiento.

La condición política de esta y otras obras es remarcada por Pablo Suárez, otro integrante de ese grupo de vanguardia: “Carreira hizo cosas que no tenían nada que ver en forma directa y explícita con [lo político], pero trabajó muchísimo sobre la *deshabitación* de los elementos visuales, y abrió la posibilidad de cargar las imágenes con un sentido [político]”¹⁹. En “Compromiso y arte”, su ponencia en el I Encuentro de Arte de Vanguardia (Rosario, 1968)²⁰, Carreira señala que el compromiso del artista no debe medirse en términos de “exigencia moral” sino por “los grados de efectividad de este arte”, para lo que no debe dejarse de lado “la búsqueda llamada formal”. Búsqueda formal y eficacia política: dos vectores que no aparecían incompatibles, a diferencia de la tensión acostumbrada entre arte comprometido y vanguardia.

Un arte para la revolución

A fines de la década del sesenta, las discusiones acerca de la función del arte y del artista en la revolución se vuelven cada vez más acuciantes en la medida en que la radicalización política se

acrecienta y la violencia política deja de ser una apelación abstracta o distante para convertirse en cruenta moneda corriente. El arte pasó a entenderse no como comentario de la política, como externalidad, expresión o reflejo de lo real, sino como fuerza activadora, detonante, dispositivo capaz de contribuir al estallido.

A lo largo del año 1968, un significativo grupo de artistas de vanguardia de Buenos Aires y Rosario protagoniza una tajante ruptura con las instituciones artísticas a las que habían estado vinculados hasta entonces (en especial, el Instituto Di Tella), cuando buscan integrar su aporte específico al proceso revolucionario en marcha. La “nueva estética” que postulan implica – en sus ideas y en sus prácticas – la progresiva disolución de las fronteras entre acción artística y acción política: la violencia política se vuelve material estético (no solo como metáfora o invocación, sino incluso apropiándose de recursos, modalidades y procedimientos propios del ámbito de la política o – mejor – de las organizaciones de izquierda radicalizadas o guerrilleras. Llamamos a ese proceso el *itinerario del '68*:²¹ irrumpir con un mitin en medio de una inauguración para apedrear y rayar la imagen de Kennedy; boicotear con una revuelta una entrega de premios en el Museo Nacional de Bellas Artes, en medio de volantes, gritos y bombas de estruendo; secuestrar durante una conferencia al director del Centro de Artes Visuales del Di Tella Romero Brest, en lo que definen como “un simulacro de atentado”, cortando la luz y leyendo en alta voz una proclama; actuar clandestinamente a la noche para teñir de rojo las aguas de las fuentes más importantes del centro de Buenos Aires, y finalmente –entre agosto y diciembre de ese año – llevar a cabo la más conocida realización de esta seguidilla: *Tucumán Arde*.



Mensaje de Roberto Jacoby, Di Tella, 1968.

Fig.9. Roberto Jacoby, “Mensaje en el Di Tella”, 1968.

Estas y otras acciones de la vanguardia – que sus mismos realizadores reivindicaban como obras de arte – implican una operación de traducción: las prácticas, recursos y procedimientos “militantes” (el volanteo, las pintadas, el acto-relámpago, el sabotaje, el secuestro, la acción clandestina, etc.) son apropiadas como materia artística.

Cuando el deseo de revolución en la vanguardia se torna imperativo, rumbo político, ético y artístico, la creciente estetización de la idea de revolución acarrea la proclama de la disolución o el fin del arte. En palabras de uno de los artistas que protagoniza ese período, Roberto Jacoby: “se acabó la obra de arte porque la vida y el planeta mismo empiezan a serlo. Por eso se esparce por todas partes una lucha necesaria, sangrienta y hermosa por la creación de un mundo nuevo”²².

Con la percepción de estar llamada a cumplir un rol protagónico en la revolución que se percibía inminente e inevitable, la vanguardia artística pasó a entenderse a sí misma como parte de la vanguardia política e inventó su lugar en la revolución. La búsqueda de *eficacia* fue el antídoto que los artistas esgrimieron ante la ausencia de función a la que está condenado el arte en la sociedad burguesa.

