



EXPERIENCIAS SOBRE LA FORMA
Geometrías y estructuras en el Archivo Carnevale

María Elena Lucero

hya ediciones

Lucero, María Elena

Experiencias sobre la forma: geometrías y estructuras en el Archivo
Carnevale / María Elena Lucero. - 1a ed. - Rosario: Humanidades y Artes
Ediciones - HyA ediciones, 2023.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3638-64-0

1. Arte. 2. Perspectiva de Género. 3. Entrevistas. I. Título.

CDD 700.108

© María Elena Lucero

© HyA ediciones, 2023

Decano: Alejandro Vila

Director editorial: Rubén Chababo

Coordinadores de edición: Nicolás Manzi - Matías Willi

Corrección: Virginia Ducler

Diseño editorial: Adriana La Sala

Imagen de tapa: pieza de Graciela Carnevale (1966-1967)

Imágenes: gentileza de Graciela Carnevale

Fotografías: Damián Monti Falicoff. Instituto de Estudios Críticos
en Humanidades (IECH, UNR / CONICET)

HyA ediciones

Facultad de Humanidades y Artes

Universidad Nacional de Rosario

Entre Ríos 758

S2000CRN Rosario, Santa Fe

hyaediciones.com

CONICET



I E C H

Proyecto de Unidad Ejecutora "Políticas y usos del archivo. Producción,
interpretación y puesta en valor de archivos históricos, culturales, artísticos
y literarios (siglos XIX a XX)"

EXPERIENCIAS SOBRE LA FORMA
Geometrías y estructuras en el Archivo Carnevale

María Elena Lucero

hya ediciones

Índice

- 5 **Notas preliminares**
- 18 **Estructuras y acciones**
- 49 **Archivos**
- 92 **Simultaneidades**
- 101 **Debates críticos**
- 119 **Prácticas artísticas y feminismo**
- 133 **A modo de cierre**
- 140 **Referencias bibliográficas**

Notas preliminares

En las últimas décadas del siglo XX se produjeron numerosas relecturas sobre los años sesenta y se recuperaron programas estéticos que integraron práctica estética y política¹. Basta recordar los proyectos de curaduría y exhibición en torno al tema, los encuentros académicos, las reuniones científicas y las redes de investigadores e investigadoras sobre dichas temáticas. A menudo se ha citado el caso de *Tucumán Arde*, una obra de tinte conceptual que señaló un momento emblemático en el arte argentino. En 1968 se generaron discusiones y polémicas no solo en relación con los límites del campo del arte, sino en torno a sus implicancias sociales, políticas e ideológicas. Los y las artistas que integraron el Grupo de Rosario procedían de experiencias previas que anticiparon esas acciones². En ese sentido, es necesario reevaluar 1967 en

1. Por ejemplo, las investigaciones de Ana Longoni, Andrea Giunta, Guillermo Fantoni, Mari Carmen Ramírez, Luis Camnitzer, Marcelo Expósito, Joaquín Barriandos, Silvia Dolinko, María José Herrera, Jaime Vindel, entre otras y otros autores.

2. De acuerdo con el historiador Guillermo Fantoni (1997) el Grupo de Rosario estaba integrado por los artistas rosarinos Guillermo Tottis, Ana María Giménez, Norberto Puzzolo, Marta Greiner, Coti Miranda Pacheco, Aldo Bortolotti, Eduardo Favario, Carlos Gatti, Juan Pablo Renzi, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Tito Fernández Bonina, Lía Maisonnave, Emilio Ghilioni, Rodolfo Elizalde, Osvaldo Boglione, Rubén Naranjo, Jaime Rippa y José María Lavarello.

relación con las manifestaciones artísticas basadas en la geometría y en la vertiente minimalista, formatos visuales que por entonces se expandían en el ámbito internacional.

Este ensayo se origina en entrevistas realizadas a la artista Graciela Carnevale (Marcos Juárez, Córdoba, 1942) en 2012 y 2013, cuando me propuse examinar determinadas producciones geométricas de 1967. Los diálogos con la artista le imprimieron un giro singular al proyecto, en el cual propongo articular su archivo personal con las piezas realizadas en los años sesenta desde una perspectiva de género. Con el tiempo, dicha investigación se integraría al Proyecto de Unidad Ejecutora (PUE) del Instituto de Estudios Críticos en Humanidades de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario (IECH, UNR-CONICET), direccionado hacia las políticas y usos de los archivos³. Surgía de esta manera un caudal de información sumamente valiosa ligada a una etapa que merece mayor detenimiento, si tenemos en cuenta la visibilidad de *Tucumán Arde* (1968) respecto a los tramos artísticos previos. Citaremos en principio algunas producciones de Carnevale en el marco de acontecimientos como la Semana del Arte Avanzado en 1967, o el Ciclo de Arte Experimental en 1968, para luego analizar documentos del Archivo Carnevale (fotografías, pinturas, dibujos, artículos de prensa), y analizar los bocetos que desembocaron en obras integrantes de muestras paradigmáticas como “Rosario 67” o “Estructuras Primarias II”.

La historiadora Lila Caimari (2017) concibe a la investigación en archivos como el gesto de “poner aparte” y trans-

3. Este Proyecto de Unidad Ejecutora dirigido por la Dra. Sandra Contreras (UNR-CONICET) se denomina “Políticas y usos del archivo. Producción, interpretación y puesta en valor de archivos históricos, culturales, artísticos y literarios (siglos XIX a XXI)”.

formar aquellos objetos que antes no estaban visibilizados en documentos de valía. Estas múltiples “voces del archivo” se conectarán luego con la escritura misma, y en dicha búsqueda algunos materiales quedarán afuera, mientras otros se incluirán como portadores de una mayor eficacia conceptual. Dicha operatoria demanda un “ascetismo sacrificial” por el cual subsistirán los archivos capaces de activar nuevas lecturas, elección que deviene de una selección cuidadosa y esmerada por parte de quien investiga. En ese aspecto, recordemos la formulación de George Didi-Huberman (2006) sobre la imagen-archivo en tanto imagen-superviviente, un referente visual que pueda recuperar y dinamizar recuerdos, memorias o evocaciones que construirán puentes simbólicos entre pasado y presente. Lo cierto es que los abordajes contemporáneos sobre las implicancias del archivo en las investigaciones académicas le imprimen al concepto un nuevo estatuto epistemológico.

Respecto al despliegue teórico, existen tres líneas principales que funcionan como ejes, en las cuales se apoya mi escrito:

a. Los aportes de Carnevale a los desarrollos estéticos en la región durante los últimos años sesenta a partir de la activación de archivos. Esto lleva a examinar de qué modo sus producciones han contribuido a los procesos estéticos minimalistas y conceptuales que se inscriben en aquella década, con lo cual es importante mapear el minimalismo surgido en el ámbito norteamericano y observar sus derivas en el campo local.

b. La lectura comparativa con otras artistas de América Latina que produjeron por aquel entonces, Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel y Gego. De esta manera se establece una mirada sincrónica sobre mujeres artistas en una etapa histó-

rica similar, lo cual enriquece la lectura sobre su producción.

c. La articulación de sus piezas artísticas desde una perspectiva de género, con sus complejidades y visiones críticas. En ese sentido mi hipótesis de trabajo apunta a la revisión de piezas geométricas desde ciertos aspectos del feminismo, según las contribuciones de pensadoras feministas contemporáneas como Griselda Pollock, Rosi Braidotti y Mieke Bal.

Con respecto a las experiencias minimalistas por las que transitó Carnevale, consideraré investigaciones previas. En primer lugar, el historiador del arte Guillermo Fantoni (1997) destacó el vértigo que caracterizó este momento en un marco cultural social de novedades y cambios, hecho subrayado por Fernando Davis (2008) en sus observaciones sobre la rápida sustitución de las formas en el marco de estrategias modernizadoras de internacionalización. Según Fantoni, para el Grupo de Rosario la etapa comprendida entre 1965 y 1967 transcurrió en un arco temporal que abarcó desde un precipitado tránsito del expresionismo abstracto a la producción objetual. En ese entorno de saltos continuos hubo una recuperación del objeto que se deslizó sobre planteos estéticos cercanos a las estructuras primarias. A su vez Jaime Vindel (2008) señaló la ausencia de las experiencias minimalistas argentinas en la historiografía sobre las vanguardias sesentistas⁴, dado el énfasis puesto en las formulaciones conceptua-

4. En su lectura de la década del sesenta Vindel afirma que “la relevancia de las estructuras primarias en el arte argentino es un aspecto frecuentemente minusvalorado en las narraciones de la vanguardia argentina de los sesenta, y pienso que lo es en la medida en que cuestiona la supuesta coherencia e ineluctabilidad del proceso de politización y abandono del arte por parte de esos artistas” (Vindel, 2008: 13).

les de 1968. Más allá de acordar o no con estos enunciados⁵, es preciso explorar esta etapa que, si bien se caracterizó por pasajes breves, ha tenido una potencia intrínseca a las propuestas en clave minimalista. Posteriormente, Vindel retoma algunos interrogantes sobre las tensiones producidas durante el auge del minimalismo en 1967 y la falta de un recorrido exhaustivo sobre las estructuras primarias en las vanguardias del Cono Sur. En ese panorama, advierte que en el campo estadounidense el pasaje del *minimal* (de emergencia anterior a las propuestas latinoamericanas sobre estructuras primarias) hacia el conceptualismo no tuvo la misma radicalidad que las experiencias argentinas, o, podríamos agregar, el mismo nivel de politización. De este modo, detecta “la transmutación sufrida por algunas estructuras primarias de 1967, que en su título insinuaban ya la apertura hacia los reclamos políticos que iban a caracterizar el itinerario del 68” (Vindel, 2014: 59). Por esa razón, el Ciclo de Arte Experimental de 1968 sintetizó las aristas políticas que acompañaron las acciones desplegadas por las y los artistas posteriormente⁶.

Incluiremos algunos episodios del minimalismo estadounidense a partir del estudio de James Meyer (2004), las premisas conceptuales apoyadas en la desmaterialización

5. Fernando Davis destaca el impulso institucional argentino hacia estas manifestaciones y discute algunos puntos de la tesis de Jaime Vindel, anteponiendo que “el impacto de las estructuras primarias en el año 1967 obedeció, fundamentalmente, a una intensa actividad desplegada desde las mismas instituciones del circuito modernizador, como parte de sus estrategias de internacionalización” (Davis, 2008: 34), lo cual desembocaría en experiencias posteriores.

6. A partir de una selección y compilación de materiales específicos de archivo, Graciela Carnevale junto a otros investigadores publicaron documentos de la época en *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo Graciela Carnevale* (2015), lo cual permite hoy estudiar las dimensiones estético-políticas que acompañaron esos desarrollos.

del objeto que Lucy Lippard (2004) plantea en su ya canónico ensayo, la relación entre arte y política de Jacques Rancière (2011) y el giro acontecimental de Maurizio Lazzarato (2006). Nueva York constituyó el foco de irradiación fundamental de las *primary structures* a partir de la muestra “Primary Structures: Younger American and British Sculptors” de 1966. Tener en cuenta las propagaciones del minimalismo en la arena internacional (hecho que, según la bibliografía disponible, involucró principalmente a estadounidenses y a europeos) no implica considerarlas como guías estrictas. La intención de este análisis radica en reflexionar sobre las variables o interrupciones que proponía Graciela Carnevale respecto de este tipo de obras. Inmersa en un contexto social distinto, la artista recibía información sobre otros movimientos plásticos. A partir de la búsqueda en archivos incorporaremos los gráficos vinculados a las estructuras primarias, así como dos de las entrevistas personales efectuadas. Intentamos plantear una contextualización de los fenómenos, de marcar la historicidad en tanto sucesos que se delimitados en una geografía y un espacio, para luego arribar al comparatismo, “comparar los acontecimientos, las épocas, los contextos, las ideas es una operación indispensable para tratar de comprenderlos” (Traverso, 2012: 26).

A partir de una selección a los fines de establecer correlatos y diferencias, citaremos algunas de las piezas de artistas brasileñas que produjeron simultáneamente a Graciela Carnevale. Me refiero a Lygia Clark, a Lygia Pape, Mira Schendel y a Gego. La visión comparativa con estas protagonistas del arte latinoamericano será de utilidad para comprender no solo su posicionamiento estético sino la dirección que tomaron sus obras casi en el mismo período. Tanto Lygia Clark

como Lygia Pape integraron el movimiento neoconcreto hacia fines de los años cincuenta, con una clara inclinación hacia la investigación de las dimensiones corporales y sus repercusiones respecto a una mayor libertad individual y colectiva. Mira Schendel, llegada de Europa, desarrolló una obra gráfica con ribetes gestuales y expresivos que, si bien manifiesta empatía con el perfil neoconcreto, se perfila hacia la escritura, la poesía y los objetos. Gego, cuyo nombre verdadero es Gertrud Goldschmidt, exiliada europea y radicada en Venezuela, construyó una gran cantidad de tejidos en alambres que dieron origen a las conocidas retículas, instalaciones que se expanden en el ambiente circundante y que, con el tiempo, alcanzaron un sitio particular en el arte latinoamericano producido por artistas mujeres.

Con el objetivo de circunscribir las experiencias minimalistas en un arco temporal, consideraremos las posiciones críticas de autores y autoras que han reflexionado sobre aquella etapa. Nos referimos a Jorge Romero Brest, Marta Traba, Jorge Glusberg, Juan Acha y Luis Camnitzer. Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella y promotor de la Semana del Arte Avanzado de 1967, se interesó con especial énfasis en la labor del Grupo de Rosario e impulsó la producción visual de los artistas que participaron de “Rosario 67” en el MAMBA. Autora de un discurso polémico, Marta Traba (2005) tuvo una mirada punzante con las nuevas tendencias que identificaron la etapa conocida como la “década de la entrega”, tal como denominó el período entre 1960 y 1970. Por el contrario, Jorge Glusberg (1967) observó favorablemente la emergencia de las producciones minimalistas, siendo el organizador principal de “Estructuras Primarias II” y autor de su catálogo. Juan Acha

(1981) teorizó sobre los no objetualismos en América Latina como manifestaciones visibles a partir de los años setenta que privilegiaban el proceso más que el resultado final, abarcando el post-minimalismo, el arte conceptual, el arte corporal y el video. Y por su parte, Luis Camnitzer (2008) analizó la irradiación del conceptualismo en el espacio latinoamericano y se refirió al objeto minimalista como el paso siguiente a las experiencias concretas y conceptuales.

En el panorama teórico feminista del siglo XX se escribieron textos que integraron estudios de género, estudios visuales y reflexión teórica. El artículo de Linda Nochlin de 1971, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” formulaba por entonces un debate acerca del punto de vista del historiador del arte, varón y blanco, que ha decidido por siglos quiénes deben integrar el podio de la supremacía artística en el campo cultural. Nochlin (2007) advierte la naturalización del dominio masculino y propone revisar estas circunstancias históricas que en general distorsionan y opacan el protagonismo femenino. Así, el arte no es una actividad autónoma, sino que se encuentra atravesado por sistemas sociales, instituciones y patrocinios culturales. No era frecuente encontrar a artistas mujeres dibujando desnudos: las mujeres tenían algún tipo de protagonismo solo ocupando el lugar de la modelo en las sesiones de dibujo y copia en vivo. Para la sociedad si las mujeres tenían éxito se debía más a la adopción de atributos supuestamente masculinos como la concentración, la tenacidad o la destreza, que a sus méritos personales. Aunque Nochlin logra desenterrar algunos mecanismos que obstaculizaban la presencia de la mujer como una agente activa en el arte de aquellos siglos, las artistas encontraban y encuentran impedimentos para acceder a sitios

consagratorios, y existe aún un sistema patriarcal dominante que perpetúa esos condicionamientos. Este artículo abrió las discusiones sobre el rol de las artistas mujeres en la esfera artística a comienzos de los años setenta, pero la problemática continúa debatiéndose hasta nuestros días y requiere discusiones urgentes. En relación con las exhibiciones que abarcaban obras del minimalismo en nuestro medio artístico, sea “Rosario 67” o “Estructuras Primarias II”, observamos que ha dominado la presencia masculina, lo cual requiere la implementación de una lectura desde el género, tal como lo plantean Griselda Pollock, Rosi Braidotti o Mieke Bal⁷.

Dentro de los estudios contemporáneos en el ámbito regional, las investigaciones de María Laura Rosa (2014) recuperaron algunos postulados de Griselda Pollock en un recorte expositivo que abarca las décadas de los setenta y ochenta en Buenos Aires, con algunas articulaciones con el feminismo mexicano. Rosa menciona la emergencia de los primeros movimientos feministas en el siglo XX como un precedente del feminismo que surge hacia fines de los sesenta e inicios de los setenta, momento en el cual se conforman dos organismos destacados: la UFA (Unión Feminista Argentina) en 1969 y el MLF (Movimiento de Liberación Femenina) en 1971. Las producciones cinematográficas de María Luisa Bemberg fueron por entonces expresiones activadoras de ciertas problemáticas que acuciaban a las mujeres, relacionadas con los condicionamientos sociales de la belleza, los roles de género inculcados a niños y niñas desde pequeños, la división taxati-

7. En su desarrollo de los “conceptos viajeros en las humanidades”, Mieke Bal nos invita a leer las imágenes como textos, como significados, y sobre todo como nichos de productividad semántica. Los “conceptos” pueden funcionar como una interacción entre crítica y objeto, y para ello es necesario que se confronten con el mismo objeto de estudio.

va entre la figura femenina vinculada al goce y al erotismo o, por el contrario, al hogar y las tareas cotidianas⁸. También la noción de género planteada por Leonor Calvera será motivo de debates a partir de la participación de pensadoras feministas que abonaron el terreno con nuevas propuestas críticas.

Un libro fundamental de referencia, publicado en 2018 y con numerosas reediciones, es *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de mujeres que emanciparon el cuerpo*, de la historiadora del arte e investigadora Andrea Giunta. El volumen abre nuevas vías de análisis para las producciones visuales de artistas mujeres del Cono Sur, y se gestó simultáneamente a los textos teóricos que la autora escribió para *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, exhibición co-curada con Cecilia Fajardo-Hill, y en la cual participó Graciela Carnevale⁹. Giun-

8. La sección *Psicoanálisis te ayudará* en la revista *Idilio* (1948-1951) tuvo un impacto singular en el público femenino al posibilitar el cuestionamiento al canon familiar conservador de aquella época. La columna ilustrada por Grete Stern incluía las respuestas, escritas por Gino Germani, pero firmadas con el seudónimo de Richard Rest, a las cartas de lectoras. Luego Germani le enviaba a Grete Stern dichos textos para que la artista organizara los fotomontajes. Véase en Bertúa, Paula (2008), "Sueños de Idilio: los fotomontajes surrealistas de Grete Stern", *Boletín de Estética # 6*, Año III, agosto 2008, Centro de Investigaciones Filosóficas, Buenos Aires, pp. 5-32.

9. Dicha muestra reunió la obra de más de cien artistas mujeres. En la concepción de la misma exposición surgieron discusiones y polémicas mencionadas por las mismas curadoras. Las controversias (en algunos casos desatadas por curadores varones) se apoyaron en las implicancias posibles que generaría una exposición solamente de artistas mujeres, con lo cual, por ejemplo, se exacerbaría el machismo latinoamericano por oposición, se subrayaba la idea de gueto, y porque el tema en sí era cosa del pasado. No obstante, y más allá de los prejuicios casi irrisorios en algunos casos, ambas curadoras asumieron la tarea y prosiguieron con el desafío, logrando la realización de un proyecto de envergadura. El rastreo minucioso, país por país, de las producciones femeninas, el equipo de profesionales altamente calificados que colaboraron con los textos que integraron el catálogo, dieron un resultado expositivo que ganó considerables reseñas y críticas elogiosas en las publicaciones especializadas.

ta ha analizado los modos en que las artistas postularon la emancipación de sus cuerpos a través de las prácticas artísticas y en el marco de una perspectiva feminista. Por un lado, detalla un recorrido histórico que, partiendo de los años sesenta y setenta, se extiende hasta momentos actuales, y que activa los anhelos de denuncia por parte de sus protagonistas. Por otro, articula episodios políticos emblemáticos que atravesaron estos proyectos, puntualmente las dictaduras que asolaron diversos países de América Latina y a los múltiples efectos desencadenados en el plano emocional, afectivo y corporal. De este modo, la autora se ha ocupado de indagar, documentar y analizar aquellas obras que, en tanto registros de los cuerpos y de sus acciones, operan como elementos cuestionadores de la hegemonía masculina. En los acervos de museos y demás instituciones que incluyen patrimonios artísticos, los porcentajes de obras correspondientes a los hombres superan los números de las mujeres. En tal sentido, el libro sistematiza un exhaustivo estudio de producciones visuales en clave feminista anteponiendo dos enunciados: la diferenciación entre artista-feminista y arte de mujeres (aspectos que suelen confundirse pero que adquieren distintos niveles de intervención pública), y el propósito de desarmar lugares comunes en torno a los estereotipos que circularon y circulan sobre el arte y el feminismo.

