

La presente selección de textos se realizó gracias a la colaboración y gentileza de la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y del Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Norberto Griffa”, Universidad Nacional de Tres de Febrero (IIAC).

-

Le recordamos que en caso de realizar un trabajo académico, de investigación o una publicación, el material debe ser citado fidedignamente, dejando constancia de su procedencia mediante la leyenda: 'Biblioteca y Centro de Documentación, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires'.

La Biblioteca del Museo de Arte Moderno no autoriza el uso de obras que no estén bajo dominio público, ni tiene la facultad para otorgar derechos de reproducción o publicación de contenidos de terceros. En estos casos, rige lo establecido por la Ley de Propiedad Intelectual N° 11.723, siendo responsabilidad de los interesados gestionar los permisos con los titulares, derechohabientes o la Dirección Nacional del Derecho de Autor.



MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

MUSEO DE ARTE MODERNO
SECRETARÍA DE CULTURA
Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires

MUSEO DE ARTE MODERNO

Nº ORDEN
UBICACION 805 del 605

LA OPINION Martes 24/2/1981 Pág. 13

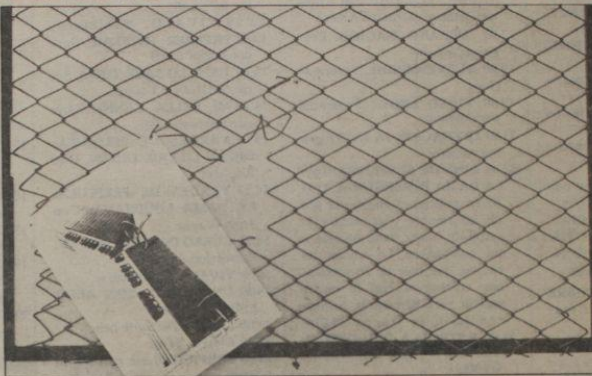
En una obra de alta representatividad de la Post-Figuración

LAS ACERADAS METAFORAS DE LA ARTISTA D. DOWEK

"El deseo es la fuente de una realidad de lo imaginario. Esta noción —que quizá suene a contrasentido y que no es, en definitiva, sino una sintética definición del hecho artístico— nos parece consolidada en las obras de los autores postfigurativos. La realidad de la que parten es, según exponíamos, la realidad visible o aparente; pero, su punto de llegada es la realidad imaginaria o subjetiva". Con estos entre otros conceptos, Jorge Glusberg se refería a ciertas características inherentes al quehacer del grupo de la Post-Figuración, cuya labor (grupal e individual), con tanta fuerza se ha impuesto en estos últimos tiempos. En el artículo que sigue, el crítico se refiere a la obra de Diana Dowek, una de las integrantes del grupo (los restantes son Alberto Heredia, Norberto Gómez, Jorge Alvaro, Elsa Solbelman y Mildred Burton).

"Quisiera que mis contemporáneos encontraran en mi obra un momento de sus vidas colectivas, identificados con un árbol que no pudo crecer, con el pasto que desafia al cerco..."

Así se expresaba Diana Dowek (nacida en 1942) al presentar su décima muestra individual a fines de 1978. Es que, en éstos y otros objetos



Dura y expresiva, la imagen de Diana Dowek ha alcanzado una gran depuración

naturales tanto como en los culturales —un sillón, una muñeca, un plato—, la artista explicita una cuota de misterio, algo que se nos oculta y que sale de la especificidad de cada uno de ellos.

Su obra es, entonces, una incitación a descubrir ese misterio, ese algo oculto, ese evadir la especificidad, propiedades las tres impuestas por la autora a la transcripción en tela de hechos

naturales y culturales que utiliza. Pero, obviamente, cada espectador hallará una explicación personal, autónoma, diversa, que puede o no coincidir con la de la artista. En consecuencia, estará explicándose a sí mismo tal es el momento de vida que Dowek aspira a suscitar entre quienes contemplan sus obras.

Su anhelo es aún más vasto, porque ella menciona las vidas colectivas, o sea, la sociedad entera, de donde cabe deducir que desea promover un testimonio general que termine por disolverla como autora para englobarla o situarla en la pluralidad humana, para convertirla —como sucede con el creador de todo hecho artístico— en la primera espectadora de sus ejercicios. En este sentido, el cuadro deviene en objeto natural y cultural a la vez, depósito de otros objetos.

Dowek sostiene, por ello, que no trata "de contar cuentos ni de ilustrar una historia; de ahí lo conciso de mi propuesta, que es decir más con el mínimo de los elementos que me son cotidianos". Lo que sí intenta es perfilar las antinomias o contradicciones humanas: vida y muerte, plenitud y vacío, asible e inasible, libertad y opresión, placer y dolor, apertura y encierro, acentuando el drama que importa la presencia inexorable de estos conflictos. En verdad tales antinomias y contradicciones no son sino las facetas constitutivas del hombre, el resumen de su existencia. Dowek se esmera en demostrar que, de tan familiares, el hombre suele perderlas de vista, ignorarlas incluso; sus obras vienen a señalar, a recordar la persistencia de esas situaciones de choque, y lo hacen mediante la selección de unos pocos objetos, uno solo a veces, que la artista modifica a través de mutaciones de luz, color o espacio.

Estas parábolas de nuestra época se han manifestado en las series de los festines de cerdos, de los hombres en fuga por campos y paisajes descubiertos, de los cuerpos yacentes al borde del camino, reflejados en el espejo retrovisor de un vehículo, de las jaulas o cárceles deshabitadas y de los alambrados.

Objetos y personajes apa-

recen trazados con un realismo eficaz, pero, sus andanzas, sus movimientos, derivan de fenómenos cuya procedencia no es tan evidente.

Una de las obras exhibidas en su muestra de 1978 es representativa del amargo análisis practicado por Dowek sobre la cotidianidad. Encima de un sofá capitonné que ocupa toda la dimensión de la obra (1,10 x 1,20) descansa una diminuta muñeca sentada (diminuta, al menos, por referencia a la vastedad del lugar que la guarece). Pero, la muñeca, inexpressiva y vestida de largo, está rodeada por un alambrado de rombos. Rombos que, dispuestos de otra manera, forman el capitonné del sofá. Los contrastes son manifiestos. El tono oscuro del mueble rivaliza con la claridad de la muñeca, su vestido y el alambrado. La pequeñez de la muñeca se compara con el grandor del sofá, como los rombos del capitonné con los de alambrado. El mueble es un espacio abierto, en tanto la muñeca un objeto clausurado. El sofá es común, la muñeca alambrada es incomún. El sofá no está resguardado y la muñeca está defendida. La muñeca anima el objeto inanimado que es el sofá, pero la muñeca —también manimada— no recibe ningún estímulo de ese tipo.

Este juego de oposiciones introduce al misterio de que hablábamos al principio, a la porción oculta, al evadirse de la especificidad: los sofás no se fabrican y tapizan para uso de muñecas, las muñecas —"copias" de la realidad— no existen para sentarlas en sofás, los alambrados no son tejidos para envolver muñecas. Sucesivamente, el cuadro de Diana Dowek aludirá entonces a la infancia condicionada, a la inocencia reprimida, a la espontaneidad frenada, al recuerdo prohibido, a la humillación de los débiles, a los imperativos sociales; en suma, a la violencia.

En última instancia, el sofá es también una prisión disimulada, y la muñeca una persona humana disimulada, cautiva de una malla de prejuicios, agresiones y deseos. Pero, a este orden de disimulos se opone otro orden de simulaciones: la prisión finge ser el mundo, y la persona implica la sociedad.



Curiosa imagen, donde el arte parte de elementos inusuales

GALERIA






'Detrás de la tranquera', 1991



'La ciudad y los amantes', 1987




'La ciudad y los amantes II', 1987



'Atrapado con salida III', 1977

MUSEO DE ARTE MODERNO
De lo imaginario a lo real, 1991
SECRETARÍA DE CULTURA
Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires

El Cronista/16

Nº C.O.D.E.N.