Vanguardia y revolución, violencia artística y violencia política parecen haber encontrado su matriz común. Los artistas se comprenden a sí mismos como parte de la vanguardia político-sindical que activaba contra la dictadura de Onganía,²³ e idean una nueva estética capaz de producir obras artístico-políticas colectivas capaces de articularse con el programa de intervención de la central obrera opositora. A partir de la correlación entre la teoría del foco guerrillero en la política y estas formas de activismo en el arte, en las acciones y los manifiestos que componen el *itinerario del '68* es posible rastrear las definiciones de un arte para la revolución a las que estos artistas arriban: una acción artística que tenga la eficacia de un acto político, la violencia como generadora de nuevos materiales, la defensa de la especificidad artística, aún al margen de las instituciones artísticas, la apuesta por la ampliación del público hacia sectores masivos y populares.

Eduardo Ruano, uno de los artistas impulsores de esta radicalización, describe las acciones que emprendieron como “un hecho revolucionario que se tenía que dar no solo en el campo de la política sino en el campo de lo artístico, a través de las formas de las obras, que fueran revolucionarias”²⁴. Una obra de arte objetivamente revolucionaria significa, como señala otro de los participantes, Juan Pablo Renzi, que realice en sí misma la voluntad de cambio (político y estético) de su creador. Esto implica, además del uso de “materiales políticos” en el arte, una defensa de la experimentación formal: la revolución artística a la par de la revolución política. La nueva obra, definida como una acción colectiva y violenta, una agresión intencionada, aportaría a la transformación de la sociedad (inscribiéndose en la oleada revolucionaria) y al mismo tiempo a la del campo artístico (destruyendo el mito burgués del arte, el concepto de la obra única para el goce personal, la contemplación, etc.). La reivindicación de la violencia como fuerza transformadora y necesaria colmó de metáforas violentistas la retórica de la vanguardia. Ejemplo de ello, la conocida afirmación de León Ferrari: “la obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo al de un atentado terrorista en

un país que se libera".²⁵ Pero en el *itinerario del '68*, la violencia política no aparece solo como alusión, denuncia o referencia, sino como materialidad, ejecución, acción. En su curso se entremezclan los usos de la violencia (contra el material, contra el público) que son inherentes a la historia de la vanguardia artística con las nuevas formas de la "violencia política": "La agresión intencionada llega a ser la forma del nuevo arte. Violentar es poseer y destruir las viejas formas de un arte asentado sobre la base de la propiedad individual y el goce personal de la obra única", declaran los artistas.²⁶

La revolución como imperativo

Una vez interrumpida la realización de *Tucumán Arde* por presión de la dictadura, la deriva de este itinerario fue la disolución de los grupos y el abandono del arte de la mayor parte de sus integrantes, en algunos casos para dar lugar al pasaje a la militancia política armada, en un contexto en el que la revolución aparecía como única fuerza dadora de sentido. Desde 1970, la actividad creciente de grupos de guerrilla urbana (Montoneros, ERP) fue el marco insoslayable de cualquier apelación a la revolución. En particular, el asesinato de Ernesto Che Guevara adquirió la dimensión de un mito que interpelaba a todos y a cada uno, un llamado urgente a pasar a la acción directa.

En 1969 el artista y sociólogo Roberto Jacoby fue parte del equipo editor de una publicación semiclandestina junto al psiquiatra Antonio Caparrós, al cineasta Octavio Getino y a la poeta Beatriz Balvé. Se trataba de *SOBRE (la cultura de liberación)*, que consistía justamente en un sobre de papel madera que llevaba impreso en mimeógrafo, en sus dos caras, un listado del contenido y un breve manifiesto-editorial. Los dos únicos números de *SOBRE* aparecieron en mayo y julio de 1969, en tiempos del alzamiento popular conocido como el Cordobazo.

Circularon pocos cientos de ejemplares de mano en mano, conteniendo materiales de distintos formatos y géneros: desde un informe detallado sobre la resistencia peronista hasta un artículo apócrifo sobre el teatro de guerrillas en Argentina, historietas sobre la huelga de Fabril, balances sobre la experiencia de Cine Liberación o la recientemente interrumpida *Tucumán Arde*, etcétera.