También dentro del ámbito crítico latinoamericano, la investigadora Talita Trizoli presentó en 2018 su tesis doctoral sobre artistas brasileñas, *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*. Trizoli destaca la necesidad de implementar un enfoque desde el género e interseccional dentro del sistema artístico, el cual ha reproducido innumerables veces el discurso masculino que

señala categorías esenciales como la innovación, ruptura, creatividad, calidad e imaginación para la historia del arte. La mirada sesgada y arbitraria de la historia de corte eurocéntrico no es capaz de abarcar otros proyectos artísticos donde ingresarían las producciones de mujeres o de sujetos marginados por el sistema dominante. En esta investigación, Trizoli (2018) propone analizar la obra de artistas brasileñas, cuyas producciones se localizan entre 1960 y 1970, desde el feminismo como crítica cultural. Entre las brasileñas, también figuran las más renombradas como Lygia Clark, Lygia Pape o Ana Bella Geiger. La autora ha reflexionado en su largo escrito a partir de categorías relacionadas con teóricas feministas, tomando como plataforma epistemológica las contribuciones de Linda Nochlin o de Griselda Pollock.

Otro antecedente que articula expresiones visuales y género se encuentra en el volumen de mi autoría *Memorias de Brasil y Cuba. Gestos decoloniales, prácticas feministas* (2019), donde he explorado las producciones estéticas de cuatro artistas cubanas a partir de una perspectiva feminista. Me refiero a las *performances* de Ana Mendieta de la década del 70 y algunos gráficos posteriores, a las fotografías de Marta María Pérez Bravo, la producción gráfica de Belkis Ayón Manso y la obra performática de Tania Bruguera. Estas expresiones marcaron vías de análisis sobre aspectos relevantes de la cultura contemporánea. Si bien estas artistas mujeres no se han manifestado como activistas-feministas en un sentido militante, sus propuestas abrieron canales reflexivos sobre los roles femeninos, la violencia de género, los cuerpos, la sexualidad, las religiones, el poder masculino y las políticas públicas.

Este libro no sería posible sin la valiosa colaboración de Graciela Carnevale, quien generosamente nos facilitó el

material necesario para la investigación. Hoy experimentamos un clima cultural en el cual estos cuestionamientos e interrogantes adquieren un sentido diferente; me refiero a una coyuntura social y política donde los estudios sobre mujeres artistas se amplían, multiplican y expanden, afortunadamente, con mayor celeridad.

Estructuras y acciones

Irrupciones minimalistas

Para adentrarnos en los debates acerca del surgimiento y difusión de las estructuras primarias en nuestro país, es necesario tener en cuenta los desarrollos de la vertiente minimalista en el ámbito internacional. De acuerdo con James Meyer (2004), el término minimalismo puede ser percibido como un campo de contigüidad y conflicto más que como un movimiento homogéneo. Esta definición da por sentado que, tanto en el seno del grupo de artistas estadounidenses asiduamente relacionado con el minimalismo (integrado por Donald Judd, Sol LeWitt, Carl Andre, Robert Morris, Dan Flavin o Anne Truitt, entre otros) como entre los críticos que teorizaron sobre el tema, surgieron discusiones extendidas que siguieron a través del tiempo. En principio la palabra minimalismo adquiere dos connotaciones: en un sentido se asociaba a la simplicidad o al reduccionismo de las formas, en otro se refería a la manera de producción industrial, libre de la impronta artesanal de la autoría.

En enero de 1965 Richard Wolheim publicó *Minimal Art*, texto en el cual se proponía examinar el criterio mínimo que caracterizaría a un determinado objeto. En alusión a la hoja blanca de Stéphane Mallarmé, se pregunta si esta página vacía del siglo XIX podría ser descifrada como un gesto minimalista, por su discurso autorreferencial. Wolheim consideró

que los dos referentes insoslayables en el cuestionamiento a la jerarquía estructural de la obra fueron Ad Reinhardt y Marcel Duchamp. Tanto la monocromía como el *ready made* anticiparon el carácter minimalista en un doble sentido, por la reducción formal y por el perfil sintético de la obra, lo que garantizaría su especificidad artística. En otoño del mismo año, Barbara Rose editó *ABC Art*, un escrito que promovió la difusión y circulación de las obras minimalistas. Desde los primeros años sesenta, Rose teorizaba sobre el trabajo de Carl André, Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris y Frank Stella, y en ocasiones se refería a sus propuestas formales como volúmenes simples que desembocaron en objetos más que en esculturas convencionales. Rose leyó al minimalismo como problema estético, y destacó la radicalidad visual a la que tendían estas configuraciones a modo de réplica del carácter endeble que Wolheim encontraba en el *ethos minimal*. Asimismo, introdujo el concepto de sensibilidad, procedente del pensamiento de Susan Sontag¹⁰, para dar cuenta de una sensibilidad minimalista ligada al plano científico.

El 26 de abril de 1966 se inauguró en el Jewish Museum de Nueva York la exposición “Primary Structures: Younger American and British Sculptors”. Los asistentes debían vestir corbata negra y traje, un modo de coincidir con el carácter formalista del evento, registrado por cámaras de televisión y por periodistas de las revistas *Life* y *Newsweek*. A cargo del curador y crítico Kynaston Mc Shine, la exhibición se desarrolló en diez galerías. Según Hilton Kramer, estos objetos transmitían una nueva estética cuyo paradigma visual se apoyaba en manifestaciones volumétricas dotadas de un lenguaje sobrio, de formas geométricas elaboradas con nuevos materiales y

10. El concepto aparece desarrollado en su libro *Notas sobre el camp*, de 1964.

colores planos (Meyer, 2004). El conjunto de obras era heterogéneo, y más allá de compartir un lenguaje estético común las estructuras primarias fueron diversas. Entre los variados artistas estadounidenses e ingleses que participaron de la exhibición se encontraban Antony Caro, Tony Smith, Robert Smithson, Judy Chicago, John Mc Craken, Sol LeWitt,¹¹ Ellsworth Kelly, Willian Tucker, Forrest Myers, Dan Flavin, Carl André, Anne Truitt, Peter Phillips, Robert Grosvenor, Robert Morris, Donald Judd, Walter de María, Ronald Bladen, entre muchos otros. Cabe destacar la poca asistencia femenina, solo las artistas Judy Chicago, Anne Truitt y Tina Spiro.

De las propuestas visuales que integraban la exposición relevaremos solo algunas. Antony Caro presentó una amplia escultura azul realizada con vigas de acero denominada *Titan* (1964). Caracterizada por la linealidad y el rigor geométrico, Tony Smith emplazó *Free Ride* (1962), un engranaje de gruesos tramos metálicos negros. *The Cryosphere* (1966), de Robert Smithson, constaba de ruedas con ejes irradiados desde el centro y, a diferencia de la geometría básica de otras obras, incorporaba elementos lúdicos. *Rainbow Pickets* (1966), de

11. Referente destacado del minimalismo estadounidense, Sol LeWitt expuso de manera individual durante 1966 en la Dwan Gallery de Nueva York, con trabajos que incluían el método matemático de estructuras modulares blancas abiertas. Desde 1965, había comenzado a elaborar estructuras con cubos abiertos y repetidos. Los cubos enrejados eran solamente blancos, dado que el negro para LeWitt retenía un rastro de expresionismo, se lo asociaba con algo trágico. El blanco estaba purgado de significados emotivos y descartaba el peso cromático del color, además de ser localizado con mayor sencillez por los contrastes con el espacio circundante. En *Serial Project #1* (ABCD) (1966) el autor diseñó una cuadrícula montada en el piso con ciento sesenta y nueve unidades cuadradas blancas. A partir de esa grilla, se desplegaban nueve cuadrantes abiertos con sus cuatro caras que adoptaban distintas alturas en diferentes combinatorias visuales. La sistematicidad geométrica era un dispositivo estético que reunía reduccionismo formal y significado lingüístico o gramatical.

Judy Chicago, consistía en tablas de tamaño decreciente apoyadas en la pared, pintadas de distintos colores pastel en alusión al arco iris. La grilla metálica blanca y tridimensional de Sol LeWitt, *Untitled* (1966), estaba colocada en el piso junto a *Cage* (1961-1965), de Walter de María, una escultura realizada con varillas plateadas de metal. *Blue Disc* (1963), de Ellsworth Kelly, establece un fuerte contraste visual con *Corner monument 4 for those who have been killed in ambush (to P.K. who reminded me about death)* (1966), de Dan Flavin, una instalación de luces rojas de neón. Los recortes sinuosos de metal pintados en doble faz de Willian Tucker, *Meru I, Meru II y Meru III* (1964-1965), evocaban siluetas pintadas con colores brillantes. Carl André construyó una línea de ciento treinta y nueve ladrillos refractarios a ras del suelo que se tituló *Lever* (1966), una de las obras más radicales dentro de las estructuras primarias. Los tres bloques negros de Ronald Bladen, *Elements* (1965), de madera y cubiertos de aluminio, desafiaban la gravedad por su posición angular de sesenta y cinco grados, lo que provocaba una intensa sensación de inestabilidad. El trabajo de Peter Phillips *Tricurvular* (1965-1966) integraba materiales superpuestos tales como triángulos de espejos que reflejaban formas serpenteantes pintadas de rojo, azul y amarillo con rayas negras. *Transoxiana* (1965), de Robert Grosvenor, consistía en una gran estructura negra y roja con forma de V, colgada del techo como un triángulo invertido. Contiguo, se encontraba *Untitled (2 L Beams)* (1965-1967), de Robert Morris, un dúo de vigas blancas en L colocadas sobre el piso. Las cajas de acero galvanizado de Donald Judd de *Untitled* (1966) cierran el espacio: cuatro de ellas estaban montadas en la pared, y otras cuatro en el suelo, todas generaban juegos de brillos metálicos. Anne Truitt expuso *Sea Garden* (1964), una escultura materializada a partir de un poema homónimo con

un semblante lejano a la rigidez de muchas de las obras presentes. En el caso de Truitt encontramos una tensión entre el minimalismo más categórico, dotado de una geometría purista, y una producción artística que trasciende la rigidez y la monocromía. Su proyecto no se adecuaba del todo al minimalismo austero. En aquel momento esa diferencia fue observada como la respuesta de una sensibilidad particular, femenina. Según lo relata el mismo Meyer, esta relación entre minimalismo y feminismo constituye un asunto complejo que excede su estudio, una problemática que en este escrito nos interesa destacar.

Si bien Kynaston Mc Shine intentó abarcar las obras a partir de visualidades similares, el resultado final fue bastante diverso, ecléctico y heterogéneo. Más allá de algunas objeciones, “Primary Structures: Younger American and British Sculptors” fue un suceso fundamental para la expansión de una estética minimalista anclada en la geometría constructiva. La continuidad de esos principios matemáticos resurgió luego en “Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art”, inaugurada en diciembre de 1966 en la School of Visual Art. Curada por el crítico Mel Bochner, la exposición incluía dibujos preparatorios de los artistas Donald Judd, Carl Andre, Sol LeWitt, Dan Flavin o Eva Hesse entre otros, y también de arquitectos, de matemáticos y de compositores. El eje principal de la convocatoria se basaba en la presentación de la gráfica previa a la materialización visual, lo que permitía la identificación de ideas subyacentes a las obras en algunos casos. La incorporación de fotocopias, bocetos y dibujos de progresiones potenciaba la base conceptual de los trabajos, tendiendo a una reconfiguración del minimalismo objetual que se concebía desde las ideas artísticas. Para James Meyer, esta instancia

podría concebirse como un gesto temprano del conceptualismo (2004: 179). En 1967 dos exhibiciones en el Finch Collegue Museum of Art/Contemporary Study Wing fueron determinantes para la circulación de producciones apoyadas en la metodología serial del minimalismo. En primer lugar, “Art in Process: The Visual Development of a Structure”, organizada por Elayne Varian, subrayó el carácter procesual de los objetos de LeWitt, Judd, Morris, Smithson, Richard Artschwager, Richard Baringet, Mary Bauermeister y otros. Luego, durante noviembre y con la curaduría de Mel Bochner, “Art in series” destaca los procesos numéricos o sistemáticos en las piezas artísticas. Con trabajos de Donald Judd, Dan Flavin, Ellsworth Kelly, Robert Rauschenberg, Sol LeWitt, Robert Smithson y Eva Hesse, esta muestra plantea a la serialidad como una estrategia empleada en diversos medios (fotos, objetos) que radicaliza el potencial minimalista. Al año siguiente se realizaría, del 3 de julio al 8 de setiembre 1968, “The Art of the Real: USA 1948-1968” en el MoMA. De acuerdo con el criterio de su organizador Eugene Goossen, el foco de la exhibición se centraba en lo real como aquello que vemos y percibimos en formas físicas. Las obras (entre las que se encontraban las de Georgia O’Keeffe, Ellsworth Kelly, Clyfford Still, Jasper Johns) se basaban en órdenes simples utilizando la simetría, la frontalidad, el sistema de grilla o del módulo. Al proponer una confrontación directa con el objeto, lo “real” aparecía depurado de la metáfora, del simbolismo o de la metafísica, anticipando una tendencia artística estadounidense ligada a la observación empírica y pragmática. Como parte de un programa político de irradiación cultural por parte de los Estados Unidos, esta muestra comenzó un itinerario en el ámbito internacional y el primer sitio al que arribó fue el Gran Palais de París, con el nombre de “L’Art du Réel” y asistida

por André Malraux. Pero al quedar vinculada a la imagen bélica e imperialista del país de origen, la exposición provocó el rechazo de activistas que se oponían a la Guerra de Vietnam, tal como ocurrió luego con la exhibición “Minimal Art” en La Haya¹².

Más tarde, entre 1968 y 1969, Robert Pincus Witten acuñó el término “posminimalismo”, refiriéndose a un tipo de obra que no se aferraba a la geometría exhaustiva, sino que trascendía la pureza formal e incorporaba nuevas materialidades y texturas visuales. Pincus Witten cita la contribución de Josef Albers al minimalismo, y menciona que el formato cuadrado de sus pinturas favoreció el surgimiento de la pintura sistémica (Strickland, 2000: 28). En un artículo escrito para la revista *ArtForum*, describió el posminimalismo como pura actividad intelectual, en sintonía con las posibilidades plásticas iniciadas por el minimalismo. A partir de la obra de Eva Hesse como referente destacado, este nuevo movimiento abarca el entorno cotidiano y los objetos artesanales, potenciando el carácter procesual de la obra. De todos modos, esta versión del posminimalismo no coincidía con los desarrollos visuales del Cono Sur, y quedó más bien como la extensión del *minimal art* hacia mediados de los sesenta en el ámbito estadounidense.

La producción local

En 1967 se realizaron en el ámbito regional diferentes acontecimientos artísticos donde se observaba tanto las resonancias de la pintura matérica de corte expresionista, como los

12. Se tildó al minimalismo norteamericano de un movimiento cómplice con el sistema político conservador y militarizado de los Estados Unidos.

ecos del minimalismo. Estos hechos no implicaron una relación derivativa con relación a los sucesos artísticos del contexto internacional, sino que surgieron más bien a modo de relecturas de la abstracción geométrica. Un suceso relevante habría sido la muestra efectuada en julio de 1967 en el Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario, “Pintura actual Rosario. Obras de la colección Dr. Isidoro Slullitel”, la cual se trasladó posteriormente al Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez de la ciudad de Santa Fe en agosto de ese mismo año, incorporándose en la misma a otros artistas más.

Con un texto introductorio del semiólogo Nicolás Rosa, el catálogo de la presentación en Rosario tenía un diseño innovador, sintético, en tonos rojizos y violetas. Participaron Lia Baumann, Osvaldo Boglione, Aldo Bortolotti, Rodolfo Elizalde, Carlos Gatti, Eduardo Favario, Ana María Giménez, Emilio Ghilioni, Martha Greiner, José María Lavarello, Estanislao Mijalichen, Rubén Naranjo, Juan Pablo Renzi, Eduardo Serón, Jaime Rippa, Jorge Martínez Ramseyer y Guillermo Tottis. Se sumaron luego en la edición de la ciudad de Santa Fe: Graciela Carnevale, Tito Fernández Bonina, Mario Alberto Escriña y Norberto Puzzolo¹³. La mayoría de las y los artistas se habían nucleado en torno al Grupo de Rosario, cuyo surgimiento “plantea relaciones de oposición y de conflicto con el legado de temas y de formas que conforman el patrimonio de las generaciones pasadas” (Fantoni, 1997: 288). La tónica rupturista del grupo se encauzó en obras vinculadas

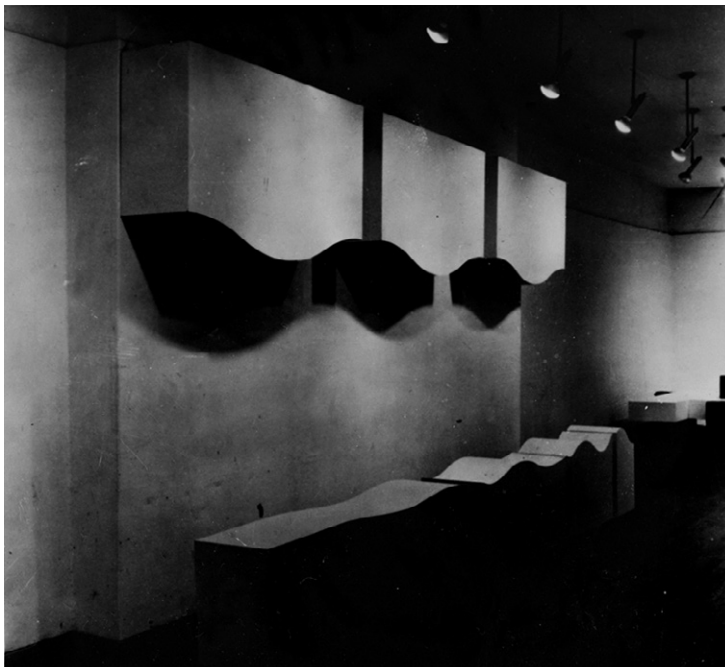
13. Algunos de los actores culturales que transitaron los años ‘60 en Rosario fueron profesores y profesoras de la carrera de Bellas Artes en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario a partir de los primeros ‘80, en el retorno a la democracia, como Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Rubén Naranjo, Emilio Ghillioni o Jaime Rippa.

a los nuevos lenguajes plásticos. Nicolás Rosa sostuvo ideas radicales acerca de la práctica artística de entonces, al afirmar que el arte asistía a un momento de realismo reflexivo “como una manifestación de la realidad concreta del arte mismo” (Rosa, 1967: s/n). El surgimiento de una producción visual libre de toda ajenidad metafórica enfatiza lo real de la obra. De este modo, se planteaba un quiebre el concepto de producción visual a raíz de la incidencia de la tecnología, la cibernética o de la teoría de la información, visible en aquellas expresiones basadas en necesidades experimentales. Los fundamentos del arte se dirigen hacia lo real, lejos de la idea del arte por el arte mismo; por lo tanto, una obra adquiere significado a través de la desaparición de su valor aurático, se constituye como crítica al conocimiento estético y adquiere un carácter cuestionador. Términos como “repetición”, “variación”, “sistema seriado” (con antecedentes en la música) o “estructura” eran elementos recurrentes en estas referencias teóricas, y en parte coincidían con expresiones del minimalismo angloamericano. La palabra “estructura” se constituye en paradigma estético de la de época, caracterizada por la coherencia, la sistematización y el encadenamiento. En contraposición, Rosa caracteriza a la estética tradicional como una convención oscura, difusa y prejuiciosa: “El cuadro de caballete es siempre un espectáculo concluido, pura manifestación de la realidad ya hecha [...] una ficción de vida que aparece ante nuestros ojos como una realidad y como tal no exige sino una sumisión pasiva y perversa” (1967: s/n).