UBICACION *Sobres 605*

DIANA DOWEK

J. Glusberg & C. Dibar
para El Cronista

La posfiguración abordó al hombre y sus objetos como entidades inseparables; se acercó a los neofigurativos por su sentido de la ironía y el dolor, y se vinculó con el pop—art, por su método descriptivo, y su representación de la realidad. Si algo distinguió a esta corriente en la que incluimos a Diana Dowek (que acaba de exhibir sus pinturas en la Asociación Argentina de Críticos de Arte), fue la investigación del dilema acerca de la aparición de la realidad y la realidad de la aparición, en la vida actual. El hacer del pintor ya no se oculta detrás de lo meramente representativo, sino que se revela como un producto de la conciencia que experimenta y que intenta descubrir a través de formas. Sus telas devienen en objetos culturales que no ilustran la historia, intenta perfilar las contradicciones humanas, la vida y la muerte, lo asible y lo inasible, y fundamentalmente la libertad y la opresión, acentuando el drama que importa la presencia de estos conflictos.

Ha utilizado como apoyo para sus óleos hombres en fuga por campos descubiertos, jaulas o cárceles deshabitadas, con una técnica inspirada en el neoexpresionismo. Recientemente ha representado contenidos que están vinculados a un artista que fue ejemplar en su condición de ciudadano: Joseph Beuys, que murió en 1986. Nos puso muy felices este homenaje, ya que para mucha gente —y también para nosotros que lo conocimos y lo tratamos en reiteradas oportunidades en Düsseldorf— fue uno de los artistas más importantes de esta segunda mitad de la centuria. Beuys, observó las acciones humanas desde una óptica en la que los artistas son ciudadanos. Para este importante miembro del Grupo Fluxus es imposible hacer un análisis separando el artista de su comunidad: “Cuando el hombre en su tarea de agricultor, es capaz de hacer surgir de la tierra un producto importante para la vida, cabe que se lo defina como creador y, por ende, artista”.

El Cronista Cultural

Domingo 13 de octubre de 1991

Cortesía de la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Fondo Archivo Histórico. Sobre 605-A, nro. 50.

Catálogo de la Biblioteca: <https://archivo.museomoderno.org/index.php/informationobject/browse>

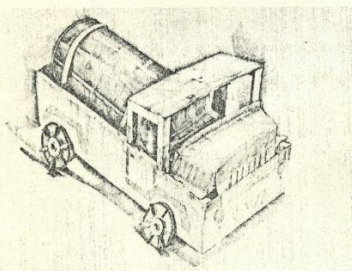
FROM INFORMAL TO POST-FIGURATIVE ART

Argentine Painting from 1960 to 1980

by Jorge Glusberg

No survey of Argentine painting over the past twenty years could validly claim to be complete without making some reference to the year 1945, for this was the year, in which avant-garde painting as we know it today made its first appearance among Argentine artists.

It is customary to date the birth of Argentine painting to 1835, when Carlos Morel and Fernando Garcia del Molino began their artistic careers. However, for one hundred and ten years, Argentine art went through a *colonial stage*, characterized by a state of belated conformity to fashionable foreign trends, particularly those in France, Italy and Spain. In Argen-



Luis Benedit

tina, the early artists were foreigners who took away to Europe their images of Buenos Aires in the years following Independence (1816), and the teachers of drawing, painting and sculpture were also foreigners. Hence it was inevitable that local artists should draw upon foreign sources. The European study trip became an indispensable experience—a duty—in the mid-19th century, and it would continue to be so, for the best part of a hundred years.

In contrast with the foreign lithographers and watercolorists, who worked in Argentina, native artists brought Europe to Buenos Aires, although always belatedly. Strictly speaking, Argentine painting only began to be taken into account in Argentina toward the end of the 19th century, as a result of the persistent struggle of half a dozen artists—under the inspired leadership of Eduardo Schiaffino, who was also a lucid critic and theoretician—against local indifference. The first museum of fine arts in the country was inaugurated in 1896 in the capital, and the

first state academy was opened as recently as 1905.

Although the new trends arrived late from Europe, they nevertheless provoked hostility. The introduction of Impressionism in 1902 through the canvases of Martín Malharro created a scandal of no mean proportions. The same was to occur in 1924 when Emilio Pettoruti exhibited his Cubist oil paintings. In the same year, the paintings of Xul Solar, with their prematurely Surrealistic, dream world, much akin to the universe of Klee and Kandinsky, were unnoticed by all but a handful of art lovers. The *Grupo de Paris* (Paris Group), composed of Horacio Butler, Aquiles Badi, Héctor Basaldua, Antonio Berni and Lino Spilimbergo, merely offered a mixture of Fauvism and Expressionism in its opening show in 1928. Berni filled the stylistic gap in 1932 when he exhibited his Surrealist canvases, with which he was not, however, to persevere. Juan del Prete, who, in 1933, exhibited abstract oil paintings to a similarly indifferent public, went back to figurative painting. Around 1939, the *Grupo Orion*



Héctor Giuffré, *In the garden*, 1978. Oil on canvas.

presented a graceless and largely unimaginative local version of Surrealist art.

The Second World War cut short this communication between Europe and Argentina and favored local experiments which, although derived from the artistic developments in France, went beyond them and avoided being a more or less talented copy. The two exhibitions held in

1945 by the *Grupo Arte Concreto-Invención* vigorously attempted to set the artistic clock to international time and so free Argentine artists from foreign influence. They represented a clear break with the past and originated the *cosmopolitan stage*, a fundamental period in Argentine painting that was to continue until 1970.

Although the attitudes of the artists of '45 retained certain vestiges of the colonial period, the movement served as a springboard for artists and thinkers who laid the foundations of an awakening of artistic consciousness that was unprecedented in Argentina. Non-figurative or



Mildred Burton, *Untitled*.

abstract art (in this case, geometrical art) became firmly established. The leaders of this vitally significant movement were the architect, painter, and theorist Tomas Maldonado (born in 1922) and his critic and champion, the poet Aldo Pellegrini (1904-1972). The concrete artists, as the exponents of the movement were known, adopted a rational approach to art, eschewing all sentiment and fantasy. They worked in the sphere of perception, operating with the interaction of forms and their implications for pictorial space. Their goal was an objective, universally accessible visual language; a socialized vehicle of expression.

Maldonado's influence was as great as his innovations, which included the delineated frame, the predecessor of the shaped canvas and the articulated picture. Toward the end of the decade his artistic approach was embraced by a growing number of painters and even provoked a counter-movement involving those non-figurative painters who enga-

ged in "lyrical" art and adopted the more general name of abstract artists.

Pellegrini was responsible for an important exhibition in 1952 at the now-defunct Viau gallery. This exhibition featured works by the concrete artists Maldonado, Lidy Prati, Ennio Iommi, Claudio Girola, and Alfredo Hlito and the abstract artists José Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo and Hans Aebi who were the undisputed leaders of avant-garde art in Argentina at the time. With the encouragement of Pellegrini, they formed the *Grupo de Artistas Modernos de la Argentina* (Group of Modern Artists of Argentina), which broke up in 1954, when Maldonado moved to Germany, at the request of Max Bill, to take up a chair in industrial design at the Hochschule für Gestaltung in Ulm.

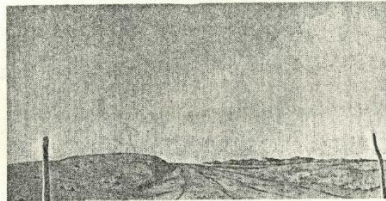
Maldonado gave up painting in 1956 and later became rector of the Hochschule (1964-1966). He then moved to the United States and subsequently settled in Italy, where he enjoys a considerable reputation as a designer and as a scholar in the fields of education, semiotics, and design methodology. Currently, he is also the editor of the architectural review, *Casabella*.

The pros and cons of geometrical art

The two trends outlined above—Concrete Art and Abstract Art—are fitting antecedents to a survey of the sixties and seventies. Concrete Art produced, in the area that can be termed rationalistic or even technological art, the generative, geometrical, kinetic, and cybernetic artists, (who used the plotters and cathode-ray tubes of computers for the transmission of their messages). The successors of the abstract artists are to be found in the informal, the neo-figurative and pop artists. If one includes recent post-figurative painting, one may say that eight different tendencies have emerged over the past twenty years in Argentine painting, (the death of which was incidentally, repeatedly and groundlessly announced during the very period which saw the confirmation of Buenos Aires as the art capital of Latin America.