Su condición de anti-revista se percibe en varias cuestiones, en especial la premeditada búsqueda de ruptura de la unidad de la publicación, la dispersión de sus partes en usos diversos y la interpelación al lector para que actúe. Lo singular del planteo de *SOBRE* es el explícito llamado a sus lectores a romper la unidad del material, a incorporar y extraer lo que se quiera, a darle un uso que exceda, largamente, la lectura solitaria, y su sugerencia de disgregar el material y darle un uso (colectivo y arriesgado).

En ese sentido, son alusivas las metáforas violentistas empleadas en el manifiesto inicial de la publicación: "A *SOBRE* no lo queremos intacto / queremos que se deshaga, / que se gaste, / que se arroje como una granada:/ QUE SEA UN ARMA". La imagen de "una granada" no ilustra solo el efecto de estallido sobre la conciencia de los lectores sino también su forma de funcionamiento: *SOBRE* explota y origina una multitud de fragmentos disímiles que se dispersan, cayendo e incrustándose en distintos lugares.

La apelación al lector para que disperse y use en forma agitativa el material es alentada en forma casi imperativa por los impulsores de la publicación (en su manifiesto editorial se indica: "si al cabo de una semana *SOBRE* está intacto/ y usted no ha discutido, no ha pensado, no se ha reunido/ PARA HACER

ALGO/ es que no ha sabido usarlo/ en cuyo caso, por favor, no lo compre más: / hay muy pocos ejemplares circulando"). El llamado a la acción que quiere propiciar esta anti-revista está presente en la inquietante imagen realizada por Jacoby –desde el anonimato- en *SOBRE* nº 1, conocida como el anti-afiche. Se trata de un artefacto incómodo, con el que no se sabe qué hacer: es un afiche que reclama no ser usado como tal. El anti-afiche es, por cierto, un llamado a la acción. "Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared": su sacrificio tiene sentido solo si otros (nosotros) continuamos su camino de lucha [fig.10].



Fig.10. Roberto Jacoby, "Antiafiche", 1969.

A la vez, lo más sorprendente del anti-afiche es la anticipación con la que propone, tan poco después del asesinato de Ernesto Guevara en Bolivia, una crítica a la apropiación mediática de su imagen y su rápida conversión en ícono pop. Eligió para ello precisamente la famosa imagen del guerrillero fotografiado por Korda que hoy vemos multiplicada por doquier, convertida en la superficie de un mito o un emblema comercial, la fachada opaca que obtura cualquier exploración más allá de su brillo fatuo.

En coincidencia con el ideario que tiende a superponer, encimar y disolver en un solo término los conceptos de “vanguardia” y “revolución”, se puede leer la publicación de *El arte de América Latina es la revolución*, del artista argentino Luis Felipe Noé – que fue partícipe activo del apoyo de artistas e intelectuales latinoamericanos a la Unidad Popular, junto al crítico brasileño Mário Pedrosa, al poeta argentino Aldo Pellegrini entre otros. El mapa invertido de América que propone Noé en la portada de su opúsculo establece “un puente directo entre las posiciones latinoamericanistas de la primera mitad del siglo XX y los ideales revolucionarios que signaron el continente desde mediados de los años sesenta” (Marchesi, 2010: 125), al citar el conocido mapa de Joaquín Torres García – que acompañó en 1935 su manifiesto *Escuela del Sur* –, insistiendo en la arbitrariedad de la convención cartográfica que asocia el norte con el arriba como ejercicio de poder jerárquico que puede ser alterado mediante un desafiante y sencillo gesto político antiimperialista de invertir un mapa. A la vez, el título del folleto de Noé funciona como una consigna que sintetiza las discusiones que atravesaron la politización de buena parte de la vanguardia artística argentina en esos años. “El arte de América Latina es la revolución” se inscribe en el tópico que reivindica el acto revolucionario como obra de arte por excelencia y encuentra en la figura del guerrillero heroico al mayor artista.²⁷ Noé concluye su texto afirmando: “La investigación de lenguaje la pintura ya se ha agotado. (...) El arte es revelación y solo hay una forma de revelar la imagen de América Latina: la revolución (...) La revolución no se representa. Se hace. [El arte] Debe ser convocativo, provocativo, ejecutivo”.