Las nuevas relaciones entre artista, obra y espectador forjaron otras condiciones de recepción y de lectura de las expresiones visuales, como ocurrió en las exhibiciones de 1967 que se inscribieron en geometría y el minimalismo. La convocatoria de Hugo Parpagnoli para “Rosario 67” en setiembre

significó para los rosarinos no solo la posibilidad de exponer en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), sino el desafío de coordinar trayectorias individuales en el marco de una estética compartida. Participaron en esta muestra Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Juan Pablo Renzi, Norberto Puzzolo, Lía Maisonnave, Rubén Naranjo, Tito Fernández Bonina, Rodolfo Elizalde, Aldo Bortolotti, Eduardo Favario, Mario Alberto Escriña, Osvaldo Boglione, Ana María Giménez, José María Lavarello, Martha Greiner y Carlos Gatti. Anteriormente ya se habían presentado estructuras geométricas en Buenos Aires. Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Ruperto Fernández Bonina y Lía Maisonnave realizaron una exposición en la Galería Vignes durante agosto de 1967, evento que marcó un antecedente de la presencia rosarina en el ámbito porteño¹⁴. La muestra incluía una pieza de Carnevale, una integración de piso, espacio y techo, dos obras de Lía Maisonnave organizadas en grupos geométricos elementales, una estructura de Noemí Escandell con ensamblados de blanco, rojo y verde, y algunas telas de semblante *pop* de Fernández Bonina. La obra de Graciela Carnevale fue publicada en la reseña con el nombre de *Ondulaciones*, aunque su nombre verdadero es *Oposición estático-dinámica* (Fig. 1). Se trata de un conjunto de formas simples, monocromas, de color blanco y compuesto por dos sectores. La zona superior constaba de tres módulos iguales con ondulaciones en su parte inferior y la estructura de la zona inferior se apoyaba en el piso, integrada por cinco módulos de distintos tamaños con una ondulación decreciente hacia ambos lados. Los cuerpos superiores poseen salientes que dialogaban con las

14. Anteriormente, en julio de 1967, el grupo de los cuatro artistas participaron en una exposición en la Galería El Galpón de Santa Fe.



(Fig. 1) Graciela Carnevale. *Oposición Estático-Dinámica*, 1967. Galería Vignes, Buenos Aires. Archivo Carnevale.

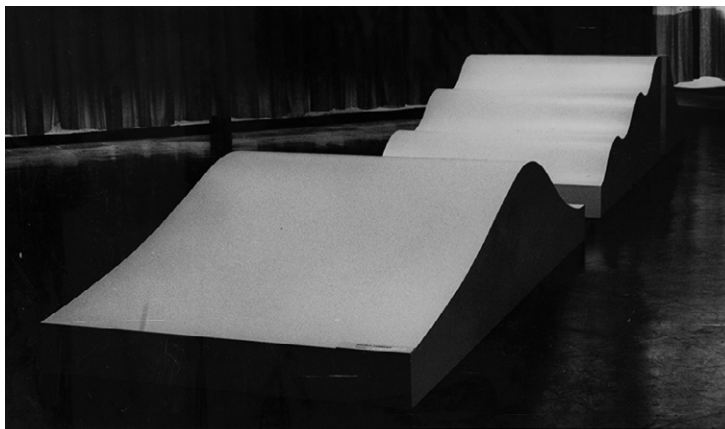
concauidades de los bloques inferiores, y de la oposición entre los tipos de ondulaciones de ambos sectores (superior e inferior) surge el título de la pieza. *Oposición estático-dinámica* traza una interrelación con el ambiente circundante, produce un diálogo entre el objeto, la pared, la materialidad y el observador. El planteo es arquitectónico, y si bien adscribe a la estética ligada al minimalismo más difundido, determina una situación espacial diferente. Remite a una tensión entre dos sectores bien diferenciados, con alusiones a la tierra, el suelo y el plano de base, por un lado, y su contrario, localizado en la cercanía al techo. Existe una zona intermedia en

la cual se genera un espacio que permite observar directamente el muro. La posibilidad de integrar ese sector vacío a la obra total permite un juego de volúmenes que crean una situación peculiar con el espectador, integrándolo a la experiencia perceptiva del sitio. No se trata de un objeto instalado en la pared, sino de un artefacto que incluye la sensorialidad y la experiencia corporal.

Como mencionamos, el 25 de setiembre de 1967 se inauguró “Rosario 67” en el MAMBA (dirigido en aquel momento por Hugo Parpagnoli), un acontecimiento que aglutinaría a numerosos artistas rosarinos. Rafael Sendra se refiere al catálogo de la muestra, cuyo diseño estuvo a cargo de Juan Pablo Renzi con una “inusual fotografía de tapa tomada en la escalinata del Monumento a la Bandera por Edgardo Galante” (Sendra, 2008: 96). La exposición en general abarcó un conjunto complejo y diverso de formas básicas, arraigadas en el cálculo y la sistematicidad, aunque no exentas de alusiones orgánicas. Podían observarse en general volúmenes concretos, perfiles geometrizarantes, siluetas recortadas, cilindros y ondulaciones. Graciela Carnevale presentó *Estructura* (Fig. 2 y 3), emplazada directamente sobre el piso. Cabe destacar que en el catálogo de exposición aparece la fotografía correspondiente a *Oposición estático-dinámica*. Esto se debe a que las obras se realizaban especialmente para la exposición, y al momento de realizar el catálogo no estaban disponibles las fotografías de las piezas correspondientes, y en ocasiones aparecían impresos otros trabajos, como en este caso. *Estructura* es el resultado final de ejercicios previos en los cuales, a partir de configuraciones vegetales¹⁵, surge una abstracción

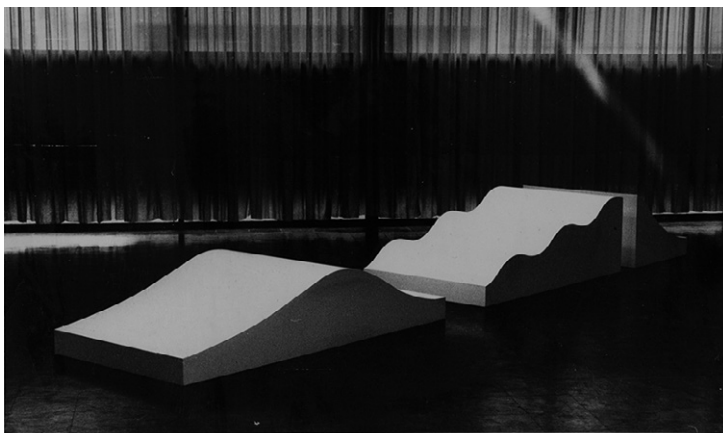
15. Este proceso comenzó a inicios de 1967 cuando la artista, llegada a Rosario hacía poco tras una beca en Buenos Aires, se cuestiona cómo proseguir

progresiva. Se trata de módulos pintados con esmalte blanco con curvas acentuadas. Existe un mayor riesgo estético asumido por la artista en la elección del suelo como soporte de la obra. Incluso esa decisión determina una actitud corporal diferente para el público, ya que se precisa inclinarse, agacharse, acercarse o alejarse para poder observar las piezas en su totalidad. *Estructura* estimula un recorrido espacial que trastoca las situaciones habituales. Al tratarse de módulos de madera con poca altura se requiere de una distancia y una mirada integral, teniendo en cuenta el contexto en el aparecen instalados. A nivel estético, las formas ondulantes reiteran los recursos visuales que Carnevale ya había implementado en *Oposición estático-dinámica*, en este caso, con una gran capacidad de síntesis.



(Fig. 2) Graciela Carnevale, *Estructura*, 1967. “Rosario 67”, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Archivo Carnevale.

con su obra. Carnevale comenzó a pintar plantas, flores, objetos de la naturaleza, hasta arribar a formas más netas que luego fueron ejecutadas en madera terciada pintada de esmalte. Esta serie de pinturas será examinada en el siguiente capítulo.



(Fig. 3) Graciela Carnevale, *Estructura*, 1967. “Rosario 67”, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Archivo Carnevale.

Por su parte, Noemí Escandell expuso *Trayecto de un cuerpo blanco*, un conjunto de volúmenes pintados que conforman una organización de entradas y salidas en un esquema de encastres volumétricos, de la cual no contamos registros actuales. Norberto Puzzolo emplazó en el espacio del museo su *Pirámide virtual con visión exterior e interior*, construcciones angulares en madera pintadas de gris claro que marcan un recorrido espacial de mayor a menor, arrojando sombras rectilíneas en el suelo¹⁶. *S/T* de Tito Fernández Bonina era una pintura con rostros femeninos de líneas prominentes y tintes saturados, con reminiscencias al planismo del *pop*. Estas telas mantenían una cercana afinidad formal a la instalación de Martha Greiner, *Planos de sombras a través de tres figuras*¹⁷,

16. La imagen impresa de la obra de Norberto Puzzolo en el catálogo corresponde a *Relieve 7*, pero en realidad la obra expuesta fue *Pirámide virtual con visión exterior e interior*.

17. En el catálogo aparece como *S/T*.

siluetas de madera de cuerpos femeninos y cubiertas con franjas de tonos distintos. Ambos proyectos se desmarcan en general de la estética minimalista que identificaba a las demás producciones, lo cual confirmaba la diversidad del grupo rosarino. Si bien los unía la necesidad de modernización y el afán de conocer movimientos culturales actualizados, no todos coincidían en sus intereses artísticos. Ana María Giménez presentó *Espacialidad dada por diferentes pantallas*¹⁸, una construcción de madera compuesta por dos formas circulares y una cuadrada, todas pintadas con tonos de gran contraste. Lía Maisonnave mostraba prismas tridimensionales pintados con esmalte blanco, instalados de la siguiente manera: tres en una dirección (y apoyados sobre la pared) y un cuarto en sentido opuesto, lo que generaba una sensación de encastramiento geométrico. Con diferentes matices tanto Giménez, Escandell como Maisonnave forjaron un tipo de obra ligada a la verticalidad mínima y geométrica. Carlos Gatti en *Infinitésimoinfinito* apoyó sobre el piso un gran cilindro pintado por fuera de un color y por dentro de otro, cuya sombra se proyectaba en la pared. Rodolfo Elizalde exhibió una construcción escultórica titulada *Diedro*, en la cual recorta una suerte de forma trapezoidal que se abre hacia uno de los costados. Osvaldo Boglione elaboró con maderas y esmalte veintiocho paneles rectangulares ordenados en dos grupos de catorce, incorporando la dimensión serial. En el caso de Aldo Bortolotti, las figuras que integraban *Unidad de superficie* se asemejaban a óvalos estilizados en distintos tonos, los cuales, colocados de manera serial en los muros, provocaban la sensación de movimiento, dinamismo y ligereza. José María Lavarello incorporaba círculos y óvalos en un díptico que representaba en el

18. En el catálogo está señalada como S/T.

sector derecho un círculo completo con franjas expansivas, y en el izquierdo el óvalo blanco (procedente de la presión ejercida en la formación circular). La obra de Rubén Naranjo, *Pintura 207*, constaba de una superficie de gran tamaño trabajada con esmalte y formaciones geométricas. Mario Alberto Escriña realizó un objeto que se salía del canon geométrico; fue quien más se despegó del grupo en ese aspecto. En *Al Rey del Relieve le han comprado un retablo con un montón de cositas plateadas que cuelgan* incorpora una tapa roja con el logo de Coca Cola en letras blancas sobre un soporte plateado, cerca de unos cortinados elaborados con papeles metalizados¹⁹. Eduardo Favario presentó *Volúmenes de naturaleza estática, tensionadas por el cambio de situación*. Se trataba de dos cubos de un metro de cada lado, apoyados solo en uno de los ángulos, hecho que generaba tensión espacial por la posible caída de estos grandes volúmenes. Probablemente el proyecto más radicalizado en cuanto al quiebre formal y conceptual fue el de Juan Pablo Renzi. *Materialización de las coordenadas espaciales de un prisma de aire* era una estructura desarmable construida solo con caños finos de hierro negro de unos tres metros de altura, que organizaban espacios virtuales. Si comparamos el catálogo de *Rosario 67* y los nombres que aparecen en los archivos del MAMBA encontramos discrepancias entre las obras que se detallan y los títulos, tal como se observa en el listado de los archivos del propio museo (Fig. 4).

19. Esta información fue suministrada por la diapositiva de la obra de Mario Alberto Escriña conservada por Noemí Escandell.



MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES
MUSEO DE ARTE MODERNO

8º Piso

EXPOSICION: "ROSARIO 67"

25 al 30 de setiembre

BOGLIONE Osvaldo Mateo	"Panelco M.R. Epoca Osco"
BORTOLOTTI Aldo	"Unidad de Superficie"
CARNEVALE Graciela	"Estructura"
ELIZALDE Rodolfo	"Diedro"
ESCANDELL Noemí	"Trayecto de Un Cuerpo Blanco I"
ESCRIBANA Mario Alberto	"Al Rey del Relieve le han comprado un retablo con un montón de cositas plateadas que cuelgan"
FERNANDEZ BONINA	"Sin Título"
FAVARIO Eduardo	"Volumenes de naturaleza estética, tensionados por el cambio de situación."
GATTI Carlos	"Infinitésimo-Infinito"
GIMENEZ Ana María	"Especialidad dada por diferentes pentallas"
GREINER Martha	"Plano de Sombra estrevés de tres figuras"
LAVARELLO José María	"Díptico"
MAISONNAVE Lía	"4 Volumenes reales determinantes de sus correspondientes volúmenes virtuales"
NARANJO Rubén	"Pintura 207"
PUZZOLO Norberto J.	"Pirámide virtual con visión exterior e interior"
RENZI Juan Pablo	"Materialización de Las coordenadas espaciales de un prisma de aire"

MUSEO DE ARTE MODERNO SECRETARIA DE CULTURA Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires
Hº C. DEH 189

(Fig. 4) Documento con membretes de la Provincia de Buenos Aires, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, Dirección de Artes Plásticas. Folio N.º 189, 1967. Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

De manera casi simultánea, del 27 de setiembre al 21 de octubre de 1967 se llevó a cabo “Estructuras Primarias II” en la Sociedad Hebraica en Buenos Aires, auspiciada por el Instituto Di Tella en el marco de la Semana del Arte Avanzado en la Argentina. En esa ocasión, participaron algunos de los artistas rosarinos que integraron “Rosario 67”: Tito Fernández Bonina, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Eduardo Favario, Carlos Gatti, Lía Maisonnave, Norberto Puzzolo y Juan Pablo Renzi²⁰. Tal como lo planteaba Jorge Glusberg en la misma convocatoria, la exposición fue un homenaje a “Primary Structures: Younger American and British Sculptors”, efectuada un año antes en el Jewish Museum. Por tal razón, las obras se inscribían en la vertiente minimalista, pero en clave local, con ciertas precisiones que cabe destacar.

En “Estructuras Primarias II” Graciela Carnevale exhibió dos obras, *Constante* (Fig. 5 y 6) y *Oposición estático-dinámica* (Fig. 7) presentada antes en la galería Vignes. *Constante* estaba conformada por tres módulos blancos curvos, casi a ras del piso y separados a una corta distancia entre sí. De acuerdo con el ángulo de visión se podía detectar la concavidad de las piezas y el resultado visual del conjunto. A diferencia de las estructuras anteriores, en *Constante* la similitud de las piezas que conservan la misma altura crean una imagen de estabilidad, de elementos que se reiteran y que forjan un ritmo orgánico mediante los juegos ópticos de concavidades y de proyecciones de sombras en el piso.

20. También integraron la muestra: Gabriel Messil, Oscar Bony, César Ambrosini, Rodolfo Ramón Azaro, Miguel Ángel Bengochea, Jorge Luis Carballa, Mercedes Estévez, David Lamelas, Margarita Paksa, Oscar Palacio, Antonio Trotta y Osvaldo Romberg.



(Fig. 5) Graciela Carnevale. *Constante*, 1967. “Estructuras Primarias II”, Sociedad Hebraica en Buenos Aires. Archivo Carnevale.



(Fig. 6) Graciela Carnevale. *Constante*, 1967. “Estructuras Primarias II”, Sociedad Hebraica en Buenos Aires. Archivo Carnevale.



(Fig. 7) Graciela Carnevale. *Oposición Estático-Dinámica*, 1967. "Estructuras Primarias II", Sociedad Hebraica en Buenos Aires. Archivo Carnevale

Estructura II, de Norberto Puzzolo, era un conjunto de formaciones grises, geométricas y alargadas que debieron adaptarse al sitio. Los cuerpos geométricos en “L” quedaron invertidos y cerraron un circuito virtual con los apoyados en la pared, dejando una breve distancia entre ambos. Noemí Escandell expone *Desplazamiento blanco*, una pieza compuesta por diferentes módulos que parecen reptar por el piso. La disposición de carácter laberíntico creaba una combinación de espacios internos donde el espectador requiere de ciertos movimientos (de cercanía y lejanía) para percibir el conjunto en su totalidad. Juan Pablo Renzi presentó dos obras. Por un lado, la estructura denominada *Grados de libertad en un espacio real* (reconstruida en 1984 en el Museo Juan B. Castagnino de Rosario), la cual exterioriza las tensiones entre el interior y la exterioridad. La disposición de las varillas de aluminio creaba un volumen de aire que generaba una atmósfera de liviandad, ya que la estructura parecía suspendida al estar sostenida desde el techo, dejando un pequeño espacio sin tocar el suelo. Por otro, *El ángulo recto*, que, tal como indica su nombre, se trataba de una construcción en aluminio del piso al techo. De acuerdo con el catálogo de “Estructuras Primarias II” prologado por Jorge Glusberg, los demás artistas rosarinos mostraron obras de carácter geométrico, a excepción de Tito Fernández Bonina, que expuso un conjunto de cubos esmaltados (*Desintegración de una mujer real*). En el caso de Carlos Gatti, encontramos la realización de una misma estructura formada por tres triángulos en forma gráfica (dibujada sobre la tela con esmalte sintético y colgada en el muro) y en su construcción espacial (tres armazones de madera esmaltada, invertidos, empotrados en el piso). El triángulo se apoyaba en uno de sus vértices, una situación de cierta inestabilidad visual. Lía Maisonnave presentó *Cuatro volúmenes reales de*

terminantes de sus correspondientes volúmenes virtuales, cuatro módulos de corte triangular apoyados solo en uno de sus lados de manera alternada (en algunos sobre la base, en otros dos sobre el borde) y pintados en el perfil externo con tonos que iban del más oscuro al más claro. Aldo Bortolotti intervino el espacio con un conjunto de configuraciones ovalares de distintos colores en la pared, obra titulada *Proyecciones de un plano a lunares que corta la sala*, junto a un señalamiento arquitectónico en varillas blancas que remarcaba el paso de un pasillo a la sala de la Sociedad Hebrea, *Determinación de una situación espacial* (1967). Eduardo Favario participa con una figura de chapa que se proyectaba en la pared junto a otra chapa metálica con esmalte sintético, cuyo título era *Sombra proyectada sobre piso y pared*. En ese aspecto, encontramos problemas artísticos comunes en Juan Pablo Renzi, Aldo Bortolotti y Eduardo Favario, quienes produjeron objetos e instalaciones ligadas a los conceptualismos locales.

Intervenciones

En febrero de 1968 Lucy Lippard y John Chandler publicaron el artículo “La desmaterialización del arte”²¹, donde afirman que durante la década del sesenta los aspectos emocionales dentro de las prácticas del arte cedieron lugar a procesos conceptuales y mentales. La paulatina pérdida de interés en

21. Publicado en *Art International* de 1968, este escrito establecía una correspondencia entre los objetos de Donald Judd, Sol LeWitt, las pinturas de Robert Rauschenberg, Michael Kirby o Robert Whitman, y la danza de Yvonne Rainer y Alex Hay. Para ambos autores el artista que mejor ilustra la noción del arte como idea (idea como objeto, idea como *performance*) es Robert Morris. También mencionan la exposición “Art and Series”, donde la serialidad era una parte constitutiva de la producción visual.

los soportes físicos de las obras desembocaría en la desmaterialización del objeto artístico. Estas producciones tendrían dos motivaciones: por un lado, la noción del arte como idea; por otro, el arte entendido como acciones en las que la materia se transforma en movimiento. La inmaterialidad de los procesos artísticos promueve así los conceptualismos, accionismos o *performances*. El artículo destacaba, además, las cinco zonas que el cubista de origen ruso Joseph Schillinger (1895-1943) enumeraba respecto de la evolución de las fases creativas, las que se sustituyen a medida que se aceleran: una etapa pre-estética, una estética-tradicional, mágica y religiosa, una tercera estética emocional, una racional identificada con el arte experimental, y una última pos-estética o científica que propende a la fusión de las formas artísticas, la desintegración del arte o la liberación de la idea. Lippard y Chandler entendieron las tres últimas fases como una etapa autocrítica del arte. El arte desmaterializado no apunta hacia lo visual sino al concepto.