In chronological terms, the period under consideration begins in 1960. But from the point of view of artistic events it actually began in 1959, when the *Grupo Informalista* (Informal Art Group) put on three shows that created a sensation among avant-garde artists, which caused surprise in traditional art circles, and roused contempt or ridicule in the press. As is known, informal art is a reaction against concrete painting. It overshadowed lyric abstraction by virtue of its

greater vitality and sometimes aggressive intensity. The informal artists were preeminently concerned with material and gesture as means of releasing the hidden wealth stored in the unconscious. They took from surrealism—which in 1958 had been given a positive reshaping in Argentina through the *Grupo Boa*—the elements of chance and psychic automatism, and they appropriated the dissolution of the image, from abstract art. The movement had eleven members: Barilari, Greco, Kemble, Olga Lopez, Maza, Méndez Casariego, Estela Newbery, Pucciarelli, Roiger, Towas, and Wells. However, the leader and most prominent member of the group was Alberto Greco



Pablo Suarez

(1931-1965) who subsequently moved away from painting to devote himself to the *vivo-dito*. This was his personal formulation of the art of attitude, involving street events and the use of objects, people and situations. It made him a precursor of the performances of the seventies—one of which was arranged by the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Buenos Aires Museum of Modern Art), which was founded in 1956, became operational in 1959 in various galleries and other cultural centres and moved into its own exhibition rooms—in 1960.

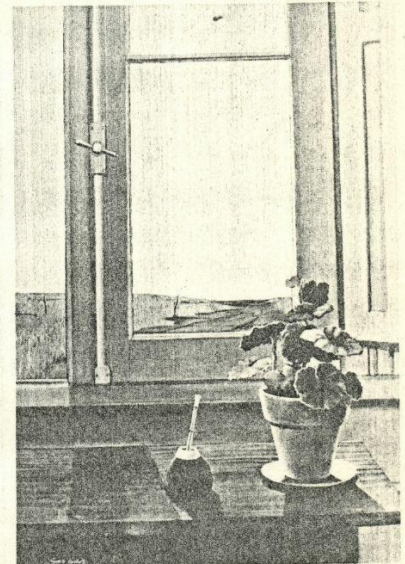
In 1960, the *Grupo de los Cinco* (the Group of Five), composed of Fernández Muro, Grilo, Miguel Ocampo, Kasuya Sakai and Clorindo Testa) showed their abstract paintings in the Museo Nacional de Bellas Artes (National Museum of Fine Arts). Shortly afterward, the group split up and the first four artists settled abroad. Testa has remained in Buenos Aires, where he devotes himself to continuous and architectural, the precise nature of his visual experiments which will be discussed later in this article.

Also in 1960, at the height of the informal movement, Eduardo McEntyre (b. 1929) and Miguel Angel Vidal (b. 1928) introduced generative art, which though indebted to concrete art, is distinguished from the latter by the fact that it seems a complete, symphonic development of line and point—or a generation of forms, as its name implies—directed toward a more

dynamic and more colorful geometrical art.

The early activities of the *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, launched in Paris in 1969 under the guidance of the Argentine Julio Le Parc (b. 1929), resemble those of the generative artists. Its members, inspired by the inquiries of Victor Vasarely, later gave their serial paintings and devoted themselves to the making of kinetic structures and apparatus in which light played a fundamental role (when the GRAV broke up in 1970 Le Parc went back to a variant of concrete painting).

The neo-figurative movement emerged in Buenos Aires even though Informal Art had not run its course and despite a revival of the rationalistic school. The artists in this group—Ernesto Deira (b. 1928), Romulo Maccio (b. 1931), Luis Felipe Noé (b. 1933) and Jorge de la Vega (1937-71)—organized a show entitled "Otra Figuración" (Other figuration), which was a landmark in the 1967 season and in the development of Argentine



Pablo Suarez



Clorindo Testa

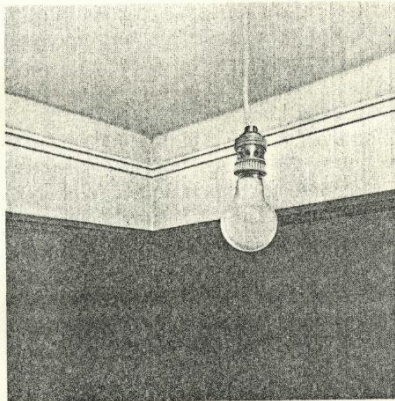
Flash Art

painting, despite the fact that it was indisputably inspired by the *Grupo Cobra*.

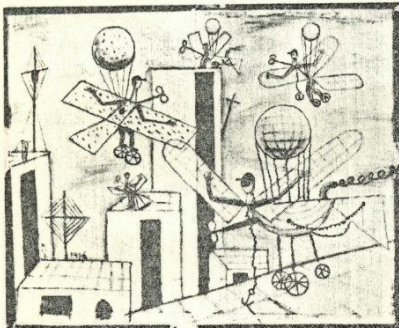
"Otra Figuración" is not another representation; Noé explains in the catalogue to his exhibition. "Contemporary man does not hide behind his own image. He lives in a permanent existential relationship with his fellow-men and with things. This element, the relational element, is fundamental. Things are not consumed by each other, they are confused with each other." In reality, these painters did not rise up against informal art and geometrical art, many of whose techniques they adopted—together with certain basic expressionistic and surrealist devices—but against representational art.

Pellegrini quite rightly notes that these artists used the image "merely as a sign, not as a form of reproduction; not even as a form of interpretation." Their art became a vehicle for transmitting the psychic forms of real facts, rather than their direct reproductions. Thus, they conduct a sarcastic and painful examination of the human being. From the aesthetic point of

view, they make an epistemological break with the past: above all, they break down the barriers between abstract art and figurative art, treating the real figure with the same freedom as an abstract form, without the slightest regard for the traditions of the genre. Among the leading figures of the movement is Maccio a talented, vigorous painter who, although perhaps, excessively influenced by the English artist Francis Bacon, observes the



Juan Pablo Renzi, *Untitled*, 1978.



Xul Solar, *Flying People*, 1935. Courtesy Rubens Gallery, Buenos Aires



Antonio Berni

human condition with a lyrical vision of the arbitrary and the absurd, setting apart the objects and people of man's natural and sociological environment to construct a world that is both disturbing and oppressive. In the months following its foundation, the group was joined by numerous other artists including Juan Carlos Distéfano (b. 1933), Lea Lublin (b. 1929), and Antonio Seguí (b. 1934). It exhibited in both 1962 and 1963, the year in which it broke up. Maccio traveled to Europe and the other members went to the United States as guest lecturers at Cornell University.

The relief paintings and sculptures of Distéfano mark him out as one of the more outstanding artists of his generation. His virtue does not lie merely in the artistic skills and refinement he displays in his handling of materials, in his drawing and the "modeled" effect of his work, and in his use of color. It also resides in his message of anguish in the face of the oppression and terror that beset contemporary man. Lublin constantly condemned this state of affairs in her socio-political canvases. Later, without giving up her ideological commitment, she devoted herself to perceptual experiments and to the study of the image, which were to lead her to Conceptualism, Video and theory. Seguí evolved his satirical vein toward an expressionistic verism of great quality and

provocative critical power. He has lived in Paris for fifteen years and is internationally renowned for his engravings.

The year 1961 was notable for two important events in addition to the public debut of the neo-figurative artists. One of these was the show organized by Kemble (b. 1923) under the name of "Destructive Art," which included works by Kemble himself and by Seguí, Barilari, Towas, Roiger, Wells and Lopez Anaya. These artists updated some of the trends of European Dadaism and foreshadowed the exhibition held in London in 1966 of damaged or half-destroyed objects (DIAS - the Destruction in Art Symposium, organized by Gustav Metzger).

The second event was the exhibition of oil-collages by Berni (b. 1905). These works opened the series on Juanito Laguna, a small boy living in one of the shanty towns that have sprung up around Buenos Aires during the past quarter of a century. After his surrealist period, Berni became the pioneer of political and social art during the thirties, forties and fifties. Such was the spirit behind the Juanito Laguna series and the subsequent series on Ramona Montiel, a provincial girl who became a prostitute. The author uses these two figures to symbolize the poor classes of Argentina. His oils are now complemented by works incorporating materials and objects from the environments of the two personages: calcined wood, sacking, metal plates and other rubbish, in the case of Juanito: rags, buttons, lacework, lace edging and clothing, in the case of Ramona.