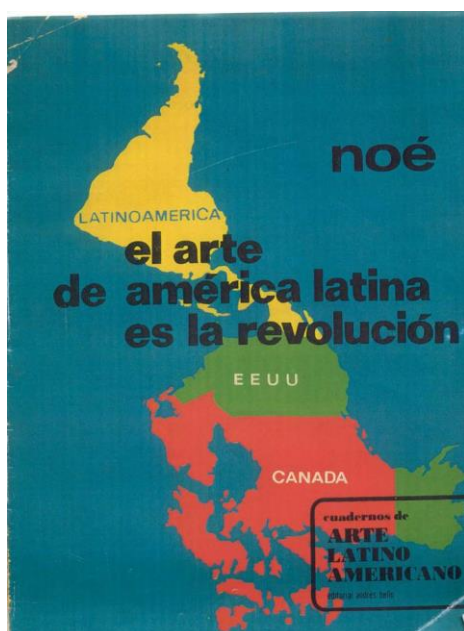


Fig.11. Luis Felipe Noé, “El arte de América Latina es la revolución” (Santiago de Chile, 1973)

Este llamado a dejar la representación para pasar a la acción se cierra con un razonamiento tautológico: “La revolución no sucede en el arte, el arte no va a hacer la revolución. El arte es la revolución cuando la revolución es arte y la revolución es arte cuando es revolución” (Noé, 1973: 32). La definición de Noé

no era un exabrupto aislado sino clara expresión de un clima de época extendido [fig.11]. Esta retórica sostenía como correlato lógico y consecutivo de la radicalización política y artística de la vanguardia artística el pasaje a la militancia política y el consiguiente abandono del arte, decisión que atravesó al propio Noé (y a muchos otros artistas latinoamericanos) en esa coyuntura histórica.

Coda

A lo largo de las sucesivas fases que esboqué sucintamente, las ideas de vanguardia y revolución se articulan de modos distintos – incluso contrapuestos.

En la primera fase a fines de los cincuenta y primeros años sesenta, el arte aparece como una forma válida de acción, producir arte de vanguardia es ser revolucionario.

En la segunda fase, que se inicia a mediados de la década y se intensifica en el crucial año 1968, el arte deviene en acción, y la acción artística lleva – por contacto, por deriva o consecuencia – a la acción política. La radicalización política de los artistas los intima a buscar un efecto inmediato de sus producciones sobre la esfera de la política.

Por último, en la tercera fase (entre el Cordobazo en 1969 y el golpe de Estado de 1976), se evidencia – sobre un número extendido de artistas, sus producciones y sus ideas – cómo impactan sobre el arte la vertiginosa radicalización política y la reivindicación de la violencia revolucionaria como camino de transformación que se encarna entonces en la sociedad argentina y latinoamericana. Las alusiones a la violencia política son mucho más que denuncias ante el contundente accionar represivo, la maquinaria vigente de asesinato, encarcelamiento y tortura.

Si bien existían acciones armadas desde los inicios de la resistencia peronista y fallidas o acotadas experiencias foquistas desde 1963, es recién a comienzos de los setenta cuando Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) adquieren una presencia innegable en el escenario político argentino. Aún cuando la apropiación que los artistas hicieron de la violencia armada no implicó – salvo en contados casos – la militancia concreta dentro de las organizaciones, la violencia política se volvió entonces una dimensión inexorablemente presente. Para entonces, los artistas ya no se reclaman a sí mismos como vanguardia, sino que trasladan ese rol en sujetos colectivos como “el pueblo” o “la organización”. En todo caso, algunos artistas se reivindican parte de o subordinados a esas fuerzas sociales o políticas. Definirse como vanguardia deja de ser considerado un valor.

Lo que aparece cuestionado en esta última fase es el lugar específico del arte (de la vanguardia artística) en el proceso revolucionario, ante la instrumentalización de la política sobre las prácticas culturales. Sin embargo, en los primeros años setenta, varios artistas continuaron con emprendimientos callejeros a la vez que participaban colectiva o individualmente en ocasión de distintas convocatorias institucionales, con realizaciones que pretendían alcanzar un fuerte impacto en la esfera pública. Recurrieron a distintas tácticas desplegadas en pos de articular arte y política durante esos años convulsos. A pesar de su diversidad, las une el denominador común de entender la práctica artística como un vector capaz de incidir en las condiciones de existencia. Un modo válido de acción (política).