Luego en 1973 Lucy Lippard publicó *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, traducido posteriormente al español. El libro constituye un repertorio de las expresiones conceptuales que caracterizaron este tramo histórico. Lippard (2004) se detuvo en los procesos que estimularon la desmaterialización del objeto artístico con un relevamiento sobre la aparición de gestos conceptuales, acciones y diferentes *performances*, citando las publicaciones que surgieron en torno a la temática conceptualista. El volumen, según ella misma lo aclara, no intenta relevar movimientos sino fenómenos que tienen un punto en común tanto en el continente americano como en otros países: una maraña “caótica” de ideas alrededor de la desmaterialización, esto es, la progresiva pérdida de interés en los aspectos materia-

les del objeto. La autora (quien se concentra en producciones fotográficas, documentos y textos a medida que avanza en su estudio) destaca el carácter politizado de las propuestas conceptuales al eludir la institución-arte, no solo por la utilización de espacios no convencionales, sino por la paulatina desmaterialización del objeto y el alejamiento de la concepción materialista que estimulaba la fetichización objetual. La divulgación de técnicas alternativas de producción, entre las que se incluían los medios de comunicación masiva, promovía modos diferentes de circulación y percepción de la obra. Por otro lado, la simplicidad de transporte del arte conceptual significó una ventaja para los artistas, permitiéndoles un mayor desplazamiento en relación con los centros artísticos legitimados. Lucy Lippard reconoció su interés en los aspectos políticos del arte tras un viaje a la Argentina en 1968, cuando tomó contacto con artistas “que sentían que era inmoral realizar su arte en la sociedad que existía allí” (2004: 38). Los artistas referidos por Lippard en su libro eran los integrantes del Grupo de Rosario, algunos de los cuales se reunieron con ella para coordinar el envío del material sobre *Tucumán Arde* para la revista *Robho* en París²².

En la etapa previa, correspondiente al Ciclo de Arte Experimental, lo performático fue un potente recurso expresivo. La *performance*, de acuerdo con Renato Cohen (2013), se vincula a un arte de frontera a partir de un movimiento rupturista con lo previamente establecido. En Brasil distintas experiencias quedaron rubricadas como *performances*, algunas de ellas todavía en una fase inicial. En el caso de los y

22. Según lo menciona Graciela Carnevale, la reunión se llevó a cabo en San Nicolás, a medio camino entre la ciudad de Buenos Aires y Rosario. Jorge Glusberg habría insistido en que Lucy Lippard conozca a los artistas rosarios que habían participado de “Estructuras Primarias II”.

las artistas de Rosario, en medio de una atmósfera opresiva signada por el Onganiato, apelar a los afectos, al “sentirse afectado por” fue un eje vital del arte. Tal como se observa al analizar los sucesos culturales, el cuerpo “era el lugar central de la experimentación estética y política: inducción a la toma de conciencia, modificaciones perceptivas, transformación del sentido común, experimentaciones con los procesos de subjetivación tenían al cuerpo del sujeto-espectador como espacio privilegiado de operaciones” (Carnevale *et. al*, 2015: 28). Un cuerpo que gesticula y se conecta con elementos políticos, que es foco de irradiación de palabras, acciones, transformaciones y reacciones. Jacques Rancière señala que arte y política no son dos realidades separadas, sino “dos formas de división de lo sensible dependientes, tanto una como la otra, de un régimen específico de identificación” (Rancière, 2011: 36). Ambos términos se vinculan como presencias en un espacio-tiempo determinado. La politicidad del arte equivale a los componentes políticos de la producción corporal-visual. El cambio vertiginoso que caracterizó la sucesión de formas en la segunda mitad de los sesenta acompañó la ruptura con las convenciones plásticas previas, habilitando la dimensión política en la propuesta artística. Una y otra se anclaron en zonas de identificación (las formas estéticas con la transgresión rápida del signo visual y la política con el quiebre con lo establecido). Posiblemente éste haya sido el modo en que los mecanismos políticos irrumpieron en el ámbito rosarino, lo que distingue y localiza a la producción regional.

La contribución de Graciela Carnevale ha sido central para comprender su posicionamiento crítico frente al esquema de las estructuras primarias y el minimalismo de los sesenta. *Performance*, acción y acontecimiento. Las intervenciones en el Ciclo de Arte Experimental se desplegaron

como acontecimientos, concepto desarrollado por Maurizio Lazzarato. Para este autor, un acontecimiento “no es la solución de un problema, sino la apertura de posibles” (2006: 45). La palabra proviene de “acontecer”, y en el campo de la cultura el término se puede deslizar hacia “producir”, transformación de la naturaleza y operación/intervención en el contexto circundante. Para profundizar en este tema, Lazzarato recupera el pensamiento de Mijaíl Bajtín y propone el “giro acontecimental”, el cual acentúa las resonancias pragmáticas del discurso en una situación real. Los enunciados pueden alentar, inducir, exasperar o violentar, y provocan determinadas reacciones que conducen al acontecimiento. El acontecimiento implica una mutación de las subjetividades y excede la posibilidad de brindar soluciones; más bien estimula la construcción de soluciones posibles. Acontecimiento procede de acontecer, pero también refiere a producir, operar e intervenir en el mundo circundante. Para producir esas transformaciones se necesitan cuerpos y lenguajes, agenciamientos maquínicos (en términos deleuzianos) que puedan interpelar el espacio real y material. Lo posible puede surgir desde una nueva distribución de potencialidades que superen los binarismos, donde lo nuevo se presenta como probabilidad de cambio. Lo nuevo es político y se aplica a las acciones con base performática²³. De este modo la acción de los cuerpos promueve la articulación de acontecimiento y política. El agenciamiento incluye atracciones y repulsiones, simpatías y antipatías, alteraciones y alianzas, “las penetraciones y las expansiones que afectan los cuerpos de todo

23. Lazzarato considera las acciones que se llevaron a cabo en 1999 en Seattle, cuando en el marco de una cumbre anti-globalización se desplegaron movilizaciones donde participaron estudiantes, ecologistas, activistas, sindicalistas, ambientalistas.

tipo (dándole a la palabra “cuerpo” la extensión más amplia, es decir, todo contenido formado), unos en relación con los otros” (2006: 53). Involucra la potencia del sujeto para crear espacios críticos en contraposición a las lógicas hegemónicas de dominación, y en el campo del arte articula los enunciados visuales con la política, una alianza presente en los sucesos culturales de 1968. Aquel momento se caracterizó por “los desbordes desde abajo”, según Raúl Zibech²⁴. Para Zibechi (2018), el 68 latinoamericano no solo abarcó el estallido de las dictaduras, sino el crecimiento de los grupos armados de guerrilla, integrados por militantes políticos. Se irradiaron movimientos que saltaban los controles: control de los cuerpos, de las ideas, de las economías, y las plataformas de poder como el colonialismo y el patriarcado se vieron amenazadas. También la expansión del feminismo visibilizó un proyecto social y colectivo que ha sido y es, sobre todo, político.

En este contexto se gestó el Ciclo de Arte Experimental. Se inició el 27 de mayo de 1968 con el proyecto de Norberto Puzzolo, *Las sillas*²⁵. Tras la inauguración del Ciclo en

24. Un ejemplo relevante de estos desbordes ha sido el “Cordobazo” en marzo de 1969: “Los obreros de las grandes fábricas abandonaron sus lugares de trabajo y se concentraron en las calles antes incluso de lo convenido por los sindicatos, que fijaron un “paro activo” de treinta y siete horas para el 29 de marzo de 1969 a partir de las 11 de la mañana. La tensión en la ciudad se agudizaba con la explosión de poderosos petardos en la zona del centro. Antes de abandonar los talleres, los obreros se llevaban barras de acero, bulones, pernos y cualquier objeto contundente que les sirviera para defenderse. Algunos llevaban armas de fuego. Los sindicatos Smata (Sindicato de Mecánicos y Afines del Transporte Automotor) y de Luz y Fuerza (sindicato de la empresa de energía eléctrica) habían repartido bombas molotov, hondas y miguelitos entre sus afiliados” (Zibechi, 2018: 30).

25. “Hechas en madera y pintadas de diferentes tonos de esmalte amarillo, estas sillas estaban orientadas hacia la vidriera externa –a su vez enmarcada con cartón blanco–, una particularidad que potenciaba el ejercicio de percibir la creciente turbulencia en las calles rosarinas” (Lucero, 2014: 97).

la entonces agencia de publicidad Omar Cuadros, calle Entre Ríos 730, los y las artistas llevan sus propuestas a la Galería Melipal de Córdoba 1365, Rosario²⁶. Noemí Escandell intervino el local alquilado por el grupo el día 15 de julio de 1968, con una ambientación denominada *Pro-ser*. La instalación incluía un busto de bronce pedido en préstamo al taller de Lucio Fontana, guirnaldas celestes y blancas en papel *crêpe*, flores de plástico, láminas escolares sobre la Junta de mayo o las reproducciones de José de San Martín y Domingo Faustino Sarmiento, junto a la frase “Viva la Patria”. Escandell había recuperado un recorte periodístico con un discurso del entonces intendente de la ciudad, subrayando la necesidad de reverenciar al pasado y de honrar la memoria de quienes lucharon por la Patria. A partir de esa lectura, proyecta esa instalación donde exterioriza la superficialidad con la que, según la propia artista, se hablaba de la historia argentina. El 7 de octubre de 1968 se desarrolló *El Encierro*, una acción que visibilizaba la censura presente en aquel momento. Graciela Carnevale permitió que el público ingresara a la sala y luego cerró la puerta con llave. La primera reacción de los espectadores fue quitar todos los afiches que cubrían las vidrieras; luego algunos se sentaron y esperaron. Transcurría el tiempo

26. Dentro del Ciclo de Arte Experimental, también presentaron sus propuestas otros y otras artistas del grupo de Rosario, como Emilio Ghilioni junto a Roberto Elizalde (cuya acción conjunta se tituló *La Pelea*, donde ambos provocan una discusión callejera para generar disturbios para provocar al espectador), Tito Fernández Bonina (quien condujo al público a una sala vacía, donde solo se encuentran carteles con la prohibición de fumar y hablar), Marta Greiner (con el texto “La revolución de las comunicaciones” de Neil P. Hurlley para destacar el avance comunicacional y tecnológico por entonces) o Eduardo Favario (quien en *La Clausura* coloca un cartel en la sala, invita al público a efectuar un recorrido hasta la librería Signos de la Galería Favorita, donde había otro cartel que consignaba que allí finalizaba la obra).

y nadie les abría, entonces comenzaron a arrancar las varillas de la abertura de entrada para escapar. Desde el exterior un muchacho rompía el vidrio. De acuerdo con la artista, aquello no se trataba de un simulacro, fue literalmente un encierro: “Si yo volvía o me quedaba ahí mirando era un absurdo, un chiste de mal gusto. Directamente me fui porque mi hipótesis era que para poder salirse de ese encierro había que hacer una acción, una acción que tenía que ser violenta” (Carnevale en Lucero, 2014: 88). Finalizada la intervención y tras el arribo de la policía, los dueños del local deciden suspender el alquiler del espacio. De esta manera el Ciclo de Arte experimental finaliza de manera abrupta. Quedarían sin exponer Juan Pablo Renzi y Aldo Bortolotti. Este acontecimiento se inscribía en un ambiente de creciente descontento y censura ante las expresiones colectivas, lo que llevaría a los protagonistas a replantear sus proyectos artísticos.

En el mencionado libro sobre la condición desmaterializada del objeto artístico, Lucy Lippard establece algunas referencias al Ciclo que son erróneas. Lippard señala que Renzi había mandado tarjetas postales a diferentes contactos en el exterior, solicitando que le escriban una carta con la frase “te envío agua de Nueva York” o de otro sitio, cuando en realidad su participación se interrumpe al terminarse el Ciclo tras el episodio de censura a raíz de *El Encierro*. También afirma que Graciela Carnevale recopiló periódicos de Buenos Aires durante días “para observar cómo varía la información que el público recibe” (Lippard, 2004: 82), cuando en realidad esa experiencia fue llevada a cabo en la exposición “Arte por el aire”, realizada en Mar del Plata antes del Ciclo²⁷.

27. Esta obra, denominada *Medios masivos de comunicación*, apuntaba a la visibilización de las noticias que acontecían en el mundo mediante la pre-

Tanto en sus participaciones en “Rosario 67” y en “Estructuras Primarias II” como en el Ciclo de Arte Experimental, Carnevale mantuvo una coherencia productiva, visible en el pasaje de propuestas cimentadas en la geometría hacia expresiones performáticas que incluían la participación del espectador desde un lugar diferente. En este último caso, las manifestaciones tendientes a trascender los bordes del arte en tanto zona de autonomía formaron parte de las preocupaciones estéticas de la década, donde justamente se intentaba quebrar los límites del campo artístico. Boris Groys describe la tendencia del arte contemporáneo que incita a ir más allá del sistema que legitima el arte actual, a partir de la determinación de transformar el ámbito social y político. Pero ese deseo encuentra la mayoría de las veces una brecha que conduce a la frustración y provoca un estado que “parece alternar perpetuamente entre la esperanza de intervenir en el mundo más allá del arte y la amargura (o desesperación) dada por la imposibilidad de alcanzar tal objetivo” (Groys, 2014: 37). Este impulso no es nuevo, dice el autor, posee numerosos antecedentes en los años sesenta del siglo XX. La propuesta de Carnevale generó lazos con el público desde lugares disruptivos, donde la incomodidad, el desafío, el gesto provocador y la violencia configuran tópicos activadores de

sentación de tres periódicos impresos en soporte papel. Uno era de Mar del Plata, otro de Buenos Aires y el tercero de Rosario. “Dichos periódicos debían comprarse y reponerse todos los días. A medida que transcurría el tiempo se iban apilando los ejemplares y el espectador podía confrontar cómo noticias análogas, similares eran descifradas, redactadas e interpretadas de maneras diferentes de acuerdo con la posición ideológica del medio de prensa en cuestión. De esta manera la artista cuestiona el poder de intervención de los medios de comunicación, un tópico que atravesó parte de la actividad cultural en Argentina de la segunda mitad de los 60” (Lucero, 2018: 61).

respuestas performativas, tendientes a dislocar la ambigüedad de las condiciones políticas de entonces.

Archivos

La investigación desarrollada en este volumen se enfoca en obras de perfil minimalista de 1967. Será necesario considerar los archivos, los bocetos, dibujos, pinturas y diseños previos a la concreción de las piezas. La plataforma de imágenes que sustentó la producción de Graciela Carnevale es una fuente rica de información que remarca el tenor crítico de los trabajos. Como antesala teórica, recordemos la posición de Laura Trafi Prats, quien confronta al archivo con la narrativa masculinizante de la modernidad identificada, señala la necesidad de abordar el tema desde una perspectiva de género cuando se trata de artistas mujeres. Trafi Prats (2010) intenta recuperar dos tipos de espacios visuales que, si bien surgen en la modernidad cultural, abren otras vías de interpretación de las imágenes. Uno corresponde a la sala de consulta que Sigmund Freud utilizaba para analizar a sus pacientes, cuyas paredes estaban abarrotadas de imágenes sobre las culturas antiguas con temas alrededor de la muerte y la sexualidad. El segundo refiere a la espacialidad inaugurada por Aby Warburg, creador del conocido *Atlas Mnemosyne*, donde explora la persistencia de las imágenes a través del tiempo. La articulación de estas espacialidades a partir del *pathosformel* como patrón icónico que se reitera en diferentes circunstancias sociales, coadyuva en la comprensión de la historia del arte desde una perspectiva anacrónica y al-

tamente productiva. En ambos casos la imagen se presenta como mediación entre la historia y la subjetividad, y encarna un sentido dialéctico que nos permite desenterrar aspectos de la humanidad mediante un desplazamiento continuo por diferentes estadios temporales. Esas condiciones generan archivos de la historia y de la memoria, pero determinados y categorizados por términos de clase, género, raza, sexualidad y poder. El inconsciente, que nos recuerda deseos y fantasías, también juega un rol importante en la conformación de archivos. La historiadora feminista Griselda Pollock señala que no solo “luchamos para asegurar la igualdad en la representación de todas las mujeres además de todos los hombres en nuestros archivos culturales, sino que ahora nuestra lucha es el estar ausentes de la historia escrita, barridas como un mal pasajero” (Pollock, 2010: 59)²⁸. Frente a la tendencia reaccionaria que remite al feminismo a una cosa del pasado necesitamos establecer lazos entre obras y archivos para articular una trama artística feminista. En el caso del arte moderno, donde en general existen pocos archivos sobre mujeres, la mayoría de las manifestaciones visuales que se encuentran en las colecciones museísticas pertenecen a artistas varones. Por esa razón Pollock propone una apropiación feminista del concepto de exposición, en tanto encuentro que se abre a nuevas relaciones críticas entre las producciones artísticas y los espectadores. De este modo se desentieran discursos de la historia del arte o zonas de productividad relacionadas con artistas mujeres que han sido reprimidas.

28. Por otro lado, los archivos poseen alcances simbólicos para entender los vínculos del presente con la memoria y el pasado, lo que estimula en muchos casos el intento de dominarlos para transformarlos en historia.

Con relación al estudio de los archivos de artistas, Hal Foster (2004) desarrolla la noción de “impulso archivístico”, localizada en artistas como Thomas Hirschhorn, Sam Durant o Tacita Dean. A través de las intervenciones sobre la imagen, el texto o el objeto, estas producciones artísticas visibilizan informaciones compartidas, registros históricos, referencias colectivas o documentación histórica. Recurren al uso de figuras, objetos y sucesos particulares en el arte, en la filosofía y en la historia modernos, para articular una relación entre ese paso moderno y la producción actual. No solamente utilizan archivos informales, sino que además los producen de modo tal que queda expuesto el origen de esos materiales archivísticos. Con precedentes en las vanguardias del siglo XX (como los fotoarchivos de Alexander Rodchenko, los fotomontajes de John Heartfield o los *combine-paintings* de Robert Rauschenberg), para Hal Foster este impulso se ha generalizado como una condición distintiva de la contemporaneidad. De acuerdo con Andrea Giunta (2010) el uso innovador e intensivo de los archivos cruza no solo la labor académica de los estudiosos del campo sino gran parte de las manifestaciones artísticas actuales. En un contexto que estimula el furor de los archivos, las nuevas poéticas/políticas se enlazan con una dinámica democratizadora que incentiva la apertura de la información, sea visual o escrita. Estas posibilidades llevan a repensar la injerencia de los archivos en el terreno de las manifestaciones visuales, en las exposiciones y en las políticas implementadas en la estructuración de éstos. La circulación de contenidos dentro de los procesos globalizadores colaboró con el desplazamiento de materiales archivísticos, que en muchos casos son organizados *in situ*, reproducidos, alternados, compaginados. De este modo se implementan decisiones museográficas e institucionales por las cuales los archivos

adquieren diversas modalidades exhibitivas, colocados en plataformas para ser observados, leídos o decodificados por los espectadores. Giunta menciona el ejemplo del Archivo Carnevale, el cual, en ocasión de celebrarse en 2007 la Documenta 12 de Kassel, funcionó como sitio de diálogo, reflexión y debate. Junto a la presentación de un texto-manifiesto, el acervo documental de Graciela Carnevale proponía, más que adentrarse en datos históricos sobre *Tucumán Arde*, el intercambio de opiniones y visiones en el seno de una misma comunidad artística que reflexiona sobre una acción colectiva. Por su parte, Anna María Guasch (2011) subraya la importancia de esos acervos en la construcción del arte contemporáneo. Tras establecer una genealogía de la noción de archivo, balizando a referentes insoslayables como Walter Benjamin, Michel Foucault o Jacques Derrida, la autora enumera una cantidad considerable tanto de artistas que produjeron a partir del dispositivo archivístico como de exposiciones centradas en dicho tópico. En términos históricos, fue a partir de los años sesenta y con la irradiación del conceptualismo, que la utilización de inventarios o repositorios en el arte creció de manera notable, apuntalando una epistemología del archivo visible en numerosas manifestaciones plásticas, poéticas y teóricas. Desde los años noventa se ha incentivado la lectura de la obra de arte “como archivo” por parte de la crítica y la curaduría, tendencia que crecerá en paralelo con el giro etnográfico o micropolítico. Este impulso de archivo se advierte tanto en la estructuración de los materiales como en la presencia de una lógica archivística que funciona como paradigma conceptual de la obra. Una de las posibilidades que ofrece el archivo como inscripción de la obra es la que emerge en el mismo estudio del artista. El impulso de coleccionar y guardar se enlaza con la labor inserta en el propio taller

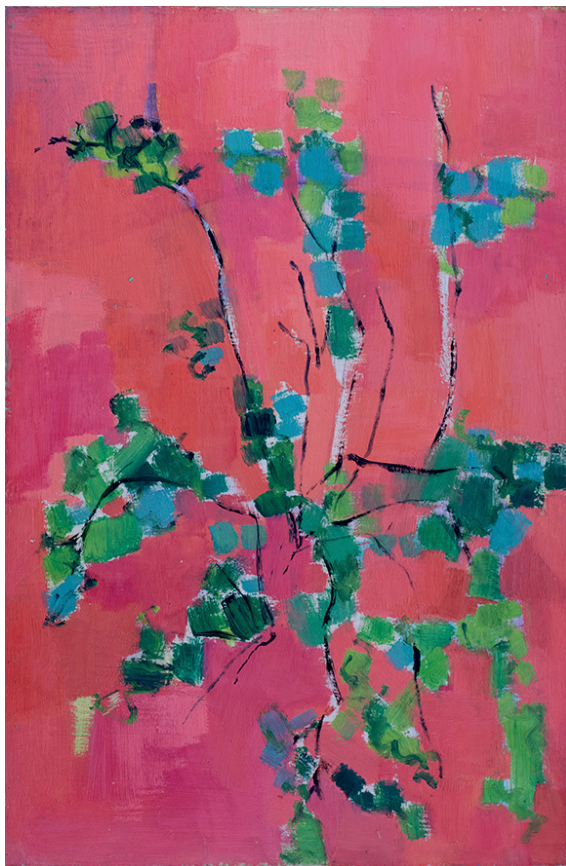
(zona de espacio y almacenamiento), la cual desembocaría más tarde en la materialización de la obra. En ese sentido, los dibujos, esquemas lineales, indicaciones, fotografías y notas apuntadas por las artistas instituyen una usina vital para comprender los objetos posteriores, desde la tarea previa de guardar y archivar diversos materiales concernientes a sus trabajos hasta su materialización y/o reconstrucción.