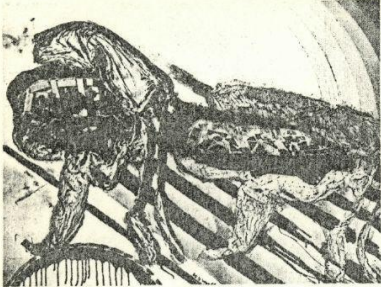
Toward the seventies

In 1969, the Centro de Artes Visuales (Visual Arts Center) of the Instituto Torcuato di Tella inaugurated its premises in calle Florida. Until its shutdown in 1969, it was to be an experimental art laboratory where happenings, environments, pop and other avant-garde movements were given a favorable reception and the works of established artists, reappraised.

In Argentina, pop art failed to make the impression it did in the United States and Europe. Its exponents were more inclined toward making objects than painting canvases. Noteworthy, in this area, were the large-scale posters of Dalila Puzzovio (b. 1942), Pablo Mesejean (b. 1937), and Delia Cancela (b. 1940); and the oil paintings of Edgardo Giménez and Eric Ray King (b. 1935). At the end of the decade most pop artists gave up art in favor of other fields (theater, fashion and furniture design, decoration), whereas some stopped making objects and went back to painting. Such was the case of Oscar

Bony (b. 1941), who had moved beyond pop art and gone into the perceptual and conceptual investigations that led him, in 1968, to exhibit the family of a metalworker "live" on a pedestal. He now lives in Italy, where he exhibits his pictures with the *Grupo Nuova Imagen*.

During the era of pop art and concomitant movements, a new development took place, at the other end of the spectrum, in



Jorge de la Vega, *Untitled*, 1965.

the work of the geometrical artists, particularly Ary Brizzi (b. 1930), Carlos Silva (b. 1930) and Rogleio Polesello (b. 1939). Brizzi and Polesello later embarked upon three-dimensional acrylic constructions, to which Vidal would devote his energies.

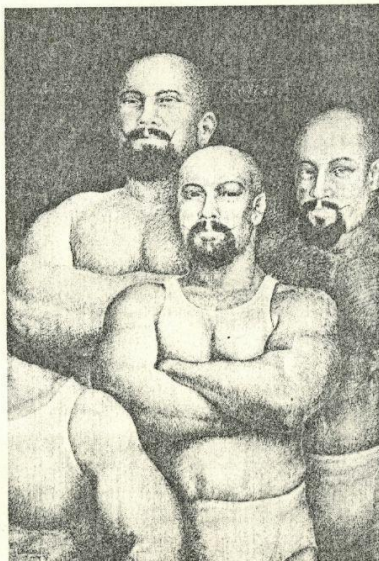
The same time as the advent of the geometrical and kinetic artists—to whom reference has been made in regard to both a "visual" period characterized by flat-surface painting and a "real" period involving sculpture or volumetric constructions, and to whose number must be added Gyula Kosice (b. 1924), one of the founders of the concrete movement, and Armando Durante (b. 1934)—the neo-abstract painters also appeared on the scene. This occurred around 1965, not in Buenos Aires, but in La Plata, the capital of the largest Argentine province. The earliest figures in the neo-abstract movement were César-Paternosto (b. 1931), Alejandro Puente (b. 1933) and Honorio Morales (b. 1933). Although these *hard-edge* painters are usually compared to the geometrical painters, the only thing the two movements have in common is the use of geometrical forms. The neo-abstract painters use these forms only as passive bases for color. They eliminate from the picture composition, or design and all interaction of forms. Their canvases were to be defined as "viewing fields," spaces which induce dispassionate observation, which involve neither ideas nor emotions.

In this sense, the neo-abstract painters moved away from—if they did not, in fact, oppose—the original form of Concrete Art and approached instead, the

"lyric" painters from whom their name derives and whom they eventually surpassed in the austerity and rationalism of their work. In this context arose Paternosto, Puente and Morales', of traditional format and their move towards the shaped canvas or three-dimensional painting.

This brings one to 1969, when the present writer sponsored and organized through the Center of Art and Communication—which he had founded in the previous year—the first exhibition of cybernetic art in Latin America. Fourteen artists representing various tendencies were asked to take part in the exhibition. These included: Berni, Deira, McEntyre, Polesello, Vidal, Luis Benedit, Hugo Demarco, Gregorio Dujovny, Mario Marino, Isaias Nougués, Luis Pazos, Josefina Robirosa, Osvaldo Romberg and Norma Tamburini. They worked with the mathematicians of the Centro de Calculo of the Escuela ORT, whose services beginning with the operation of an IBM 1130 2-C, had been obtained, for the occasion. The exhibition, entitled "Art and Cybernetics," included works by local artists and by the Computer Technique Group of Tokyo and Motif Editions of London. The electronic background music for the exhibition was provided by Argentine composers.

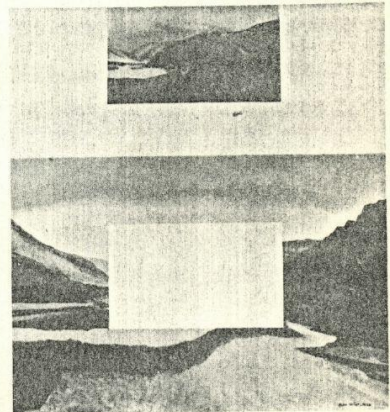
It is worthwhile noting that 1969 was one of the many moments when certain critics were announcing the death of painting, bewildered perhaps by the predominance of other aesthetic orientations ranging from primary structures and conceptualism to environmental art and body art. As often happens, this compulsory



Jorge Alvaro, *Untitled*, 1977.

burial had its equivalent in the attitude of those who negated the latter experiments with an equal measure of obtuseness.

Of course, painting had neither died nor showed signs of dying. On the contrary, it displayed a vitality that went beyond groups and movements, in accordance with a rule that the fifth-century Chinese critic Hsieh Ho summarized, in his statement that every object has its form. Argentine painters continued their production throughout the seventies, exploring the same areas of interest as those artists who believed that their forms of discourse had little to do with painting but were still art. Such was the background to the beginning of the *national stage* of Argentine painting, in which the accomplishments of the cosmopolitan period ripened and spread. Pablo Suarez (b. 1939), who was associated with the non-pictorial avant-garde of the sixties and, in 1968, attacked the Centro de Artes



Else Soibelman, *Drawing*.

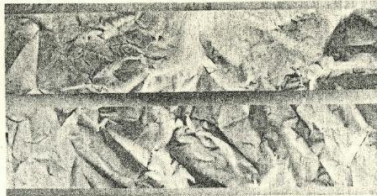
Visuales of the Instituto Di Tella, claiming that it only exhibited "old art, second-hand goods," was subsequently to become a noted hyperrealist painter. A similar course was taken by Juan Pablo Renzi (b. 1940).

The unclassifiable artists, those who are difficult to fit into a specific tendency or even into several tendencies pose another problem. Testa (b. 1923), who was mentioned above as a component of the *Grupo de los Cinco*, and Roberto Aizenberg are two typical cases many names have been omitted from this survey, aimed at listing the most representative artists in a way that avoids the facile approach of a catalogue and the tediousness of a dictionary). Testa began to exhibit in 1952, five years after graduating in architecture, a field in which he has long been acknowledged as a leading Latin-American exponent. Although his early

work was representative, it was never completely so, nor was his activity during other stages of his artistic career. Mention has already been made in reference to his abstract period: it should be added that the distinctive features of his work were his singular freedom of form and his creative imagination, which place him at times among the surrealists, and at others in the field of informal art. These two attributes characterize all his artistic work, and have enabled him, characteristically to execute bold ideas bordering on collage and assemblage in the sixties and to move, in the seventies, into a personal and diversified representational mode, in his unending quest for knowledge concerning communication and materials.

His recent series *La peste en la ciudad* (the Plague in the City) and *La Peste en Ceppaloni* (the Plague in Ceppaloni) bear out the appropriateness of the preceding observations and endorse the artist's concern for contemporary social, political, and ecological problems. His message is a humanistic one, the fruit of a form of struggle aimed at overcoming the causes of the deterioration of man and his world.