Referências

- BUCK-MORSS, S. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2004.
- BÜRGER, P. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1997 [1974].
- CENTRO CULTURAL RECOLETA. Carta de León Ferrari a Andrea Giunta. En: *León Ferrari*, cat.. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2004.
- DAVIS, F. Prácticas 'revulsivas': Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo. En: FREIRE, C.; LONGONI, A. (comp.). *Conceptualismos del Sur/Sul*. São Paulo: Annablume, 2009, pp. 283-298.
- DAVIS, F. *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2009.
- DEBRAY, R. El castrismo: la Gran Marcha de América Latina. En: *Pasado y presente*, nº 7/8, Córdoba, octubre 1964-marzo 1965.
- ECO, U. El grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia. En: *Sobre los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires: Lumen, 1992.
- FOSTER, H. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- GILMAN, C. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- GIUNTA, A. *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- IZAGUIRRE, F. (comp.). *Oscar Masotta. El revés de la trama*. Buenos Aires: Atuel, 1999.
- JAMESON, F. *Periodizar los '60*. Córdoba: Alción, 1997.
- JACOBY, R. Contra el happening (1966). En: MASOTTA, Oscar (comp.), *Happenings*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967.
- KEMBLE, K. *Collages, relieves y construcciones, 1956-1961* (cat.). Buenos Aires: La Galería, 1979.
- LONGONI, A.; MESTMAN, M. *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 2000 (reed. Eudeba, 2008).
- LONGONI, A. *Oscar Masotta, Revolución en el arte. Pop art, happenings y arte de los medios*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.
- LONGONI, A. El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo argentino. En: USUBIAGA, V.; LONGONI, A. *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Fundación Espigas-Fundación Telefónica, 2006.
- LONGONI, A. (ed.) *Roberto Jacoby, El deseo nace del derrumbe*. Barcelona: La Central-Adriana Hidalgo, 2011.
- MARCHESI, M. Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973. En: *A Contracorriente*, vol. 8, nº 1, Otoño 2010, pp. 120-162, disponible en www.ncsu.edu/project/acontracorriente.
- MASOTTA, O. *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1969.
- MASOTTA, O. *Revolución en el arte*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.
- NOÉ, Luis Felipe. *El arte de América Latina es la revolución*. Santiago de Chile, 1973.
- RAMOS, F. Muchas cosas juntas (pachanga). En: *La Semana*, año VI, nº 323, Buenos Aires, 17 de febrero de 1983.
- RIVAS, F. Alberto Greco, la novela de su vida y el sentido de su muerte. En: *Greco*, cat. Valencia-Madrid: IVAM-MAPFRE, 1991.
- SANTANTONÍN, R. Hoy a mis mirones. En: *Santantonín* (cat.). Buenos Aires, Galería Lirolay, 1961.
- TARICCO, C. Federico Manuel Peralta Ramos: 'Y no me pudieron parar...' En: *Federico Manuel Peralta Ramos* (cat.). Buenos Aires: MAMbA, 2003.
- TERÁN, O. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.

TORTTI, C. Protesta social y 'nueva izquierda' en la Argentina del Gran Acuerdo Nacional. En: PUCCIARELLI, A. (coord.). *La primacía de la política*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

VVAA, *Vanguardias argentinas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2003.

Notas

* Es escritora, investigadora del CONICET y profesora de Teoría de los Medios y la Cultura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Doctora en Artes (UBA), dicta seminarios de posgrado en la UBA y otras universidades relativos a los cruces entre arte y política en Argentina y América Latina. Ha publicado, entre otros trabajos, el volumen colectivo *El Siluetazo* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008).

¹ Fredric Jameson propone pensar los sesenta como una década larga, que dura más de los diez años que fija el calendario. Su unidad orgánica se sostiene en “una hipótesis sobre el ritmo y la dinámica de la situación fundamental en la que estos niveles diferentes se desarrollan de acuerdo con sus propias leyes internas” (Jameson, 1997: 66).

² Lo señala Rodrigo Alonso en su intervención en: VVAA, *Vanguardias argentinas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2003.

³ Las vanguardias políticas *localizan* a las vanguardias artísticas y, bajo ciertas circunstancias, las sustituyen, dice Hal Foster (2001: 177).