Pinturas y bocetos

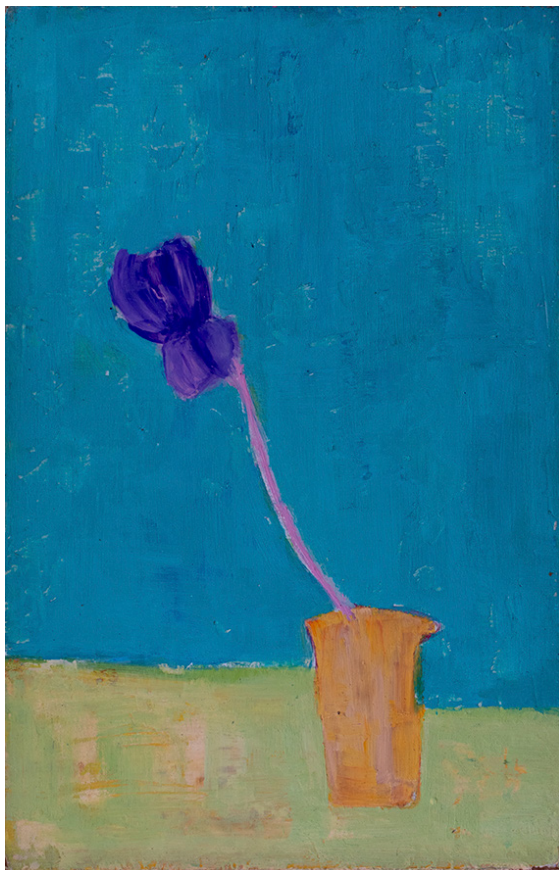
El pasaje de los bocetos a la materialización de las piezas minimalistas de 1967 que integran el Archivo Carnevale se desplegó en un contexto cultural e histórico complejo. Exhibidas en dos muestras casi simultáneas y durante la Semana de Arte Avanzado en Buenos Aires, *Oposición estático-dinámica*, *Estructura* y *Constante* proceden de una experiencia plástica previa, con ejercicios pictóricos de 1966 que se transformaron con el tiempo.

Luego de haber desarrollado una beca de estudio en la ciudad porteña junto a Lía Maisonnave, y donde pudo vivenciar el clima artístico ligado al Instituto Di Tella, Graciela Carnevale regresa a Rosario. Entre 1966 y 1967, comienza a desarrollar un conjunto de pequeñas pinturas con motivos de formaciones orgánicas o vegetales que derivaron luego en dibujos abstractos. Se pueden distinguir tres momentos de esta experiencia anterior a las estructuras minimalistas. Una primera etapa con esquemas más bien figurativos que incluían detalles de hojas, ramas y flores, en los que se observa el uso de colores claros como celestes, verdes, amarillos rosados (Fig. 8, 9 y 10). Dichas composiciones se caracterizan por pinceladas sueltas, representaciones sin contornos delineados, áreas donde el color se modula y adquiere distintas tonalidades. Los pigmentos diluidos le otorgan una atmósfe-

ra de liviandad, lograda a partir de la manera con que están aplicados, en ocasiones se dejan entrever zonas del fondo. La búsqueda de nuevas temáticas tras la estadía porteña desemboca en soluciones visuales con estas características, y constituyen ejercicios plásticos de gran sensibilidad que anticipan el proceso posterior de síntesis y visualidad minimalista.



(Fig. 8) Graciela Carnevale. *Pinturas 1966-67*, Rosario. Archivo Carnevale.



(Fig. 9) Graciela Carnevale. *Pinturas 1966-67*, Rosario. Archivo Carnevale.



(Fig. 10) Graciela Carnevale. *Pinturas 1966-67*, Rosario. Archivo Carnevale.

En un segundo momento, los diseños se tornan más abstractos, geométricos, y las superficies de color se consolidan, adoptan formas precisas con colores diferenciados (Fig. 11 y 12). Se incorporan algunos elementos en negro y la delimitación de las áreas de color produce contrastes notables con el fondo. Hay una mayor definición en las líneas, en los usos cromáticos y en la composición en general.

Otras pinturas exhiben tonos brillantes de naranjas, rosas intensos, negros, azules y amarillos. Con un nivel creciente de abstracción, este tipo de dibujo anticipa los bocetos posteriores dedicados a volúmenes netamente geométricos (Fig. 13 y 14). En general son superficies netas, sin variación del color y con contornos nítidos, son composiciones que constituyen la antesala de las formaciones volumétricas cercanas al minimalismo que surgirán el mismo año.



(Fig. 11) Graciela Carnevale. *Pinturas 1966-67*, Rosario.
Archivo Carnevale.



(Fig. 12) Graciela Carnevale. *Pinturas 1966-67*, Rosario.
Archivo Carnevale.

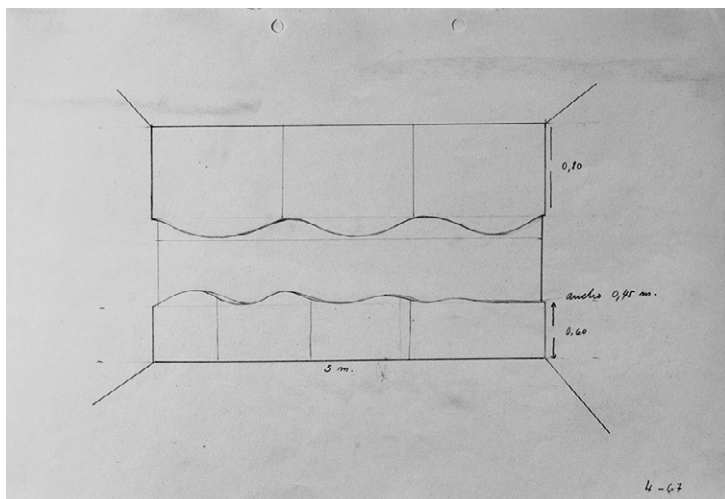


(Fig. 13) Graciela Carnevale. *Pinturas 1966-67*, Rosario.
Archivo Carnevale.

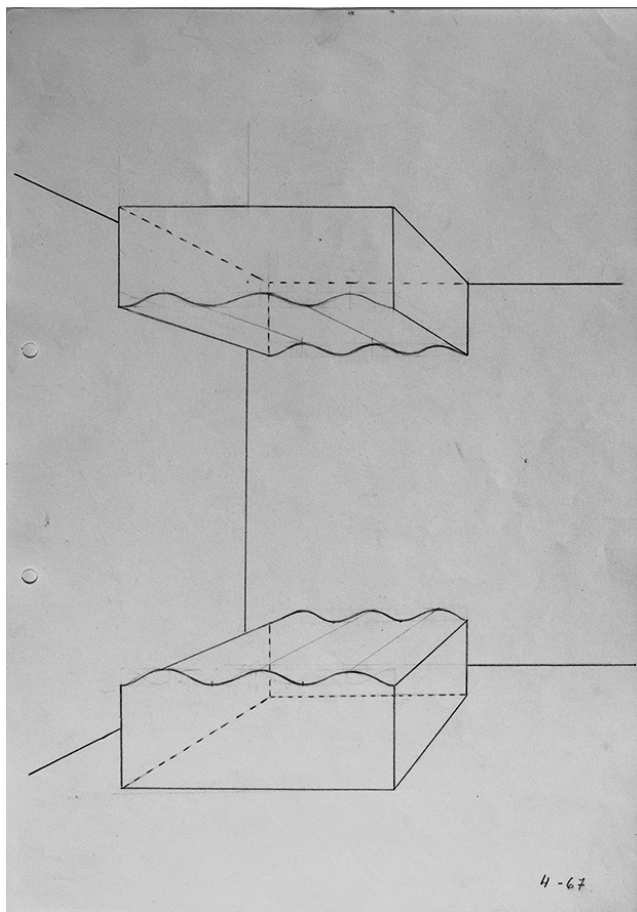


(Fig. 14) Graciela Carnevale. *Pinturas 1966-67*, Rosario. Archivo Carnevale.

El proceso confluye de modo gradual en trabajos de mayor simplicidad y austeridad formal, resultado que se visualiza tanto en los dibujos de archivo como en las estructuras geométricas exhibidas en 1967. En abril de ese mismo año, la artista realiza el boceto de *Oposición estático-dinámica*, en una vista de manera frontal donde indica las distancias entre cada bloque y la extensión total de la estructura primaria (Fig. 15). Los módulos que la componen definen un planteo espacial equilibrado. Las líneas generan ritmos tanto en el bloque superior como en el inferior. En otro esquema gráfico surgen una posible variante de la instalación (Fig. 16), donde se advierte la tensión entre dos aspectos contrapuestos (lo estático, vinculado a la línea recta del techo y del suelo, y lo dinámico, las curvas que dan al interior de la instalación). Los bordes externos determinan curvas marcadas, si bien no se manifiesta el tipo de asimetría que observamos en la obra final.



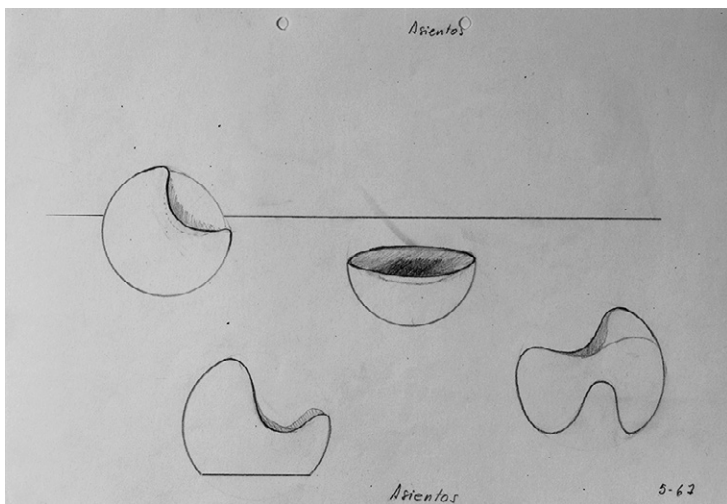
(Fig. 15) Graciela Carnevale. Boceto para *Oposición estático-dinámica*. 4-1967, Rosario. Archivo Carnevale.



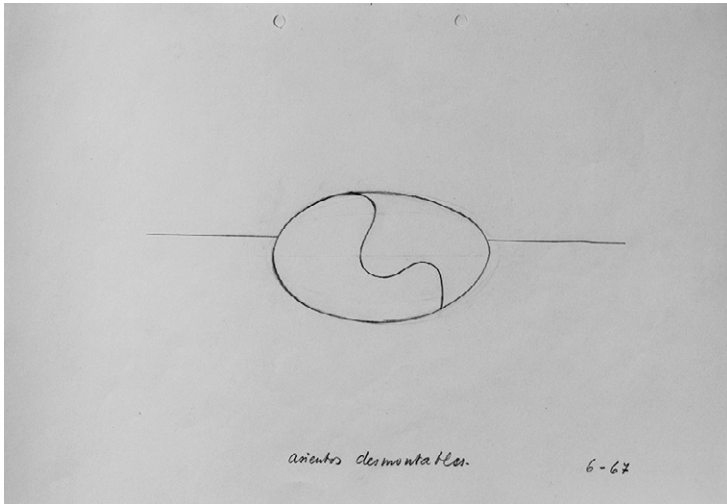
(Fig. 16) Graciela Carnevale. Boceto para *Oposición estático-dinámica*. 1967, Rosario. Archivo Carnevale.

En una serie de bocetos sobre *Asientos* (Fig. 17), Carnevale recupera ciertas formaciones orgánicas ya existentes en las pinturas del año anterior. Estos dibujos dedicados al diseño mobiliario se destacan en medio de las piezas mini-

malistas más radicales. Le agregan funcionalidad, tal como la opción de ser utilizados para sentarse. Se trata de una combinatoria de figuras orgánicas y módulos relacionados con las estructuras geométricas, de concavidades y convexidades, con la posibilidad de integración a situaciones de la vida cotidiana. En el caso de *Asientos desmontables* (Fig. 18) el formato ovoide aparece con una subdivisión interna que marca las dos partes de un mismo cuerpo, una suerte de encastre que al separarse puede constituir dos elementos independientes, para posibles usos.

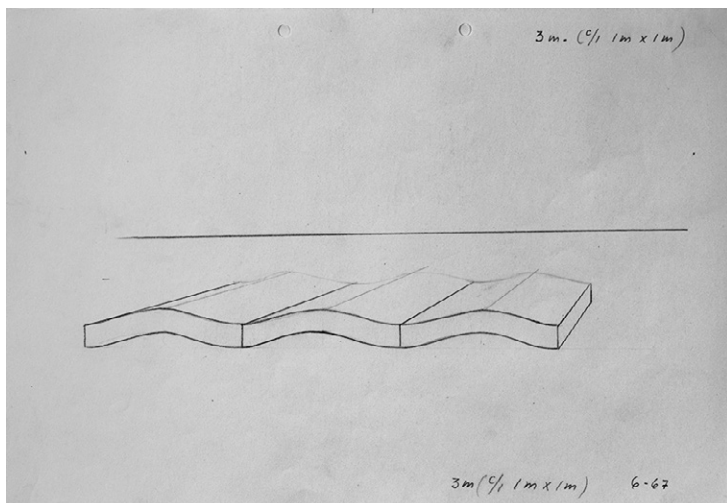


(Fig. 17) Graciela Carnevale. Boceto para *Asientos*. 5-1967, Rosario. Archivo Carnevale.



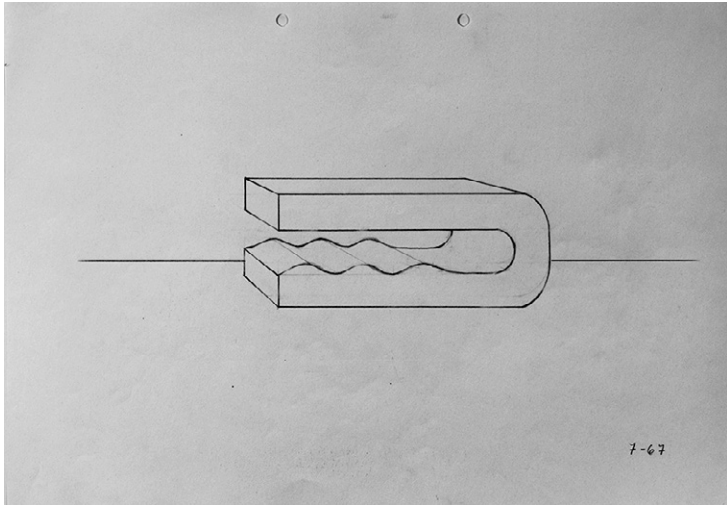
(Fig. 18) Graciela Carnevale. Boceto para *Asientos desmontables*. 6-1967, Rosario. Archivo Carnevale.

Constante (Fig. 19) abarca tres unidades curvas. Se caracteriza por una elaboración sintética, una tendencia que también se vislumbra en el dibujo de *Estructura*. La repetición nos remite a una ecuación matemática, a una geometría rigurosa. La cercanía al suelo o la poca altura de los módulos en esta instalación requiere de distancia para poder ser contemplada adecuadamente, en especial por los perfiles y las formas arqueadas de los laterales.



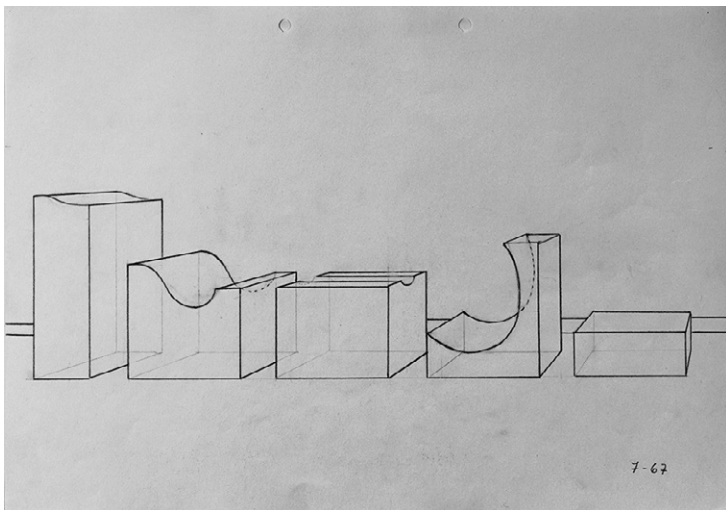
(Fig. 19) Graciela Carnevale. Bocetos para *Constante*. 6-1967, Rosario. Archivo Carnevale.

En un dibujo de julio de 1967, la artista ensaya otras construcciones geométricas. Curvaturas con laterales extensos que crean una especie de “U” apoyada de costado (Fig. 20), en cuyo interior vemos las ondulaciones presentes en otras estructuras. A diferencia de *Oposición estático-dinámica*, donde el esquema curvilíneo se observa claramente, aquí el espectador necesita cambiar su posición, acercarse, agacharse y rodear la obra con mayor detenimiento, con el fin de poder detectar la sutileza de pequeñas ondulaciones que se encuentran en el interior del módulo.

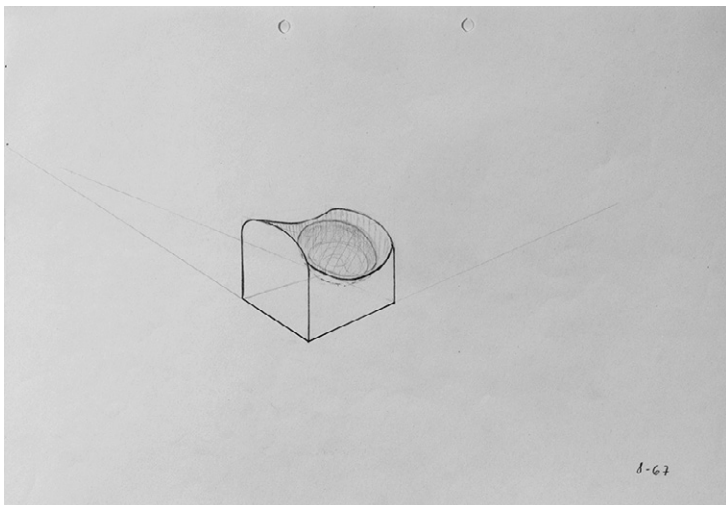


(Fig. 20) Graciela Carnevale. Boceto para *estructura primaria*. 7-1967, Rosario. Archivo Carnevale.

La experimentación gráfica se extiende hacia cuerpos geométricos con distintos diseños y perfiles (Fig. 21). En algunos de ellos, dibujados en julio de 1967, aparecen alusiones a sillas o a mesas. Con predominio de curvas, estos objetos requieren de una investigación específica sobre nuevos materiales, los cuales deberían ser lo suficientemente macizos para sostener pesos humanos. Algo similar sucede con otra pieza (Fig. 22), donde la ambigüedad de sus formas permite leerla como una estructura minimalista o como diseño mobiliario.

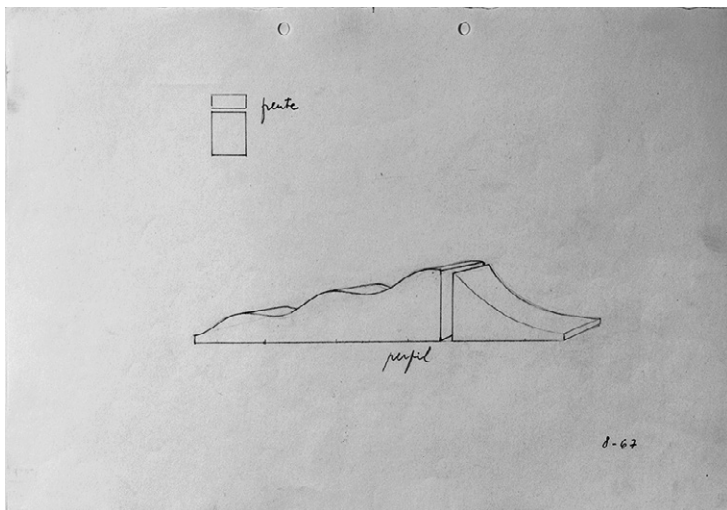


(Fig. 21) Graciela Carnevale. Bocetos. 7-1967, Rosario.
Archivo Carnevale.