Aizenberg (b. 1928) is usually described as a surrealist. Such an affiliation is seen by some to be warranted by his apprenticeship with Juan Baille Planas (1911-66), who is, regarded rightly, as a follower of Breton. Aizenberg himself, when consulted on the matter, stated, "in certain aspects I am a surrealist, in others I am not. In everyday life, for example, I am not a surrealist. But I am in a certain area of thought. One of the important factors of surrealism is also important for me,



Rogelio Polessello

namely the love of life and, consequently, the struggle for a better and more complete existence." Aizenberg's oil paintings and collages do not appear to derive from psychic automatism, but from fantasy and desire, the underlying aspects of reality. He is a sound craftsman, as in his restrained draughtsmanship and dazzling colors demonstrate. His pictures are distinguished by a severity of composition that makes them akin to the works of the concrete artists, although in Aizenberg's work this feature serves as a vehicle for poetic expression, which it does not do in concrete art.

His deserted landscapes, his impossible towers, his unknown monuments, his humanoid bodies—if they are indeed what they seem—speak of a cruel nightmare: that of the displaced individual in mindless societies bristling with oppression. They also speak of the overriding need for freedom, peace and justice.

The ultimate reality

Neo-figurative artists engaged above all, in the analysis of contemporary man. Pop artists sought to examine the objects surrounding man in consumer society. The post-figurative movement—which began to take definite shape in the mid-seventies and which this author presented in an exhibition in 1979—is concerned with man and objects, which it considers indissociable. This tendency approaches neo-figurative art in that it shares its sarcasm and pain, and is associated with Pop art by virtue of its inclination towards Realism.

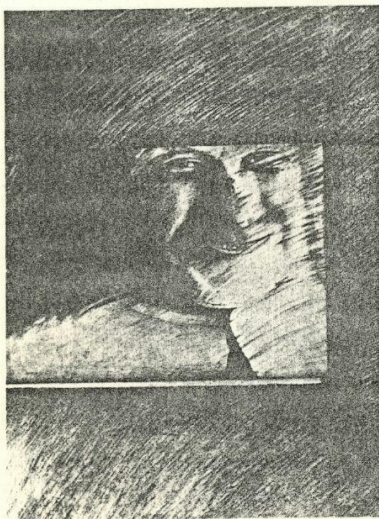
Contrary, however, to both tendencies, it is based on a hypothetical vision of the world (which is bitter in the case of neo-figurative artists and jubilant in the case of pop artists), but from a synthetic study of the world, that passes from single elements to the whole. To be precise, the post-figurative artists are characterized by their investigation of the dilemma concerning the appearances of reality—of the reality of appearances in societies. Thus, they take the external aspect of persons and things to indicate the direction in which true and ultimate reality lies. Theirs is a critical endeavour.

The work of Jorge Alvaro (b. 1949) has centered around the convergence of the animal and the human. His paintings, executed with painstakingly detailed draughtsmanship, allude to the grotesqueness of everyday life. Similarly, Mildred Burton (b. 1942) creates allegorical stereotypes from everyday life, oscillating between photographic realism and an artificial imagery with realistic leanings.

Diana Dowek (b. 1942) seeks, through her pigs' banquets, fleeing men, empty cages; and dolls, plates or beings behind wire fences, to portray such human contradictions as life and death, fullness and emptiness, the attainable and unattainable, pleasure and pain. Elsa Soibelman (b. 1941), whose series of veiled, molten, broken or half-erased faces seem to be magical effigies awaiting a revelation, has conducted a pointed inquiry into the presence of absence.

Thus, on the threshold of the eighties, Argentine painting retains its singularly local character, which resides not in meagre folklore forms or pale revivals, but in a permanent attentiveness to the course of society and to its cultural, political and economic circumstances; that is to the conditions of production of the work. It also retains the international currency which it acquired in 1945, when it ceased to incorporate foreign codes submissively and began to involve itself by dint of its creative power, in the forging of the international art language that recognizes, not frontiers, but the value of contributions.

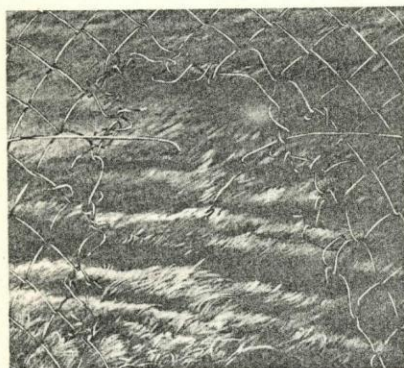
If it were necessary to point to a common denominator for these twenty years



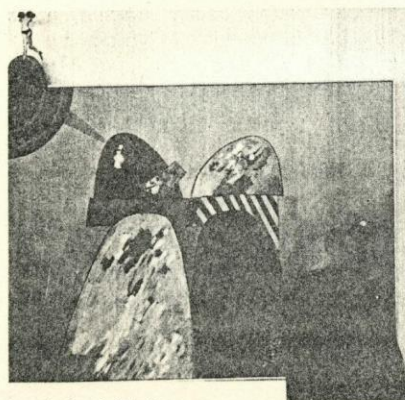
Elsa Soibelman, *Untitled*.



Remo Bianchedi, *Portrait*, 1971.



Diana Dowek. *Painting*



Antonio Seguí. *Painting*

of unremitting activity and successive artistic developments, and the concomitant discovery of the social function of art, it would most probably lie in that consumption is the end of the aesthetic process, the realization that exclusive authorship is as much a myth as the notion of an individual, unrepeatable, unique work, inspired by extraordinary powers in a solitary individual chosen by the Muses.

Picasso once remarked, "What do you think an artist is? An imbecile who only has eyes, if he is a painter; ears, if he is a musician; or a lyre in every corner of the heart, if he is a poet? On the contrary, he is at the same time a social being, ever awake to the heart-breaking, burning, or agreeable issues of the day, who forms himself in their image. How would it be possible to disregard other men, by virtue of what ivory-tower negligence is it possible to remain aloof from the life in which they are so fully involved? Painting is not meant for decorating apartments. It is an instrument of offensive and defensive warfare against the enemies of the human race." His words might well serve as an epilogue to this survey of recent Argentine painting.

Jorge Glusberg

(Translation from Spanish by: Terence Lewis)



Pablo Obelara. *Chronicle of the respectables.*

Cortesía del Instituto de Investigación en Arte y Cultura "Norberto Griffa", Universidad Nacional de Tres de Febrero - Fondo Juan Pablo Renzi. Traducción a continuación.

DEL ARTE INFORMAL AL NO FIGURATIVO Pintura argentina entre 1960 y 1980¹

Jorge Glusberg
Trad. Jonathan Feldman

Ninguna revisión de la pintura argentina de los últimos veinte años puede validar su pretensión de completitud sin referir al año 1945, pues fue este el año en que la pintura vanguardista tal como la conocemos hoy apareció por primera vez entre los artistas argentinos.

Es una costumbre fechar el nacimiento de la pintura argentina en 1835, cuando Carlos Morel y Fernando García del Molino empezaron sus carreras artísticas. Sin embargo, durante ciento diez años, el arte argentino transitó una etapa colonial, caracterizada por un estado de conformidad tardía a las modas extranjeras, particularmente las provenientes de Francia, Italia y España. En Argentina, los primeros artistas eran extranjeros que llevaron sus imágenes de Buenos Aires a Europa en los años que siguieron a la Independencia (1816), y los maestros de dibujo, pintura y escultura también eran europeos. Por lo tanto, era inevitable que los artistas locales hicieran uso de las fuentes extranjeras. El viaje de estudios a Europa se convirtió en una experiencia indispensable, un deber, a mediados del siglo XIX, y continuaría siéndolo por la mayor parte de los siguientes cien años.

¹ El artículo original, titulado "From informal to post-figurative art. Pintura argentina desde 1960 hasta 1980" fue publicado en el número 100 de la revista *Flash Art International* en noviembre de 1980.

En contraste con los litógrafos y acuarelistas extranjeros que trabajaban en Argentina, los artistas nativos trajeron Europa a Buenos Aires, aunque siempre tardíamente. En términos estrictos, la pintura argentina comenzó a ser tomada en cuenta en el país hacia fines del siglo XIX, como resultado de una lucha persistente de media docena de artistas -bajo el liderazgo de Eduardo Schiaffino, que era un crítico y teórico del arte lúcido- contra la indiferencia local. El primer Museo de Bellas Artes del país se inauguró en 1896 en la capital, y la primera Academia del estado abrió recién en 1905.