⁴ Carta a Lila Mora, IV-1963, incluida en: *Greco*, cat.. Valencia-Madrid: IVAM-MAPFRE, 1991

⁵ Lea Lublin, testimonio citado en *Greco* (cat.). *op.cit.*

⁶ En el *Segundo Manifiesto Vivo-Dito*, Greco remonta el origen del género a 1954, cuando empieza a firmar personas durante su primera estadía en París. “Firmé paredes, objetos, calles y baños de París en compañía de la Peñalba Lerchundi” (reproducido en *Greco* (cat.). *op.cit.*, p. 224).

⁷ Greco realizó sus *Vivo-Dito* en París, Piedralaves, Madrid, Nueva York, Buenos Aires, Río de Janeiro y otros lugares.

⁸ Escribió con tinta china en la palma de su mano la palabra “Fin” antes de suicidarse ingiriendo barbitúricos en Barcelona en 1965.

⁹ “Triste fiesta del Arte Destructivo”, en: *del Arte*, Publicación Mensual Panamericana. Buenos Aires, n° 6, diciembre de 1961, firmada por E.A.Z. [quizá Enrique Azcoaga, secretario de redacción de la revista].

¹⁰ Testimonio incluido en nota s/t y sin firma, en: revista *Confirmado*, Buenos Aires, 4 de junio de 1965.

¹¹ Entrevista a Juan Carlos Romero realizada por la autora y Mariano Mestman, Buenos Aires, 1993.

¹² Una reconstrucción más pormenorizada sobre Oscar Masotta y El arte de los Medios puede encontrarse en “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta”, estudio preliminar que preparé a *Oscar Masotta, Revolución en el arte. Pop art, happenings y arte de los medios*. Buenos Aires: Edhasa, 2004, pp. 9-105.

¹³ Para ampliar esta breve referencia a Ricardo Carreira, puede consultarse mi ensayo (Longoni, 2006)

¹⁴ Hay una diversidad de versiones de esta obra, de la que no queda ni una foto, de acuerdo a quién sea el entrevistado. Opto por exponer esas variantes o contradicciones, antes que por componer un relato que vuelva homogénea la memoria.

¹⁵ Fernando Davis, comunicación con la autora, abril de 2014.

¹⁶ En: revista *Análisis*, n° 543, 10 de agosto de 1971.

¹⁷ Igual que la noción de *discontinuidad* (que retoma de Roland Barthes), la capacidad de *ambientación* de los medios artísticos es otra idea que Masotta desarrolla al pensar en las derivas del arte contemporáneo. Retoma el eslogan del canadiense Marshall McLuhan (“los medios ambientan”) para sugerir que distintos medios constituyen mensajes distintos, y avanzar a partir de allí en un despojamiento de la condición visual de la obra (Longoni, 2004).

¹⁸ En: revista *Confirmado*, Buenos Aires, 4 de junio de 1965.

¹⁹ Pablo Suárez, entrevista realizada por M. Mestman y la autora (Longoni; Mestman, 2000).

²⁰ La ponencia está publicada completa en: Longoni; Mestman, 2000.

²¹ Reconstruimos los pormenores de dicho itinerario en: Longoni; Mestman, 2000.

²² Roberto Jacoby, “Mensaje en el Di Tella”, 1968 (Longoni, 2011).

²³ El militar Juan Carlos Onganía ejerció la presidencia de la Argentina entre 1966 y 1970 (N. Ed.)

²⁴ Eduardo Ruano, entrevista realizada en Buenos Aires, en febrero de 1997 por Mariano Mestman y Ana Longoni.

²⁵ León Ferrari, “El arte de los significados” (agosto de 1968), incluido en: Longoni; Mestman, 2000.

²⁶ Declaración de la muestra de Tucumán Arde en Rosario, noviembre de 1968 (Longoni; Mestman, 2000).

²⁷ Sirvan un par de ejemplos: el título de tapa del último número de la revista-sobre *Barrilete* dirigida por Roberto Santoro (a. XII, n° 1, 1974) toma como lema una posición similar: "El hecho cultural por excelencia es la revolución". También, en el último número de la revista *Nuevos aires* (n° 11, agosto 1973), un artículo del antropólogo polaco Martín Kowaleski ("El papel de la guerra revolucionaria en el desarrollo de la cultura") tomado de la I Conferencia de Solidaridad de los pueblos de África, Asia y América Latina, parte de la afirmación de que "la misma lucha armada es un hecho cultural que moviliza".

Artigo recebido em maio de 2017. Aprovado em julho de 2017.