(Fig. 22) Graciela Carnevale. Boceto. 8-1967, Rosario.
Archivo Carnevale.

En *Estructura* (Fig. 23) los módulos, que podrían haber sido organizados de otra manera, quedaron montados de modo tal que el primero se separa de los demás, rearma un movimiento, como una ola, que atrae la mirada y continúa en los otros dos cuerpos. Las formaciones ondulantes de los bordes decrecen y la obra deriva en una pieza curvilínea que descende hacia la zona de apoyo. Este dibujo señala el tipo de encastre que adquiere la obra exhibida.



(Fig. 23) Graciela Carnevale. Boceto para *Estructura*. 8-1967, Rosario. Archivo Carnevale.

A grandes rasgos, observamos que en el período de transición hacia estas estructuras primarias existen afinidades y relaciones entre las imágenes provenientes de motivos vegetales y los nuevos planteos geométricos. El predominio de organicidad, presente en la recurrencia a las curvas y on-

dulaciones, y la intención de materializar piezas que funcionan en conjuntos asimétricos, les imprimen a estas obras un carácter peculiar y marcan disidencias con respecto a la rigidez del minimalismo hegemónico.

Recordemos que los archivos como materiales de exhibición también formaron parte de exposiciones en aquella década. En 1966 el artista estadounidense Mel Bochner había organizado “Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art” en la School of Visual Arts²⁹, donde incluyó gran cantidad de documentos, gráficos y materiales archivísticos de otros colegas contemporáneos. Bochner solicitó fotocopias de los dibujos preparatorios (previos a las obras finales) de artistas, ordenó carpetas y biblioratos a disposición del público que asistía. Con un claro perfil conceptual, la exposición apuntaba a revalorizar el trabajo previo del artista en contraposición con el costo final que demandaba por entonces producir estructuras primarias. Por ejemplo, en los dibujos de Dan Flavin o Donald Judd se observan claramente las anotaciones y los gráficos que sustentaron la producción minimalista. Formas geométricas, rectángulos, proporciones, números y medidas. Eva Hesse, la única mujer de la muestra, exhibió unos dibujos preparatorios con círculos que se repiten y ordenan de manera matemática. Con una técnica de líneas suaves y superficies grises, Hesse efectúa una cantidad considerable de gráficos que señalan una incipiente serialidad, propia de

29. Conformada por Mel Bochner, Carl Andre, Anonymous, A. Babakhanian, Jo Baer, John Cage, M. Carsiodes, Tom Clancy, Dan Flavin, Jim Freed, Milton Glaser, Dan Graham, Eva Hesse, Alfred Jensen, Donald Judd, Michael Kirby, William Kolakoski, Robert Lepper, Sol LeWitt, Robert Mangold, Robert Moskowitz, Tom Russell, Robert Smithson, Kenneth Snelson, Karlheinz Stockhausen y la firma Tippetts-Abbett-McCarthy-Stratton.

los procesos inherentes a la tónica minimalista de entonces. De manera diferente, en la producción de Carnevale encontramos planteos con formaciones orgánicas como tema recurrente. Si bien desembocaron luego en estructuras primarias de perfil geométrico, en el período anterior ya nos muestra ejercicios experimentales con curvas y contracurvas, saliencias y concavidades, juegos formales y contrastes.

Entrevistas

Rosario, 30 de agosto de 2012

MARÍA ELENA LUCERO. Graciela, quisiera conversar acerca de la producción minimalista en los sesenta y los debates anteriores a “Tucumán Arde”.

GRACIELA CARNEVALE. Claro, el ‘68 le quita énfasis a la parte previa. Además de lo que sucedió en el contexto internacional, “Tucumán Arde” opaca las referencias previas, opaca las articulaciones que desde mi punto de vista tenía con lo anterior. Y a su vez lo anterior con lo anterior, pasamos al ‘66, ‘65, como grupo. Entonces me parece interesante retornar, justamente es una de las problemáticas que estamos discutiendo. Esto también ha generado debates. María Teresa Gramuglio también siempre plantea que esta visibilidad de Tucumán Arde ha opacado todo lo previo, y no lo podemos separar porque creo que fue un proceso realmente, dentro de este vértigo que mencionás de 1967, y también del ‘68. Uno fue dándose a partir del otro, con relación a ese contexto tan convulsionado que se estaba viviendo. No podés ni desarticularlo en su historicidad, ni desarticularlo del contexto.

MEL. Respecto de la obra ligada a las Estructuras, estoy pensando en “Rosario 67”. Después de este abordaje más bien

formal, ¿pasaste inmediatamente a discusiones que se vinculaban más a las ideas, o hubo algo en el medio?

GC. La verdad que no es de las preguntas más comunes que me han hecho. A medida que te van preguntando una va elaborando, recordando y haciendo conexiones. Siempre me lo planteé como un proceso, y creo que me animaría a decir que, en toda la producción del grupo, o individualmente, no había una cuestión formalista. Creo que siempre hubo un posicionamiento muy fuerte. Lo político estaba planteado en otra dimensión, que era en principio romper con el medio artístico o con lo institucional del sistema, era netamente una cuestión política, quizás no en los términos en que lo fue en el '68, pero era un posicionamiento frente a una institución que era muy cerrada, muy tradicional. Yo no veo un momento formal y un momento político, sino que, desde el principio, con mayor o menor énfasis, fue dándose todo en un recorrido y en un proyecto. Hubo luego una profundización, una radicalización en lo político, donde también hubo una profundización y una radicalización en el lenguaje, en los formatos y en los materiales. Creo que eso es muy importante. Hablamos de estructuras primarias, de minimalismo, cómo surgen o por qué una plantea ese tipo de cosas, es decir, algo conocíamos de lo que se podía estar haciendo, pero prácticamente en el mismo momento. Estaban apareciendo estas manifestaciones también en Estados Unidos, era una necesidad de búsqueda experimental o una conjunción de experimentación en relación con los lenguajes, los materiales, los lugares, el público, más que una cuestión meramente formalista. Quizás por eso (me lo estoy inventando en este momento porque se me ocurre) es que una no se ataba (y era fuerte en ese momento) a tener un “estilo” o una forma artística y mantenerla en el tiempo. Justamente esa vertiginosidad es-

taba planteada desde la búsqueda de un tipo de producción o de lenguaje que fuera eficaz para eso que se sentía como un malestar o como una intención. No se producía (adrede) un tipo de obra minimalista, sino que se pasaba a algo diferente muy rápidamente porque era una búsqueda, investigando o tratando de transitar otras prácticas que no eran las consensuadas. No importaba si se continuaba haciendo, a lo mejor eso duraba dos o tres meses, medio año, y seguía; de ahí se pasaba a otra cosa. Sea minimalismo o estructuras primarias, a veces los títulos iban para un lado u otro, o generaban la inquietud o el interrogante a partir de una forma aséptica donde no había un tema. Pero me parece que ese pasaje a la desmaterialización tenía más que ver con el lenguaje. En el planteo de lo experimental tampoco había una homogeneidad, aun cuando existían las estructuras primarias. También, mirándolas con más detenimiento, había diferencias, no era lo mismo en todo; después lo podemos profundizar, pero de entrada es eso. Yo acuerdo con tu inquietud, estoy pensando que primero se trata de obras formalistas, pero luego había ahí una potencia crítica, más circunscripta a un territorio y no tanto a lo social.

MEL. Mi pregunta tiene que ver con que, por ejemplo, Jorge Glusberg organizó una de estas muestras, y en el catálogo la presentaba como un homenaje a las *Primary Structures* de 1966 (en el catálogo de la Sociedad Hebrea salió equivocado el año). Pero en las obras aparecían estos rasgos que vos me estas describiendo, que trascienden la idea de homenaje. En el Grupo de Rosario había otra fuerza, pensando que en definitiva fue un suceso cercano al Ciclo de Arte Experimental.

GC. ¿En qué sentido decís que está cerca del Ciclo de Arte?

MEL. En el sentido de que, más allá del homenaje a las Estructuras primarias norteamericanas, se destaca una potencia crítica de las obras justamente pensándolas en esta coyuntura, en un período previo al Ciclo de Arte Experimental. Y en la muestra “El arte por el aire” hay una mayor desmaterialización.

GC. Sí, totalmente.

MEL. De ahí llegamos a mayo de 1968.

GC. En el medio, es decir sobre ese fin de año y cuando se está materializando “El arte por el aire”, ya se está elaborando el Ciclo de Arte Experimental. En mayo se concreta, pero la idea, la construcción, la elaboración de este proyecto empezó hacia fines de 1967 y principios de 1968.

MEL. ¿Qué expusiste en “El arte por el aire”?

GC. Mi obra fue la presentación de las noticias que ocurren en el mundo a partir de la versión de tres diarios argentinos. Uno era de Mar del Plata, uno de Buenos Aires y uno de Rosario. Esa era la propuesta, mandé un dinero al hotel Provincial de Mar del Plata, esos tres diarios se tenían que comprar todos los días y tenían que estar ahí apilándose con la oportunidad de que el público los leyese. Pero la mayoría de nosotros ya estaba en otra cosa que no tenía nada que ver (formalmente) con las Estructuras Primarias.

MEL. Sin duda, ahí me parece que diste un paso más, eso era más que liviandad, hay una fuerte premisa conceptual.

GC. Conceptual, y de poner en duda. La cuestión de los medios era un tema candente en ese momento, habían salido los libros de Marshall Mc Luhan. Pasó a ser una preocupación, un interés, que también estaba presente en el grupo de Buenos Aires³⁰. Se trataba de poner en duda el tipo de noti-

30. Graciela Carnevale se refiere al grupo conformado por Roberto

cias y comprobar cómo algunas noticias aparecían o no en determinados periódicos, o de qué manera podían ser diferentes. Se estaba poniendo en duda y cuestionando al propio medio de comunicación. El hecho de exponer como obra no a los diarios en sí sino a las mismas noticias como una referencia implicaba salirse de ese contexto cerrado de la galería. Esto era en un hotel, pero funcionaba como una galería. Yo veía un montón de obras muy interesantes, totalmente desmaterializadas.

MEL. Sí. Cuando sucedieron las “Experiencias 67” en el Di Tella, ¿ustedes ya tenían contacto con los artistas de Buenos Aires?

GC. Había contactos, algunos tenían más contactos que otros, pero había una relación con el grupo que luego trabajó en Tucumán Arde. En el ‘67 viene Sol LeWitt. Ahí también hubo un premio, el Premio Di Tella. Yo lo conozco a LeWitt porque azarosamente preguntaron por “alguien que sepa inglés para hablar” (con él), y empezamos a conversar, yo mantuve mucho tiempo una correspondencia con LeWitt. En 1967 fue contemporáneo lo que él hacía con lo que estábamos haciendo nosotros, las cosas tenían una conexión fuerte.

MEL. En tu diálogo con LeWitt ¿notabas coincidencias respecto a lo que él pensaba dentro del contexto norteamericano?

GC. Nos escribimos bastante, tengo un montón de postales.

MEL. Sí, en *Inventario* hay varias cartas.

GC. Ahora encontré más postales que estaban metidas

Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari, quienes en 1966 efectuaron el conocido “Happening para un jabalí difunto”. Se trató del enunciado de un *happening* que no se desarrolló en realidad, pero cuya difusión por los medios de prensa sostuvo la noticia del acontecimiento como verdadera.

con otras postales. Realmente, él fue muy generoso porque puso mi dirección en todos los lugares donde exponía, entonces yo siempre recibía después material sobre su trabajo, en Europa o en EE.UU. Así que tengo bastante material de él y de las galerías (que además me enviaban información de otros artistas). Al principio de 1967 existía más coincidencia aparentemente. Sus cartas son interesantes porque en algunas directamente describe la obra que está produciendo, siempre estaba relacionada con la matemática. A mí lo matemático me costaba mucho trabajo, lo que yo podía tener de rigurosidad matemática en las Estructuras Primarias era poco. Siempre tuve más bien una cosa intuitiva y si tenía que usar la matemática o la perspectiva era para hacer los planos de la construcción, era una cosa inventada, no era tan rigurosa (aunque apareciera como rigurosa), tenía que inventarla porque no tenía los medios a mano para hacerla. Pero más tarde, en 1968, LeWitt plantea diferencias con nosotros, dice que le llama la atención (se asombra de alguna manera) el proceso que vamos sufriendo. Incluso en una de las cartas él plantea que cree que el arte tiene que ayudar a modificar el universo políticamente, considera que hay que seguir haciendo “mejor arte” y participar en las manifestaciones. Pero no piensa que a través del arte y desde la misma producción se pueda concretar, o plantear el problema.

MEL. Sí, tiene sentido, fijate que en los primeros capítulos del libro de Luis Camnitzer (que se tradujo al castellano en 2008)³¹ distingue entre las áreas básicas que él encuentra

31. Se trata de *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation* Joe R. and Teresa Lozano Long Series in Latin American and Latino Art and Culture. Austin, University of Texas Press, 2007. Más tarde, fue traducido luego como *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*, Montevideo, HUM/CCE Montevideo/CCE Buenos Aires, 2008.

diferentes entre el conceptualismo latinoamericano y el del *mainstream*. Cita una frase de Sol LeWitt de 1968 que se relaciona con lo que vos mencionás, dice que la sociedad de los artistas es una sociedad muy particular porque pueden tener vínculos con lo social pero siempre desde su lugar. En cambio, ustedes estaban interviniendo en otra esfera.

GC. Claro. Pero LeWitt en 1969 sugiere una diferencia, él cree otra cosa, que los artistas dentro de la sociedad pueden apoyar el cambio desde una manifestación, él mismo dijo (en las cartas) “yo voy a hacer todo lo que pueda”, es muy interesante eso.

MEL. Además, hubo una diferencia dada por el entorno político entre lo que sucedía en los Estados Unidos y aquí.

GC. En Estados Unidos también fue un momento muy particular, estaban pasando la Guerra de Vietnam.

MEL. Con una cantidad de manifestaciones y reclamos por los derechos humanos y las cuestiones étnicas.

GC. Todo el feminismo, era un clima bastante particular.

MEL. ¿Participaste de “OPNI” (Objeto Pequeño No Identificado)?

GC. Sí.

MEL. En un texto de Nancy (Rojas)³² “OPNI” aparece como una suerte de bisagra entre las experiencias ligadas a las Estructuras Primarias y a Tucumán Arde. ¿Qué pensás al respecto? ¿“OPNI” ocurrió después de “El arte por el aire”?

GC. No, antes de “El arte por el aire”, “OPNI” fue en noviembre y “El arte por el aire” fue de diciembre de 1967 a enero de 1968. No sé si llamarlo bisagra, pero yo creo que fueron mojonos, que cada instancia de organización de algún tipo

32. Dicho texto se encuentra publicado en *Antológica*. Norberto Puzolo, edición del Museo Castagnino, 2004.

de evento marcaba una diferencia, había ya una diferencia. En “OPNI” fue muy fuerte. Era una muestra en el contexto de Rosario en un lugar muy pequeñito, por eso la obra tenía que ser de treinta por treinta centímetros. Fue una muestra con obras que tenían una carga particular (no sé si era yo o lo que me pasaba a mí), de mucha provocación, aun en el mismo contexto, porque la provocación acontecía al nivel del campo del arte, con obras que se salían totalmente de los cánones, yo creo que eran muy provocativas. Y si querés, subversivas, pero no subversivas porque había contenido político explícito, sino por lo que se estaba planteando dentro de la misma obra. Después viene “El arte por el aire”. En “OPNI”, “Objeto Pequeño No Identificado”, en el mismo título todavía estás hablando de objetos que eran interpretados o leídos como obras.

MEL. ¿Qué expusiste?

GC. Yo expuse un kilo de plumas y un kilo de plomo, para materializar qué pesaba más, un kilo de plumas o un kilo de plomo. Esto generó una especie de *performance* porque el bolso donde estaban las plumas se abrió y empezaron a volar las plumas. Eran miles de plumas que tapizaron toda la muestra. Ahí ya había obras muy desmaterializadas que eran simplemente el enunciado o el texto. Fue un paso y vino “El arte por el aire”, que era como un mojón. Un paso más de confrontación contra los cánones, contra lo que era arte, contra lo que pensaba la sociedad, por eso creo que de alguna manera era escandaloso. Está el texto de Pedro Giacaglia, que se refiere a la morralla³³. ¿Leíste ese texto? Habla de la morralla

33. En relación con los datos que proporciona Graciela Carnevale, en el artículo titulado “La morralla” (probablemente escrito por el pintor Pedro Giacaglia) publicado en el diario *Crónica* de Rosario el 3 de diciembre de 1967, se desacreditaba la obra que los jóvenes artistas del Grupo de Rosario

y va describiendo la obra de cada uno, enumerando; creo que ese era el escándalo. No éramos invisibles, provocábamos un rechazo porque sacaron esa nota en el diario.

MEL. ¿Vos estuviste en El Galpón?

GC. Claro, yo estuve con el grupo de nuestro Taller, pero no estábamos todos, me parece³⁴.

MEL. Eran cuatro.

GC. Con Mimí, Tito Fernández Bonina y Lía Maisonnave.

MEL. Y otro grupo era el de Roberto Ostiz, Rafael Sendra y Norberto Puzzolo.

GC. Y otro anterior pudo haber sido el de Juan Pablo Renzi con Eduardo Favario (y Aldo Bortolotti).

MEL. ¿Cómo se fue generando esta especie de cohesión, entre todos? Porque venían de distintos lugares.

GC. Todos éramos de distintos lugares, eran Talleres de tres o cuatro personas. Estaban los que habíamos estudiado en la Universidad y los que venían del Taller de Juan Grela. Esta relación de quienes estábamos en la Universidad con el Taller de Grela tuvo que ver en el aglutinamiento de estos grupos. Juan Grela era mala palabra en la Facultad, no tenía casi permitida la entrada a la Facultad por cuestiones personales con Hugo Ottman y no sé quién más, y también porque él era un autodidacta. Grela no formaba parte del universo

que expusieron en OPNI: “El artículo transmitía cierta decepción sobre la calidad visual de los objetos exhibidos, asociados en este caso a la palabra ‘morralla’, un término que alude a elementos de poco valor. El descrédito textual [...] daba cuenta no solo de una notoria incompreensión sobre la búsqueda estética y el viraje que los artistas establecieron respecto a sus producciones anteriores sino el enérgico e inevitable pasaje hacia una condición desmaterializada de la obra” (Lucero, 2014: 84).

34. La muestra aludida se desarrolló entre el 22 de julio y el 2 de agosto de 1967. *El Galpón* era un pequeño espacio de exhibición de la ciudad de Santa Fe, sito en López y Planes 3664.

de la Facultad ni de los que estudiábamos. En un momento nos reunimos para discutir un poco lo gremial. Después Grela estuvo visitando los Talleres de aquellos grupos que estaban produciendo: la producción tenía ciertas características de, por un lado, el *aggiornamento* con un lenguaje más internacional y contemporáneo, y por otro lado, más experimental. Él visitaba talleres y creo que parte de esta invitación es la que hace que todos participemos en “Rosario 67”; eso tiene que ver con los contactos que se van planteando entre estos dos grupos; es lo que hizo también que fuera tan fructífero, porque las dos metodologías de enseñanza eran totalmente distintas.

MEL. La convivencia potenció.

GC. Si lees las conversaciones con Juan Pablo Renzi de Guillermo Fantoni, Juan Pablo dice en un momento que él piensa en esa articulación entre los que veníamos de la Facultad (que éramos mucho menos estructurados, nuestra formación era mucho más lábil, no entraba tanto lo racional) y ellos, quienes provenían de la formación de Grela (que tenían una fuerte impronta racional, relacionada también con una formación más abarcativa por su propia práctica). En el taller de Grela se realizaban muestras, de las que hacían cargo los alumnos. Cada uno se hacía cargo de presentar al otro, de hablar de la obra del otro, de escribir sobre el otro. Además, Grela era un hombre totalmente actualizado de la producción en los centros, y también era un hombre de militancia política. Juan Pablo (Renzi) decía que la unión de estos dos grupos generó algo muy fértil, porque eran dos energías muy diferentes. Todos aprendimos mucho de todos.

MEL. Cuando Jorge Glusberg visualiza al grupo ¿lo hace con algún conocimiento previo? ¿El los invita a la muestra que se hace en la Sociedad Hebraica?

GC. Sí, porque los distintos grupos de talleres ya tenían una presencia en Buenos Aires, sobre todo a través de la Galería Lirolay o la Galería Vignes. Nosotros nos habíamos presentado en julio, no me acuerdo bien. Pero para cuando se realizó “Rosario 67” ya los cuatro habíamos participado de una muestra en Vignes. Por entonces las llamadas Estructuras Primarias se expusieron en Buenos Aires, algunas en Lirolay. De alguna manera también Jorge Glusberg (que tenía su columna en la revista *Análisis*) en ese momento se estaba disputando el campo con Jorge Romero Brest. El nuestro era un grupo nuevo, y en ese sentido Glusberg nos dio mucha visibilidad.