Aunque las nuevas tendencias arribaron tarde desde Europa, provocaron hostilidad. La presentación del Impresionismo en 1902 a través de los lienzos de Martín Malharro generó un escándalo de proporciones. Lo mismo ocurriría en 1924 cuando Emilio Pettoruti exhibió sus óleos cubistas. El mismo año, las pinturas de Xul Solar, con su mundo de sueños y prematuramente surrealista, similar a los universos de Klee y Kandinsky, pasaron desapercibidas para todos menos un puñado de amantes del arte. El Grupo de París, compuesto por Horacio Butler, Aquiles Badi, Héctor Basaldua, Antonio Berni y Lino Spilimbergo, solamente ofreció una mezcla entre el fauvismo y el expresionismo en su exposición inaugural de 1928. Berni llenó la grieta estilística en 1932 cuando mostró sus telas surrealistas, con las que sin embargo no perseveraría. Juan Del Prete, quien en 1933 exhibió óleos abstractos a un público similarmente indiferente, volvió a la pintura figurativa. Alrededor de 1939, el Grupo Orión presentó una versión local sin gracia ni imaginación de arte surrealista.

La Segunda Guerra Mundial cortó el vínculo entre Europa y Argentina y favoreció experimentos locales que, aunque derivaban de los desarrollos artísticos en Francia, fueron más allá y evitaron ser una mera copia. Las dos exhibiciones en 1945 del Grupo Arte Concreto-Invención intentaron vigorosamente alinearse al ritmo internacional y, así, liberar a los artistas argentinos de influencias extranjeras. Representaban un claro quiebre con el pasado y originaron la etapa cosmopolita, un período fundamental en la pintura argentina que continuaría hasta 1970.

Aunque las actitudes de los artistas del '45 retenían ciertos vestigios del período colonial, el movimiento sirvió como un trampolín para artistas y pensadores que pusieron los cimientos del despertar de una conciencia artística sin precedentes en Argentina. El arte no figurativo o abstracto (en este caso, geométrico) se estableció firmemente. Los líderes de este movimiento vitalmente significativo eran el arquitecto, pintor y teórico Tomás Maldonado (nacido en 1922) y su crítico y defensor, el poeta Aldo Pellegrini (1904-1972). Los concretos, como se los conocía, adoptaron una perspectiva racional hacia el arte, evitando cualquier sentimiento o fantasía. Trabajaron en la esfera de la percepción, operando con la interacción entre formas y sus implicancias en el espacio pictórico. Su finalidad era un lenguaje visual objetivo y universalmente accesible, un vehículo de expresión.

La influencia de Maldonado fue tan importante como sus innovaciones, que incluyeron el marco delineado, predecesor de las telas con forma y la imagen articulada. Hacia el final de esa década, su enfoque artístico fue incorporado por un creciente número de pintores e incluso provocó un movimiento opuesto involucrando a los pintores no figurativos que realizaban arte "lírico" y adoptaban el nombre más general de "artistas abstractos".

Pellegrini fue responsable de una importante exposición en 1952 a la ahora difunta galería Viau. Esta muestra exhibió trabajos de los concretos Maldonado, Lidy Prati, Ennio Iommi, Claudio Girola y Alfredo Hlito, y de los abstractos José Fernández Muro, Sarah Grillo, Miguel Ocampo y Hans Aebi, que eran los líderes indiscutidos de la

vanguardia en Argentina en ese momento. Bajo el estímulo de Pellegrini, formaron el Grupo de Artistas Modernos de Argentina (GAMA) que se separó en 1954, cuando Maldonado se mudó a Alemania por pedido de Max Bill, para enseñar diseño industrial en el Hochschule für Gestaltung en Ulm.

Maldonado abandonó la pintura en 1956 y luego se convirtió en rector del Hochschule (1964-1966). Posteriormente se mudó a los Estados Unidos y luego a Italia, donde disfruta de una considerable reputación como diseñador y académico en las áreas de educación, semiótica y metodología del diseño. Actualmente, es también el editor de la revista Casabella.

Los pros y los contras del arte geométrico

Las dos tendencias delineadas arriba, Arte Concreto y Arte Abstracto, son antecedentes adecuados para un panorama de los sesenta y setenta. El Arte Concreto produjo, en el área que se puede llamar arte racionalista o incluso tecnológico, los artistas generativos, geométricos, cinéticos y cibernéticos (que utilizaban los plotters y tubos de rayos catódicos de computadoras para la transmisión de sus mensajes). Los sucesores de los artistas abstractos se encuentran entre los informalistas, la Neo-figuración y los artistas pop. Si se incluye a la reciente pintura post-figurativa, uno podría afirmar que ocho tendencias diferentes emergieron en los últimos veinte años en la pintura argentina (cuya muerte, casualmente, fue repetida e infundadamente anunciada durante el mismo período que vio la confirmación de Buenos Aires como capital artística de Latinoamérica).

En términos cronológicos, el período a considerar comienza en 1960. Pero desde el punto de vista de los eventos artísticos, de hecho, comenzó en 1959, cuando el Grupo Informalista presentó tres exhibiciones que fueron sensación entre los artistas de vanguardia, generaron sorpresa en los círculos tradicionales del arte y fueron ridiculizados o atacados en la prensa. Como es sabido, el arte informalista es una reacción a la pintura concreta. Eclipsó a la abstracción lírica con su mayor vitalidad y, algunas veces, agresiva intensidad. Los artistas informalistas estaban principalmente preocupados por la materia y el gesto como medios para liberar la riqueza del inconsciente. Del surrealismo, que en 1958 había tenido en Argentina una renovación exitosa de la mano del Grupo Boa, tomaron los elementos del azar y el automatismo psíquico, y se apropiaron de la disolución de la imagen del arte abstracto. El movimiento tenía once miembros: Barilari, Greco, Kemble, Olga López, Maza, Méndez Casariego, Estela Newbery, Pucciarelli, Roiger, Towas y Wells. Sin embargo, el líder y miembro más prominente del grupo fue Alberto Greco (1931-1965), que luego se alejó de la pintura para dedicarse al vivo-dito. Esta fue su formulación personal del arte de actitud o de acción, involucrando eventos callejeros y el uso de objetos, personas y situaciones. Lo convirtió en un precursor de las performances de los setenta, como la producida por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, fundado en 1956 y presentado en alianzas con diversas galerías y centros culturales en 1959, para obtener su propio edificio en 1960.

En 1960, el Grupo de los Cinco, formado por Fernández Muro, Grilo, Miguel Ocampo, Kasuya Kasai y Clorindo Testa, exhibió sus pinturas abstractas en el Museo Nacional de Bellas Artes. Poco después, el grupo se separó y los primeros cuatro se mudaron al exterior. Testa permaneció en Buenos Aires, donde se dedica a lo continuo y arquitectónico, la base de sus experimentos que serán discutidos luego en el presente artículo.

También en 1960, en la cima del movimiento informalista, Eduardo McEntyre (n. 1929) y Miguel Ángel Vidal (n. 1928) presentaron el Arte Generativo que, aunque en deuda con el concreto, se distingue por el hecho de que parece un desarrollo sinfónico y completo de la línea y el punto -o una generación de formas, como indica su nombre- hacia un arte geométrico más dinámico y colorido.

Las primeras actividades del Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) creado en París en 1969 bajo el liderazgo del argentino Julio Le Parc (n. 1929) se parecen a las de los generativos. Sus miembros, inspirados por la búsqueda de Víctor Vassarely, produjeron luego sus pinturas seriadas y se dedicaron a la realización de estructuras cinéticas y aparatos en los que la luz juega un rol fundamental (cuando el GRAV se dividió en 1970, Le Parc volvió a una variante de pintura concreta).

El movimiento neo-figurativo emergió en Buenos Aires aún cuando el arte informalista no había terminado, y a pesar de un renacimiento de la escuela racionalista. Los artistas de este grupo -Ernesto Deirá (n. 1928), Rómulo Macció (n. 1931), Luis Felipe Noé (n. 1933) y Jorge de la Vega (1937-1971)- organizaron una muestra titulada "Otra Figuración" que dejó una gran marca en la temporada de 1967 y en el desarrollo de la pintura argentina, a pesar de que estaba indiscutiblemente inspirada en el Grupo Cobra.

"Otra figuración" no es otra representación; Noé explica en el catálogo de su exhibición. "El hombre contemporáneo no se esconde bajo su propia imagen. Vive en una permanente relación existencial con otros hombres y con las cosas. Este elemento, el relacional, es fundamental. Las cosas no se consumen entre ellas, son confundidas entre ellas". En realidad, estos pintores no se rebelaron frente al informalismo o el arte geométrico, cuyas técnicas adoptaron -además de mecanismos básicos del expresionismo y el surrealismo- sino contra el arte representacional.

Pellegrini nota de manera acertada que estos artistas utilizaron la imagen "solamente como signo, no como forma de reproducción; ni siquiera como modo de interpretación". Su arte se convirtió en un vehículo para transmitir las formas psíquicas de hechos reales, más que sus reproducciones directas. Por ello, llevan adelante un examen sarcástico y doloroso del ser humano. Desde el punto de vista estético, realizan un quiebre epistemológico con el pasado: sobre todo, rompen las barreras entre arte abstracto y figurativo, tratando la figura real con la misma libertad que una forma abstracta, sin la menor atención a las tradiciones del género. Entre sus figuras principales del movimiento se encuentra Macció, un pintor talentoso y vigoroso que, aunque tal vez está excesivamente influenciado por el artista inglés Francis Bacon, observa la condición humana desde una visión lírica de lo arbitrario y lo absurdo, dejando de lado los objetos y gente del mundo natural y del ambiente sociológico humano para construir un mundo que es tanto inquietante como opresivo. En los meses que siguieron a su fundación, el grupo fue sumando a otros artistas como Juan Carlos Distéfano (n. 1933), Lea Lublin (n. 1929) y Antonio Seguí (n. 1934). Exhibieron tanto en 1962 como en 1963, el año en que el grupo se dividió. Macció viajó a Europa y los otros miembros del grupo fueron a Estados Unidos, invitados por Cornell University.

Las pinturas y esculturas en relieve de Distéfano lo señalan como uno de los artistas más destacados de su generación. Su virtud no reside solo en sus destrezas artísticas y el refinamiento que muestra en el uso de los materiales, en sus dibujos, en el efecto "moldeado" de su trabajo y en su uso del color. También se encuentra en su mensaje de angustia ante la opresión y el terror que acecha al hombre contemporáneo. Lublin critica de manera constante estas situaciones en sus telas sociopolíticas. Más tarde, sin

dejar de lado sus compromisos ideológicos, se dedicó a experimentos perceptuales y el estudio de la imagen, que la llevarían hacia el conceptualismo, el video y la teoría. Seguí evolucionó su vena satírica hacia un verismo expresionista de gran calidad y poder crítico provocador. Vive en París hace quince años y es internacionalmente reconocido por sus grabados.

El año 1961 fue notable por dos eventos importantes, además del debut público de la neo-figuración. Uno de ellos fue la exposición organizada por Kemble (n. 1923) bajo el nombre "Arte Destructivo", que incluyó trabajos de Kemble, Seguí, Barilari, Towas, Roiger, Wells y López Anaya. Estos artistas actualizaron algunas de las tendencias del dadaísmo europeo y presagiaron la muestra realizada en Londres en 1966 de objetos dañados o semi destruidos (DIAS – the Destruction in Art Symposium) organizada por Gustav Metzger.

El segundo evento fue la exhibición de collages y óleo de Bernin (n. 1905). Estos trabajos inauguraron la serie de Juanito Laguna, un niño que vive en una de las villas que se formaron en toda la ciudad de Buenos Aires en el último cuarto de siglo. Luego de su período surrealista, Berni se volvió un pionero del arte político y social durante los treinta, cuarenta y cincuenta. Ese era el espíritu detrás de la serie de Juanito Laguna y la siguiente serie de Ramona Montiel, una mujer del interior que se convierte en prostituta. El autor usa estas dos figuras para simbolizar a las clases pobres de Argentina. Sus óleos son ahora complementados por trabajos que incorporan materiales y objetos de los entornos de ambos personajes: madera quemada, arpillera, metal y otra basura, en el caso de Juanito; harapos, botones, encaje y ropa, en el caso de Ramona.

Hacia los setenta

En 1959, el Centro de Artes Visuales (CAV) del Instituto Di Tella abrió sus puertas en la calle Florida. Hasta su cierre en 1969, fue un laboratorio experimental donde los happenings, las ambientaciones, el pop y otras corrientes vanguardistas eran bien recibidos y las obras de artistas consagrados se revalorizaban.

En Argentina, el arte pop no tuvo un alcance como el que logró en Estados Unidos y Europa. Sus exponentes se inclinaban más hacia realizar objetos que a pintar telas. En esta área se destacan los posters de gran tamaño de Dalila Puzzovio (n. 1942), Pablo Mesejan (n. 1937) y Delia Cancela (n. 1940); y las pinturas al óleo de Edgardo Giménez y Eric Ray King (n. 1935). Al final de la década, la mayoría de los artistas pop abandonaron el arte por otros campos (teatro, diseño de moda o mobiliario, decoración), mientras que otros dejaron de hacer objetos y volvieron a la pintura. Ese fue el caso de Oscar Bony (n. 1941), que fue más allá del pop hacia investigaciones perceptuales y conceptuales que lo llevaron, en 1968, a exhibir "en vivo" una familia de un trabajador metalúrgico en un pedestal. Ahora vive en Italia, donde muestra sus imágenes con el Grupo Nueva Imagen.

Durante la era del pop y los movimientos concomitantes, un nuevo desarrollo tomó lugar, en el otro extremo del espectro, con el trabajo de Ary Brizzi (n. 1930), Carlos Silva (n. 1930) y Rogelio Polesello (n. 1939). Brizzi y Polesello se embarcaron luego en un viaje hacia construcciones de acrílico tridimensionales, a lo que Vidal devotaría sus energías.

Al mismo tiempo del advenimiento de los artistas geométricos y cinéticos -a quienes nos referimos con respecto tanto al período "visual" caracterizado por pinturas de superficies planas como al período "real", involucrando escultura o construcción

volumétrica, y a quienes debemos sumarle a Gyula Kosice (n. 1924), uno de los fundadores del movimiento concreto, y Armando Durante (n. 1934)- los pintores neo-abstractos también aparecieron en escena. Esto ocurrió alrededor de 1965, no en Buenos Aires, sino en La Plata, la capital de la provincia más grande de Argentina. Las figuras tempranas del movimiento neo-abstracto eran César Paternosto (n. 1931), Alejandro Puente (n. 1933) y Horacio Morales (n. 1933). Aunque estos pintores hard-edge son normalmente comparados con los geométricos, lo único que tienen en común es el uso de formas geométricas. Los pintores neo-abstractos usan formas solo como base pasiva para el color. Eliminan la composición o el diseño de la imagen, así como toda interacción entre las formas. Sus telas pueden definirse como campos de visualidad, espacios que inducen una observación desapasionada, que no involucra ideas ni emociones.

En este sentido, los pintores neo-abstractos se alejaron de -si es que, en efecto, no se opusieron- la forma original del arte concreto y se acercaron, más bien, a los pintores "líricos" de donde deriva su nombre y a quienes eventualmente superaron en austeridad y racionalismo. En este contexto aparecieron Paternosto, Puente y Morales, del formato tradicional y de su movimiento hacia el marco delineado o la pintura tridimensional.

Eso nos trae a 1969, cuando el presente autor promovió y organizó a través del Centro de Arte y Comunicación (CAYC) -que él mismo fundó el año anterior- la primera exhibición de arte cibernético en América Latina. Catorce artistas representando varias tendencias fueron convocados a participar. Estos incluyeron a: Berni, Deirá, McEntyre, Polesello, Vidal, Luis Bénédict, Hugo Demarco, Gregorio Dujovny, Mario Marino, Isaías Nougués, Luis Pazos, Josefina Robirosa, Osvaldo Romberg y Norma Tamburini. Trabajaron con las matemáticas del Centro de Cálculo de la Escuela ORT, cuyos servicios se contrataron para la ocasión y comenzaron con el uso de una IBM 1130 2-C. La exhibición, llamada "Arte y Cibernética", incluyó trabajos de artistas locales y del Computer Technique Group de Tokio y Motif Editions de Londres. La música electrónica de fondo fue creada por compositores argentinos.