MEL. ¿Con Romero Brest tuvieron contacto en la muestra que se hace en Semana de Arte Avanzado, “Rosario 67”?

GC. Claro, él nos invita.

MEL. Y luego Jorge Glusberg los incluye en “Estructuras Primarias II”.

GC. Glusberg organiza sus “Estructuras Primarias II” e invita al Grupo de Rosario. Parpagnoli nos invitó a “Rosario 67”. Con Romero Brest ya había una relación, de manera que cuando se le planteó el proyecto del Ciclo de Arte Experimental, él auspició (él y el Instituto Di Tella), también porque habíamos participado algunos de nosotros en los últimos Premios *Ver y Estimar*. En mi caso particular, yo había estado con Lía (Maisonnavé) en 1966 becada en Buenos Aires, todo el año. Para nosotras ese clima de Buenos Aires con el Instituto Di Tella funcionando era realmente muy estimulante, y más en relación con una Facultad como ésta, donde en Historia se llegaba hasta el Cubismo³⁵. En 1966 yo estaba en Buenos

35. Facultad de Humanidades, donde funcionaba la carrera de Artes Plásticas.

Aires, por eso no firmé aquí en Rosario el *Manifiesto Anti-mermelada*.

MEL. Estuve revisando el libro *Conceptualismos del Sur*³⁶, hay una entrevista que te hacen Ana Longoni y Cristina Freire. Ahí afirmás que en 1966 se producía obra que no ingresaba en el canon. ¿Te referís a obras más bien espaciales?

GC: Claro.

MEL. ¿Había algún anticipo de las Estructuras Primarias o no?

GC. No, en 1966 no, porque la mayoría todavía estábamos en la pintura o en el dibujo, en una cosa mucho más gestual y expresionista, como la pintura de Juan Pablo o de Favario. Tengo algunos trabajos. El '66 fue expresionista, con óleos, esmaltes, etc., los títulos siempre son interesantes, de Juan Pablo Renzi: *El dragón de la moral escupe su veneno negro*, o de Eduardo Favario: *La muerte del ciclista*. Son cuadros abstractos. Pero hay una crítica a la sociedad también. Menciono estos trabajos que son los más cercanos afectivamente; en ese sentido no eran expresionistas, tenían una estructura diferente.

MEL. ¿O sea que las Estructuras se empezaron a hacer más visibles ya entrado el '67?

GC. Yo diría que sí ¿el Premio Gemul cuándo fue? ¿'66 o '67? En 1966, ahí empieza a haber una cuestión de salirse del plano del cuadro, ir hasta la tridimensionalidad. Lo que estoy explicando es una visión desde lo subjetivo, por supuesto; otros te pueden decir otra cosa, no surge de una investigación rigurosa sino a partir de una vivencia, experiencia. De ese momento lo que yo me acuerdo es que empiezan a

36. Freire, Cristina y Ana Longoni (organizadoras) *Conceptualismos do Sul/Sur*, 1ª edición, São Paulo, CCEBA-AECID, USP-MAC, 2009.

aparecer algunos trabajos en óleo, esmalte o pintura plana, se utilizaba la resina poliéster y empiezan a aparecer volúmenes, al principio abstractos y luego ya figurativos. Se nota el volumen en la pintura. Me acuerdo en el salón Gemul del trabajo de Eduardo, una pintura, o sea una tela, en una parte había representación pintada y en otra parte la tela misma avanza sobre un plano inclinado. Es un concepto de pintura que transgrede la pintura convencional y un concepto de espacio, que es otro concepto que está en pugna, entonces no sé de dónde vinimos.

MEL. Yo rescataba esta expresión tuya de *Conceptualismos del Sur* donde decís que en el '66 había obras que se salían del canon, me imagino que te referías a esto.

GC. Sí, totalmente, o a cosas como los charcos de agua de Juan Pablo, o los límites del lago del Parque Independencia; eso ya eran materializaciones diferentes, y no entraban en el canon. O sus posteriores, sus patios, jardines; en uno aparece una mancha de sangre, contemporánea a la mancha de sangre de Ricardo Carreira. Entonces ¿eso qué es? Una forma abstracta, pero es roja, está en el suelo. Si uno no habla de la connotación de sentido más allá de lo meramente formal, me parece que estamos mirando sesgada o superficialmente, con una lectura donde se prioriza lo formal separado de la intencionalidad.

MEL. ¿Estás cansada? ¿Querés que paremos?

GC. No, ya me entusiasmé.

MEL. Una de las más férreas defensoras del minimalismo en los Estados Unidos fue Barbara Rose. Ella en algún momento define a las Estructuras Primarias como una especie de antípoda del *pop*, como un rechazo, y en el punto opuesto. ¿Qué pensás al respecto?

GC. No lo había pensado, yo creo que, a partir de mi experiencia en el grupo, estaban las dos cosas.

MEL. A eso voy, pensando en el planteo estadounidense me da la sensación de que aquí hubo un mestizaje donde no funcionaban de modo separado.

GC. Había. Pensá que en 1967 estaba Marta Greiner, Aldo Bortolotti (que tenía en un momento una cosmovisión *pop*), Guillermo Tottis también, Tito Fernández Bonina en nuestro grupo. No se veían como cosas contrapuestas o que no podían ponerse a dialogar. Lo considero como búsquedas que le servían a cada uno para ir investigando, indagando y profundizando en ciertas cuestiones. Al principio la experimentación ocurrió al nivel del lenguaje, pero ya en la presentación del Ciclo de Arte Experimental se plantea que el contexto en el que se estaba viviendo hacía necesario el cambio. Los lenguajes eran obsoletos, y no podían expresar esa nueva situación, era necesaria la búsqueda de nuevos lenguajes, de nuevos materiales. En el Ciclo de Arte Experimental se plantea una reflexión o un sentido que no es solamente el de las formas, sino que a través de esas formas detectás una situación que después se hace cada vez más fuerte sobre cómo intervenir en la realidad con un sentido transformador. Tiene que ver con el arte con relación a la vida. Por ejemplo, la imagen de los baños de Roberto Plate. ¿Qué es? ¿Una Estructura Primaria? ¿Cómo esa obra se llena de sentido, se cambia de sentido o no, se transforma a partir de un texto, de escribir, de la intervención del público? Por eso pregunto dónde están los límites. No se trata de arte conceptual o minimalismo, y previamente la abstracción, expresionismo abstracto, estas son clasificaciones o encasillamientos que te pone la historia del arte para congelar cuestiones que no tienen nada que ver con la producción en sí.

MEL. Es que a veces para abordar un tema uno necesita estas herramientas, y en realidad son herramientas que tenemos interiorizadas. Hay que revisarlas, de eso se trata.

GC. En ese caso, no tenía ni idea de que eran Estructuras Primarias, ni de que sea minimalismo. Algo habremos leído, esto de que fuera más aséptica la obra, de que no se notara el gesto, de la fabricación.

MEL. Sí, la industria, evadir lo artesanal. Hay una obra tuya, no sé si es para “Rosario 67”, que parecen ondanadas.

GC. A ésta la presenté primero en la galería Vignes³⁷, y después en las “Estructuras Primarias II” junto con otra que se llama *Constante*. Son como unas ondas, son tres módulos. En “Rosario 67” eran módulos también de distintos tipos de curvas³⁸, yo siempre trabajé con curvas, con lo orgánico. Esas obras surgieron cuando yo volví de Buenos Aires. Fue todo muy vertiginoso, 1967 más o menos. Empecé a producir unas obras *pop*, cuando regresé entré en crisis, me empecé a preguntar cuál era yo, quien era yo, cuál era mi producción.

MEL. ¿En el '67?

GC. Cuando volví, principios de 1967. Entré en una crisis de identidad, empecé a pintar plantas, flores, de una forma muy intensa. Todo al mismo tiempo, todo era muy rápido, copiar la naturaleza, después llevarla a color, así voy llegando a una abstracción, siempre en pintura. De esa abstracción (cada vez más sintética) llego a los objetos en el espacio.

MEL. Quizás preservaste esa organicidad.

GC. Por eso, mis estructuras nunca fueron rectas, tuvieron esa relación con lo orgánico porque venían directamente de un proceso, si querés de síntesis o de simplificación, o de

37. Referencia a *Oposición estático-dinámica*, de 1967.

38. *Estructura*, también de 1967.

no sé qué, pero a partir de lo orgánico, de lo vegetal. No es algo implantado de las Estructuras Primarias norteamericanas, fue un paso del plano hacia el espacio. Incluso después surgieron un montón de bocetos donde esto que pasaba en el espacio se convierte: la zona debajo de las ondas estaba hecha de tal manera que vos te pudieras sentar y usarla, llevó a una serie de diseños de objetos que eran usables, funcionales. También ahí existía un salirse del campo del arte hacia el uso.

MEL. ¿A estas obras las conservaste?

GC. Hay un solo módulo en el taller donde damos clases con los chicos. Eran cosas grandes. En el catálogo de “Rosario 67” estaba esta obra³⁹ porque no teníamos fotos previas, pero la obra estuvo expuesta recién en “Estructuras Primarias”, no en “Rosario 67”. Luego todo “Rosario 67” fue a una muestra en Montevideo, Uruguay. A la vuelta, no sé si sabés la historia, pero fue el Isidoro Sluitell quien pagó el paso por aduana, y se quedó con todas estas obras. A “Constante” yo se la regalé a la hija de Isidoro, Haydeé, que también coleccionaba. Después, a la parte de las ondas de arriba la utilizaron como ropero, se la di a unas amigas, la usaban para colgar ropa. No solo los talleres se disolvieron sino los espacios físicos, no había en los años '70 lugares para conservar estas obras. Las estructuras desaparecieron, incluso a una la tenía Sluitell en el Sanatorio Laprida. Mi hermana vivía en la calle San Juan (el sanatorio está por Laprida), me asomo a la ventana y veo arriba en la terraza todas las Estructuras, las habían dejado abandonadas en la terraza.

MEL. ¿O sea que él paga la recepción, se las queda y las deja en su terraza?

39. *Oposición estático-dinámica.*

GC. Sí, a algunas se las habrá guardado, pero otras se deterioraron ahí.

MEL. ¿Slulitell organizó una muestra?

GC. Ahí tenés en el catálogo, “Pintura Actual Rosario”.

MEL. “Obras de la Colección Slulitell” del ’67.

GC. 1967.

MEL. En el Museo Castagnino.

GC: Me parece que era previa a las Estructuras, yo ahí todavía no estoy.

MEL. Y ¿por qué “Pintura Actual Rosario”?

GC. Había secciones con mucha pintura, pero también allí aparecen las Estructuras, los objetos y un montón de cosas que sé que él ya estaba coleccionando. Slulitell también estaba asesorado por Juan Grela, todo se va relacionando. Grela le enseñaba pintura a la esposa de Slulitell que tenía una discapacidad, había una relación de mucha amistad.

MEL. Cuando “Tucumán Arde” aparece en la revista *Robho*, también se publica un texto de Lygia Clark, que refiere a esta etapa (que para mí es la más interesante) donde empieza a experimentar con los objetos relacionales (en estos días estoy relejendo a Suely Rolnik, “Geopolítica del rufián”). ¿Ustedes tenían alguna relación o vínculo?

GC. No.

MEL. ¿Cómo explicar la relación?

GC. Por nosotros, nada, a lo mejor la gente de Buenos Aires tenía vínculos. Hay que situarse en la época, es decir, una carta a Estados Unidos o a Europa tardaba veinte días o un mes, el teléfono era imposible, era por operadora, tenías que esperar seis u ocho horas para tener una comunicación, las comunicaciones no eran fáciles. Además, me parece (es una impresión mía) que nosotros vivíamos culturalmente mirando más a Europa o hacia EEUU que a Latinoamérica. Luego se

revierte todo esto, se torna una crítica. Estoy pensando que Puente estaba trabajando con cosas de contenido latinoamericano, pero me parece que nosotros no teníamos ninguna conexión con lo que había pasado en la región. El arte latinoamericano estaba empezando a ser valorado en una Frida Kahlo, por ejemplo, tampoco tenía mucha visibilidad dentro del campo del arte.

MEL. A los dos años de *Tucumán Arde* se inauguró la muestra “Information”, donde había obra de Hélio Oiticica, Marta Minujín, Cildo Meireles, Jorge Luis Carballa.

GC. ¿En dónde?

MEL. En el MoMA (Museum of Modern Art). “Information” implicó un gesto al incluir a artistas latinoamericanos.

GC. Claro, pero pasa lo mismo que ha pasado con *Tucumán Arde*, lo ponen en un lugar de visibilidad de aspectos meramente formales que lo opacan. El trabajo de Lygia se empieza a ver en la Bienal de San Pablo, hay que entender cómo ella llega a ese momento. Si lees a Suely Rolnik, la entendés (a Lygia) desde otro lugar, no desde el lugar formal. Ahora uno piensa, cómo estábamos al lado y no nos conocíamos.

MEL. Por eso la pregunta.

GC. La revista *Robho* sale en el 1971. Pero en 1968 yo no tenía conciencia para nada, después está el Encuentro en el Cono Sur de 1972 en Chile, ahí sí hay una fuerte relación, se ven en Latinoamérica y después en el encuentro de Cuba.

MEL. Gracias.

Rosario, 20 de agosto de 2013

MARÍA ELENA LUCERO. ¿Cómo fue *El Encierro*?

GRACIELA CARNEVALE. Tengo fotos, porque Carlos (Militello) era el que registró más o menos desde la mitad el Ciclo de Arte Experimental. Carlos, a quien yo no conocía, era amigo de Aldo, fue a sacar fotos. Su registro se inicia con Jaime Ripa. De Ripa hay fotos, de Rubén (Naranjo) están las fotos, las de Marta Greiner, y hay más. Las de Eduardo (Favario), de Rodolfo Elizalde, las de la pelea en la calle y después están las mías. Y tengo de Norberto (Puzzolo), él me dio lo que había sacado. De los demás no tengo fotografías.

MEL. En general la que aparece es la foto de la rotura.

GC. Acá te traje esto, es de una muestra que me invitaron el año pasado en Valencia, me habían pedido material para *El Encierro*, después me pidieron parte del archivo. Acá está la serie, donde el público va entrando a la Galería.

MEL. ¿Este fue el mismo local de siempre, el local 22 en la Galería Melipal?

GC. Sí, pero no fue el lugar del principio. Norberto inauguró en Omar Cuadros (calle Entre Ríos), Norberto, Lía (Maisonnavé) y Tito (Fernández Bonina) estaban en Omar Cuadros que era un espacio mucho más grande. Yo había tapado toda la vidriera con los afiches. Una vez que la gente está dentro la encierro (ahí estoy cerrando), luego la gente se empieza a comunicar sacando los afiches.

MEL. Esto en general no se aprecia.

GC. Siempre planteo el proceso, porque si no, no se entiende.

MEL. ¿Espontáneamente la gente saca los afiches?

GC. Sí, cuando está adentro, evidentemente. Ves, acá hay una mano, esta foto es muy linda.

MEL. Acá ya habías cerrado la puerta. Entró la gente, cerraste.

GC. Y me fui, alguna gente, ves, empieza a llegar después. Ellos (quienes quedaron en el interior del local) lo primero que hacen es tratar de ver para afuera y comunicarse con el afuera. Hay otra gente que es la que llega tarde. Acá están charlando tranquilos, esperando, después pasa el tiempo y tratan como de sacar las varillas de los vidrios, para sacar los vidrios sin romperlos. Adentro, el espacio estaba todo vacío. Acá empiezan a sacar los afiches, siguen sacando afiches.

MEL. Todavía tienen la expresión en el rostro de “bueno, en algún momento esto se va a terminar”.

GC. Sí, como que eso era una broma. Éste no sé si será de algún diario, está filmando, acá aparece gente que se estaba reuniendo afuera, que había llegado tarde, empezó a generarse una tensión entre el adentro y el afuera. Los de afuera se sentían como incómodos porque ¿qué hacían con la gente de adentro?

MEL. Si te fuiste ¿cómo hiciste para saber qué sucedió?

GC. Carlos y Nicolás Rosa eran los únicos dos que sabían de qué se trataba. Carlos tenía el encargo de documentar todo. Nicolás sabía porque yo le había pedido ayuda para que me corrigiera el texto que había hecho, me ayudó con eso.

MEL. ¿Y pudo tomar las fotografías?

GC. Sí, desde donde estaba tomó fotografías, justo se pierde la escena cuando se rompe el vidrio, porque sucedió sin que se diera cuenta. Acá están tratando de romper, sacó fotos de afuera, porque él estaba afuera. Están quitando las varillas que soportan los vidrios para ver si se podía entrar.

MEL. ¿Este es Emilio (Ghiloni)?

GC. Sí.

MEL. Pero está adentro, y él no sabía lo que iba a suceder.

GC. No, no, nadie sabía. También Lía Maisonnave se enojó muchísimo conmigo.

MEL. ¿Sí?

GC. Mucho tiempo quedó muy enojada conmigo, decía que cómo si yo era tan amiga de ella no le avisé. Acá está mi hermana, y este es Emilio. Bueno, hay más, hay como cuarenta fotos.

MEL. ¿Y en el momento de la rotura?

GC. En el momento de la rotura la tensión se generó también afuera, un chico que era conocido, pero no era del grupo⁴⁰ pasó por ahí o fue a la muestra, y cuando vio esa situación le dio una patada al vidrio.

MEL. Desde afuera.

GC. De afuera. Y como reacción totalmente inconsciente el colorado Elizalde le dio un paraguazo en la cabeza, pensando que había arruinado la obra. Esas reacciones (como la tensión que había afuera) eran totalmente inconscientes. Yo cerré y me fui.

MEL. ¿Vos te fuiste, te alejaste del lugar?

GC. No sabía lo que pasaba adentro, es decir, no era un simulacro de encierro, era “un encierro”. Si yo volvía o me quedaba ahí mirando era un absurdo, un chiste de mal gusto realmente. Yo directamente me fui porque mi hipótesis era que para poder salirse de eso había que hacer una acción, y una acción que tenía que ser violenta. La idea era la toma de conciencia de la represión, de la censura que estábamos viendo. Toda esa violencia también la estábamos recibiendo

40. Según conversaciones con Graciela, era un estudiante de Letras que se llamaba Carlos Fridman.

cotidianamente. Era provocar una violencia para hacer consciente eso. Y yo me fui, fue horrible, me fui y no sabía qué pasaba, después me quedé hasta las 12 de la noche o una de la mañana en el taller, nadie sabía dónde estaba yo. Después me fui a mi casa, recién al día siguiente supe qué había pasado.

MEL. ¿Y tus compañeros qué te decían? Más allá del enojo de Lía.

GC. Hubo mucha gente que me llamó, me insultaban, hubo algunos que se enojaron mucho, otros no, otros lo vivieron relativamente bien, pero en el grupo en general no. Ya estábamos con *Tucumán Arde*. Eso era el 7 de octubre y nosotros el 22 de octubre estábamos viajando a Tucumán, entonces la cabeza también estaba puesta en otro lado. Ahí se terminó el Ciclo, porque todavía faltaban exponer Aldo Bortolotti, faltaba Juan Pablo, pero después de que se rompió el vidrio (cuando sale el público llegó la policía, pero no hizo nada), la gente de la galería que nos alquilaba el local no nos quiso alquilar más. Tuvimos que pagar el vidrio y dejar todo bien. Se acabó el Ciclo. En realidad, se acabó por varias razones, una fue ésta, pero también porque estábamos enfocados en Tucumán Arde, y nunca se charló ni hubo tiempo de conversar sobre lo que estaba pensando Aldo o lo que estaba pensando Juan Pablo.

MEL. Eso te iba a preguntar, porque en la mayoría de los textos figura “quedaron sin exponer Juan Pablo y Aldo Bortolotti”, pero lo que no aparece que es lo que iban a presentar.

GC. De eso nunca hablamos, nunca se supo, terminó así y ya estábamos todos en otra cosa. Era un doble camino. Se estaba gestando *Tucumán*, se empieza a gestar en agosto en el *Primer Encuentro de Arte de Vanguardia*, el Ciclo se generó a fin del año anterior (1967). Los acontecimientos se desfasaban. Acá hay una nota en la revista *BOOM*.

MEL. “Angelical Carnevale”. ¿Quién escribía en BOOM?

GC. No sé, habría que mirar.

MEL. ¿En la prensa local salió algo?

GC. No, nada.

MEL. Gracias, Graciela.