También amerita mencionar que 1969 fue uno de los muchos momentos en que ciertos críticos estaban anunciando la muerte de la pintura, tal vez desconcertados por la predominancia de otras orientaciones estéticas que iban desde estructuras primarias y el conceptualismo hasta el arte ambiental y el body art. Como suele suceder, este funeral obligado tuvo su equivalente en la actitud de aquellos que negaron los experimentos posteriores con igual torpeza.

Por supuesto, la pintura no murió ni mostró signos de estar muriendo. Por el contrario, demuestra una vitalidad que fue más allá de los grupos y movimientos, de acuerdo con una regla que el crítico chino del siglo V Hsieh Ho resumió en su pronunciamiento de que todo objeto tiene su forma. Los pintores argentinos continuaron su producción durante los setenta, explorando las mismas áreas de interés que aquellos artistas que creían que sus formas discursivas tenían poco que ver con la pintura, pero seguían siendo arte. Esa es la historia detrás del comienzo de la etapa nacional de la pintura argentina, en la que los logros de la etapa cosmopolita maduraron y se difundieron. Pablo Suárez (n. 1939), que se había asociado con la vanguardia no pictórica de los sesenta y en 1968 atacó el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella al grito de que solo exhibía "arte viejo, bienes de segunda mano", se convirtió luego en un pintor hiperrealista. Un curso similar al de Juan Pablo Renzi (n. 1940).

Los artistas inclasificables, aquellos que dificultan su ubicación en una tendencia específica o incluso en varias tendencias, presentan otro problema. Testa (n. 1923), mencionado anteriormente como un miembro del Grupo de los Cinco, y Roberto Aizenberg son dos casos típicos de muchos nombres que se omitieron en la presente publicación, concentrada en listar los artistas más representativos de modo de evitar un acercamiento facilista de un catálogo y el tedio de un diccionario. Testa empezó a exhibir en 1952, cinco años después de graduarse de arquitecto, un campo en el que hace rato es reconocido como exponente Latinoamericano. Aunque sus trabajos tempranos eran representativos, nunca lo fueron por completo, como su actividad durante otras etapas de su carrera artística. Ya se hizo mención a su período abstracto: habría que agregarse que las características distintivas de su trabajo era su singular libertad formal y su imaginación creativa, que lo ubican a veces entre los surrealistas, y otras veces en el campo de los informalistas. Estos dos atributos caracterizan todo su corpus artístico y le permitieron ejecutar ideas audaces que bordean el collage y assemblage en los sesenta, y pasar en los setenta a un modo representacional personal y diversificado, en su búsqueda de conocimiento respecto de la comunicación y la materialidad.

Sus recientes series *La peste en la ciudad* y *La peste en Ceppaloni* confirman lo apropiado de las observaciones precedentes y avalan las preocupaciones del artista por la contemporaneidad social, política y ecológica. Su mensaje es humanista, el fruto de una forma de lucha que apunta a superar las causas del deterioro del hombre y su mundo.

Aizenberg (n. 1928) es usualmente descrito como un surrealista. Aquella afiliación es vista por algunos como consecuencia de su educación con Juan Baille Planas (1911-1966), quien es visto correctamente como un seguidor de Bretón. Aizenberg mismo, cuando fue consultado al respecto, afirmó “en ciertos aspectos son surrealista, en otros, no. En mi vida cotidiana, por ejemplo, no soy surrealista. Pero lo soy en ciertas áreas del pensamiento. Uno de los factores importantes del surrealismo es también importante para mí, a saber, el amor por la vida y, consecuentemente, la lucha por una existencia mejor y más completa”. Las pinturas al óleo y los collages de Aizenberg no parecen derivar del automatismo psíquico, sino de la fantasía y el deseo, los aspectos subyacentes de la realidad. Él es un brillante artesano, como demuestran sus dibujos contenidos y colores deslumbrantes. Sus imágenes se distinguen por una severidad de composición que las vuelven similares al trabajo de los artistas concretos, aunque en Aizenberg esta característica sirve como vehículo de expresión poética, lo que no sucede en los concretos.

Sus paisajes desiertos, sus torres imposibles, sus monumentos desconocidos, sus cuerpos humanoides -si en efecto son lo que parecen- hablan de una pesadilla cruel: la de los individuos desplazados en sociedades imbéciles erizadas por la opresión. También hablan de la necesidad de libertad, paz y justicia.

La realidad definitiva

Los artistas neo-figurativos se ocuparon ante todo del análisis del hombre contemporáneo. Los artistas pop buscaron examinar los objetos que rodean al hombre en una sociedad de consumo. El movimiento post-figurativo -que comenzó a tomar forma definitiva a mediados de los setenta y que el presente autor mostró en una exhibición de 1979- se preocupa por el hombre y sus objetos, que considera indisociables. Esta tendencia acerca a los neo-figurativos en que comparten su sarcasmo y dolor, y se asocia al pop en virtud de su inclinación por el realismo.

Sin embargo, al contrario de ambas corrientes se basa en una visión hipotética del mundo (que es amarga en el caso de los neo-figurativos y feliz en el caso del pop), pero desde un estudio sintético del mundo que pasa de un solo elemento al todo. Para ser preciso, los artistas post-figurativos se caracterizan por su investigación del dilema de la apariencia de realidad -y de la realidad de las apariencias- en sociedades. Por tanto, toman un aspecto externo a las personas y las cosas para indicar la dirección en la que la realidad final y la verdad existen. La suya es una empresa crítica.

El trabajo de Jorge Álvaro (n. 1949) se ha centrado alrededor de la convergencia entre el animal y el humano. Sus pinturas, ejecutadas con bocetos minuciosamente detallados, aluden al grotesco de la vida cotidiana. De manera similar, Mildred Burton (n. 1942) crea alegorías estereotípicas de la vida cotidiana, oscilando entre realismo fotográfico y una imaginería artificial con tendencias realistas.

Diana Dowek (n. 1942) busca a través de sus banquetes de cerdos, hombres huyendo, jaulas vacías y muñecas, platos o personas detrás de vallas retratar las contradicciones humanas entre vida y muerte, plenitud y vacío, lo alcanzable y lo incapturable, el placer y el dolor. Elsa Soibelman (n. 1941), cuya serie de rostros enmascarados, fundidos, rotos o medio borrados parece una efigie mágica esperando una revelación, ha conducido una pesquisa mordaz respecto de la presencia de lo ausente.

Así, en el umbral de los ochenta, la pintura argentina retiene su singular carácter local, que no reside en formas pobres de folclore o resurgimientos pálidos, sino en una permanente atención al curso de la sociedad y sus circunstancias culturales, políticas y económicas; es decir, a sus condiciones de producción del trabajo. También retiene la moneda internacional que adquirió en 1945, cuando dejó de incorporar códigos extranjeros de manera sumisa y comenzó a involucrarse a fuerza de su poder creativo en la formación de un lenguaje artístico internacional que ya no reconoce fronteras, sino el valor de las contribuciones.

Si fuese necesario mencionar un común denominador durante estos veinte años de incesante actividad y desarrollo artístico, y al descubrimiento de la función social del arte, probablemente radicaría en que el consumo es el fin del proceso estético, el entendimiento de que la autoría exclusiva es tanto un mito como la noción de un trabajo individual, irrepetible y único, inspirado por poderes extraordinarios en un individuo solitario elegido por las Musas.

Picasso una vez afirmó, “¿Qué piensas que es un artista? ¿Un imbécil que solo tiene ojos, si es pintor, oídos, si es músico; o una lira en cada rincón de su corazón, si es poeta? Por el contrario, es al mismo tiempo un ser social siempre despierto a los problemas desgarradores, candentes o agradables del momento, que se forma a su imagen. ¿Cómo sería posible ignorar otros hombres, por virtud de qué negligencia de Torre de Marfil sería posible mantenerse lejos de la vida en la que están tan involucrados? La pintura no es para decorar departamentos. Es un instrumento ofensivo y defensivo de guerra contra los enemigos de la raza humana”. Sus palabras deben servir como epílogo a este panorama de la pintura argentina reciente.