Simultaneidades

Signos neoconcretos

A los fines de plantear sincronías o situaciones artísticas paralelas a las experiencias de Graciela Carnevale, nos detendremos en las trayectorias de Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel y Gego, artistas que exploraron las interacciones entre el objeto, el cuerpo y el entorno. Hacia 1959 en Río de Janeiro se inició el neoconcretismo, integrado por Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Franz Weissman, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis, Hércules Barsotti, Willys de Castro y Aluísio Carvão. El autor del *Manifiesto neoconcreto*, Ferreira Gullar, proponía al objeto artístico como *cuasi-corpus*, la obra como un artefacto vital, cercano a un organismo que entabla un diálogo con el espectador, un ente que requería de un encuentro fenomenológico. El neoconcretismo asumió una posición crítica en relación con el racionalismo del arte concreto de la década del cincuenta con los grupos Ruptura y Frente, incorporando dimensiones ligadas a la percepción y al tiempo en el vínculo obra-espectador. La producción visual neoconcreta fue diversa, y de acuerdo con la tesis de Ronaldo Brito (2007) pueden observarse dos alas diferenciadas: una que continúa con el legado constructivo, como sucedió con Willys de Castro, Franz Weissman, Hércules Barsotti, Aluísio Carvão y Amilcar de Castro, y otra

vertiente que se inclinaba por quebrar con esa premisa, apelando a la sensibilidad y a la acción corporal, como en Hélio Oiticica, Lygia Clark y Lygia Pape.

Cuando el minimalismo despuntaba en los Estados Unidos, Lygia Clark realizó *Caminhando* (1963), una acción que une el hacer *in situ* con el objeto mismo. El participante debía pegar una franja de papel por sus puntas finales para luego de ejercer una torsión, simulando una cinta de Moëbius. Luego, con una tijera, comenzaría a cortar una tira muy fina cuidando de no interrumpir el trayecto en el papel, sino continuarlo hasta llegar a un punto último donde se terminaba el material. La ejecución llevaría un tiempo determinado, el cual marcaba el tiempo de la acción. Entre otras experiencias de 1966, *Pedra e ar* consistía en llenar de aire una bolsa de plástico transparente y colocar encima una piedra: a medida que se iban ejerciendo distintos niveles de presión, la piedra cambiaría de lugar. *Livro sensorial*, de 1966, se compone de láminas de plástico dobles que en su interior contienen diversos materiales; al rozar esas hojas con grosores y/o texturas, el espectador va percibiendo distintas sensaciones. Del mismo año, *Água e conchas* es una pieza conformada por una bolsa plástica con agua y caracolas. Según los movimientos ejecutados con las manos, las caracolas pasan de un lugar a otro, como una especie de reloj de arena. Al año siguiente Clark diseñó una serie de trajes que vinculaban a las personas mediante materiales plásticos. Se trataba de vestimentas de vinilo celeste conectadas por tubos de goma; al moverse uno de los participantes, el segundo quedaría sujeto a las acciones del primero, y viceversa. Estos trajes relacionales formaban parte de la *Série roupa-corpo-roupa* (1967), con lo cual la artista abre el campo del diseño hacia nuevas posibilidades que desembocarían en otras resoluciones visuales. Con una

impronta interactiva, en *Óculos* (1968), dos personas frente a frente llevan anteojos unidos por un puente flexible, uno con otro. Si uno de ellos se mueve, el otro lo acompaña simultáneamente. Hacia finales de los '60 e inicios de los años '70, Lygia Clark inicia una serie de experiencias corporales donde confluyen, de acuerdo con Suely Rolnik (2008), la estética, la clínica y la política. *Mandala* o *Baba antropofágica* estimularon la creación grupal y la comunicación colectiva. A partir de desenrollar madejas de hilo, se tejen diferentes conexiones entre los integrantes de la acción, y elaboran figuras geométricas como en *Mandala*, o bien reconstruyen el rito antropófago de devoración (en este caso, colocando en las bocas los hilos que provienen del cuerpo de la persona yacente) como en *Baba antropofágica*. De esta manera, la propuesta visual deviene terapia grupal y logra condensar parte de un imaginario cultural que pensaba al arte como modo de salvaguarda de la violencia social. Posteriormente, estos gestos se potencian en la serie de entrevistas que Clark realiza de manera individual con amigos y alumnos en la serie *Estructuración del Self*. Las personas se colocaban en camillas, y la artista colocaba alrededor y sobre sus cuerpos diferentes elementos, como piedras, bolsas, pelotas, caracolas, etc, con el objetivo de que pudiesen percibir y experimentar diferentes sensaciones hápticas que sumaran una vivencia de contactarse con su yo interior.

También integrante del neoconcretismo, Lygia Pape incorporó en su obra dimensiones perceptivas donde el espectador tendría un mayor protagonismo en el espacio través de sus sentidos. En *Ovo*, de 1967, la artista diseña una caja color blanco de cartón en la cual se oculta primero y sale después, rompiendo los materiales, como si reprodujera el acto de nacimiento, en este caso a partir de un cubículo artificial que

simboliza el útero materno. *Roda dos prazeres* de 1968, era un conjunto de cuencos con líquidos de colores, ordenados de manera circular, cuyos sabores resultaban deliciosos, placenteros, repugnantes o desagradables. Las sustancias contenían sal, pimienta, vinagre, y estimulaban distintas sensaciones. Ese mismo año presentó *O Divisor*, una tela blanca de unos treinta metros por treinta, con aberturas por las que las personas asomaban sus cabezas. Pape relata que al salir con el gran paño a la vereda efectuó cuantiosos tajos, pero no encontraba el modo de exhibirlo adecuadamente. De pronto se acercaron algunos niños que comenzaron a jugar con la tela, hasta que uno de ellos colocó su cabeza en uno de los resquicios, los demás lo imitaron y empezaron a caminar en grupo. *O Divisor* se convertía en una metáfora del colectivo social, la síntesis de una utopía comunitaria donde los cuerpos compartían un mismo espacio, reunidos y movilizados en una totalidad. La materialidad mínima funciona a partir de la activación de un núcleo de espectadores/protagonistas en movimiento, con implicancias culturales que abarcan desde el sentimiento de unión hasta la resistencia a la dictadura militar. En 1968 se había promulgado el AI-5 (Acto Institucional N.º 5) bajo el gobierno de Emilio Garrastazu Médici, un decreto por el cual los derechos constitucionales quedaron suspendidos, lo que causó persecuciones, torturas, encarcelamientos ilegales y consecuentes exilios políticos. Durante los años '70, Pape realizó trabajos audiovisuales colaborativos, entre ellos *Eat Me: A Gula ou a Luxúria?* de 1975. En el cortometraje, una boca femenina aparece rodeada de pelo negro, simulando la barba masculina. Por momentos la boca se abre y se asoma una lengua blanquecina, en cuya parte superior se observa una sustancia gelatinosa oscura. El recurso visual que incorpora el acto de tragar o deglutir rememora la

herencia antropófaga, presente en gran parte del arte brasileño moderno.

Gráficos y redes

Mira Schendel, de origen suizo, se radicó en Brasil en 1949 tras escapar de la posguerra europea. Su bagaje cultural provenía de la tradición artística occidental, especialmente de Paul Klee, Giorgio Morandi o Kasimir Malevich. En 1951, participó de la I Bienal de São Paulo, evento que la vinculó a otros artistas de la escena nacional e internacional. A inicios de los años '60, experimentó con pigmentos sobre distintos soportes, con configuraciones abstractas que generan austeridad o vacío. Schendel se inclinó por una búsqueda personal e intimista que apuntó hacia una expresividad nimia, aunque mantuvo una mayor afinidad estética con Hélio Oiticica o Lygia Clark respecto a la incorporación de las dimensiones perceptuales en la producción visual. Los aspectos corpóreos de la superficie intervenida (donde incluyó la arena y el látex) fueron un aspecto sobresaliente de sus pinturas matéricas, creando un estado de sosiego, trascendencia filosófica y reflexión (Marques, 1999). En 1965 incorpora la palabra escrita a sus composiciones. Caligrafías de diferentes tipos, letras sueltas, palabras o símbolos, forman parte de los ideogramas escritos sobre el fino papel de arroz. Esta serie de obras se titula *Monotipias*, y además de plantear un guiño cultural a la poesía concreta paulista, provoca una extraña conjunción entre el gesto rápido de las letras, la variedad de los idiomas (portugués, alemán, italiano) y la sutileza y fragilidad del soporte. La monotipia se relaciona con la ejecución de cada una de las superficies trabajadas y el grabado, y formula un entre-medio entre el dibujo y la impresión sobre papel. Esta parti-

cularidad le permite a la artista otras posibilidades expresivas. En el caso de las *Bombas*, también de 1965, la utilización de la tinta *nanquim* ejerce un efecto expansivo e irregular que le otorga a cada una de las figuras calidez y gestualidad, y emula pequeños vellos o hilos que sobresalen de los límites formales. Hacia 1966, Schendel inicia la serie de las *Droguinhas*, objetos realizados con papeles de arroz, torcidos y trenzados, que recrean mallas o tejidos blandos. En las *Droguinhas* predomina una fuerte sensación de liviandad y/o fragilidad, tanto por el material empleado como por el peso de las piezas. A su vez, se observa un tono minimalista que, aunque con acentos de texturas y detalles orgánicos, mantiene el tamiz austero propio de esa estética monocroma y sencilla en lo que respecta a las tonalidades visibles. Los conjuntos instalados en tarimas o colgados del techo crean una atmósfera que gravita en el arte posminimalista de finales de los '60 e inicios de los '70, si tenemos en cuenta la producción de trabajos como en la misma Lygia Clark, Eva Hesse o Ana Maria Maiolino. A mediados de los '60, Mira Schendel produce los *Trenzinhos*, fabricados con papel de arroz y organizados en grupos, pegados y colgados del muro. La transparencia de las hojas crea un efecto opaco, sutil y a la vez ligero, que asemeja esas superficies a textiles delgados, vaporosos. Los *Trenzinhos* refuerzan las experiencias de la artista en relación con los elementos livianos, tal como ocurría con las *Droguinhas*. Respecto a las *Monotipias*, es posible leerlas con continuidades de la serie de trabajos gráficos *S/T* de 1967-68. Allí la artista acumula una enorme cantidad de signos, gestos, grafismos, letras sueltas o en vocablos formados, elaborando láminas intervenidas por la escritura, que se instalan desde el techo y quedan suspendidas en el aire.

Nacida en Alemania y exiliada en América Latina, Gego llega en 1934 a Caracas, Venezuela. En 1967 realiza una serie de dibujos con tinta sobre papel donde efectúa rayas paralelas que irradian efectos ópticos, manteniendo espacios interlineales. Estos gráficos surgen como antesala de sus proyectos tridimensionales y anticipan el despliegue volumétrico a partir de las tramas negras que en algunas zonas se estrechan, en otras se abren o sus líneas se tornan más finas. Sus experiencias en el papel le permiten, con el tiempo, arribar a resultados sorprendentes en el ámbito escultórico, y en ese sentido construye una genealogía plástica que va desde la bidimensión hasta la tridimensión. En parte dialoga con los cinéticos venezolanos, como Jesús Soto o Alejandro Otero, quienes trabajaron a partir de la sumatoria de líneas negras en consonancia con áreas de color. Gego profundiza las relaciones entre las mismas líneas de manera detallista y meticulosa, y genera conjuntos lineales que, más que apuntalar hacia los efectos ópticos, se perfilan como una zona previa a la emergencia del volumen. Incluso subyace cierta organicidad que desemboca en aquello que Mari Carmen Ramírez (2006) denomina la “dimensión intermedia”, la exploración de los espacios entre los diferentes trazos. La creación del espacio a partir del dibujo desembocaría con el tiempo en sus construcciones sin papel y en las posteriores *Reticuláreas*. El dibujo con alambres se inicia directamente desde el proyecto gráfico y gana espacialidad, tal como se observa en obras como *Una de cinco variantes*, de 1967. En los gráficos de 1968 las líneas simulan tejidos desgarrados, tramas textiles que se superponen, se enlazan y se abren hacia diversos puntos. En 1969, Gego elabora objetos en el espacio con alambres extendidos, tal como se observa en *Siete y ocho de la serie de nueve*, apoyadas sobre tarimas. En las conocidas *Reticuláreas*, las

técnicas con alambre se complejizan y crean cantidades de redes finas de metal de formato triangular que se articulan entre sí, conformando una enorme instalación en el recinto museístico. El dibujo previo se acrecienta en dimensiones notables, de modo tal que es posible identificar los conectores, los nudos y las uniones de los alambres entre sí. Estas redes modulares, denominadas reticuláreas por el crítico venezolano Roberto Guevara, se elevan hacia el techo como formaciones de metal flexibles pero que a su vez están conectadas con engarces resistentes. Cuadrículas, retículas, geometrías y asimetrías forman parte del lenguaje visual de Gego, donde se conjugan estructura y dinamismo, metamorfosis y linealidad, movimiento y construcción, cruzamientos y expansiones.

Si consideramos las trayectorias de estas cuatro creadoras latinoamericanas, es posible detectar ciertos aspectos coincidentes con la producción de Graciela Carnevale. En determinadas circunstancias todas ellas recurrieron a la geometría desde diferentes perspectivas visuales. Clark y Pape investigaron en formatos geométricos acentuando los aspectos sensibles de las configuraciones de carácter abstracto respecto a las líneas, las superficies, las combinaciones cromáticas. Si bien no trabajaron con obras de carácter minimalista de gran tamaño, exploraron las interacciones y participaciones del público en el plano sensorial. Respecto a Mira Schendel, aunque en ella predomina una concepción más bien artesanal de los objetos, coincidieron en la experimentación geométrica, en un caso con grabados en papeles de arroz o las *Droguinhas*, en otros con bocetos que precedieron a la materialización de estructuras minimalistas. En cambio, Gego rápidamente comenzó a indagar en los ámbitos espaciales con tramas de alambre de grandes dimensiones.

Además de los modos particulares de concebir la espacialidad que proponían tanto Pape y Clark como Schendel y Gego, sería el semblante político y el impacto público que acompañó las intervenciones de Graciela Carnevale hacia 1967 y 1968 lo que marcó una diferencia notoria en el conjunto de estas expresiones visuales.

Debates críticos

Más allá de la poca representación femenina en las exhibiciones minimalistas y las dificultades para su visibilidad, las tensiones entre los modelos metropolitanos y los ejemplos artísticos regionales en aquel contexto fueron registradas por diversos autores, como Jorge Romero Brest, Marta Traba, Jorge Glusberg, Juan Acha y Luis Camnitzer. A mediados de la década del '60 Jorge Romero Brest publicó *Ensayo sobre la contemplación artística*, un libro donde reflexiona sobre el papel de la mirada, lo imaginario y la contemplación en el arte moderno, en el cual se produce un cambio en las condiciones de producción y recepción del objeto visual. Para Romero Brest (1966) lo imaginario forma parte de la vida de las imágenes, mientras que el sujeto que contempla se identifica con el objeto. En ese acto, único y singular, el ser a-parece y des-aparece para dar espacio a la verdad mediante una estructura de imágenes existentes. El vínculo entre obra y espectador abarca planos fundamentales como el ontológico, referido a la verdad, y el axiológico, identificado con el valor. Con esas herramientas Romero Brest construye un argumento que funciona para proponer un método sobre la percepción del arte, cimentado en un giro sustancial que toma como referente a la existencia de la obra artística, más que su comparación formal. Esa modalidad trasciende el mero gusto (acep-

tación o rechazo de una obra) y apela a un juicio lógico. En el caso de los objetistas, o creadores de objetos, las formas materializadas son válidas como cosas, no como imágenes. Los objetos son intuitivos o geométricos, con una presencia exenta de pasado o futuro, y su contemplación abarca una concepción estética que Romero extiende a las estructuras primarias, construcciones materiales que precisan de una lectura distinta o un método nuevo para su teorización.

Por su parte, Marta Traba ha sostenido una mirada fuertemente crítica hacia el arte estadounidense y estableció una serie de consideraciones exhaustivas sobre el arte latinoamericano de los años '60. En su ensayo *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*⁴¹, publicado por primera vez en 1973, estableció las categorías de “áreas abiertas y cerradas” para comprender la adhesión o la resistencia a los regímenes artísticos del *mainstream* y a los mandatos culturales de los centros hegemónicos. Estas áreas definen por un lado a aquellos países que, según Traba (2005), adscribían a la apertura cultural e internacionalización de sus prácticas artísticas (cuya vulnerabilidad se expresaba en el ser proclives a la imposición de las modas), y por otro a los que mantuvieron un lazo con las tradiciones locales mediante un lenguaje estético actualizado. Afirma Traba: “En los artistas geométricos posteriores a la segunda guerra mundial, los propósitos de precisión formal, el triunfo de la racionalidad sobre el vértigo del nuevo surrealismo y la neo-figuración, tienden, más que todo, a establecer un equilibrio de fuerzas con ellos” (2005: 188). Esta nueva geometría se dirige hacia un campo estrictamente formal y sensorial, y aclara que se

41. Reeditado en 2005 por Siglo Veintiuno Editores, Argentina, con prólogo de Florencia Bazzano Nelson y Mari Carmen Ramírez.

refiere “naturalmente a la geometría como una composición planeada y suficiente, que se regula por medio de sus internas relaciones y armonías, y no una geometría de simplificaciones primarias generada por la mentalidad primitiva” (2005: 189). Desde ese punto de vista la obra del colombiano Eduardo Ramírez Villamizar fue incluida dentro del conjunto de las “áreas cerradas”, a diferencia de otras manifestaciones visuales ligadas a las “áreas abiertas” (donde la apertura hacia la internacionalización era sinónimo de entrega a la moda efímera y fugaz, en correlato con la estética del deterioro). Si bien Traba concibió a la geometría como una tendencia artística moderna, su actitud condenatoria hacia las señales estéticas estadounidenses no le permitieron desarrollar una valoración justa respecto a las resonancias locales de las *primary structures* en el ámbito argentino. De acuerdo con Fabiana Serviddio (2012), la postura de Traba configuró un discurso de tono latinoamericanista apoyado en una identidad cultural unificada y, en parte, homogénea. A partir de esa premisa, demarcó zonas claramente diferenciadas entre la cultura visual estadounidense y la latinoamericana en base a tres aspectos fundamentales: la relevancia de los formatos tradicionales o la tecnología, el rol de la práctica artística, y los vínculos entre arte y comunidad. Para Traba, la estética del deterioro se refiere a aquellas expresiones que desestiman la herencia prehispánica a favor de las modas fugaces, frente a lo cual surgía un arte de la resistencia en clave identitaria que recuperaba los legados regionales⁴². De esta mane-

42. Marta Traba menciona por primera vez el término “resistencia” en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*. La palabra “resistencia” proviene del pensamiento de Theodor Adorno, autor leído por Traba y citado a menudo en sus escritos. Según Fabiana Serviddio “El arte de la resistencia –simbolizado en la pintura de artistas como Alejandro

ra, la resistencia operaba como una plataforma de resguardo frente al colonialismo procedente de la cultura norteamericana. Con el tiempo, su posicionamiento crítico se torna más moderado e incorpora nociones sobre la diversidad cultural y artística de América Latina, como en su libro publicado de manera póstuma en 1994, *Arte de América Latina 1900-1980*.

Autor de uno de los textos que acompañó la exhibición “Estructuras Primarias II” en la Sociedad Hebrea en Argentina en 1967, Jorge Glusberg divulga también estas ideas en *Retórica del arte latinoamericano*. Allí se refiere a la ruptura cultural, término que procede de la ruptura epistemológica de Gastón Bachelard en relación con la formación del conocimiento científico. La ruptura cultural es para Glusberg (1978) un mecanismo en el cual determinadas expresiones son reemplazadas por otras. Son transformaciones cuánticas, no graduales, que renuevan la labor del arte. Para ello es necesario considerar las condiciones de producción en el marco de las dimensiones sociales, políticas y económicas que habitan los distintos imaginarios culturales. Glusberg propone una retórica del arte como parte del lenguaje visual, en coincidencia con la semiótica. La retórica es el conjunto de las condiciones de producción externas e internas. Cada hecho que se suscita en el campo del arte nos remite directamente al imaginario que la motiva⁴³. En términos históricos, esas retóricas atravesaron distintas etapas. En Argentina

Obregón o José Luis Cuevas– se oponía a una actitud de entrega y capitulación ante la avasalladora invasión y las tentaciones que llegaban a Latinoamérica disfrazadas bajo la forma de premios, becas, viajes y reconocimientos de diverso tipo” (Serviddio, 2012: 199).

43. Jorge Glusberg incluye el concepto de imaginario de la terminología lacaniana, equivalente al efecto del vínculo que un sujeto entabla con un externo semejante, identificándose con esa imagen.

se puede considerar un primer momento ligado al período colonial, hasta mediados del siglo XX, un segundo momento, cosmopolita, que incluye las décadas de los cincuenta y sesenta, y un tercer período, experimental, de fines de los años '60. Este último segmento se inicia con las “Experiencias Visuales 67” en el Instituto Di Tella, prosigue con la exposición de “Estructuras Primarias II”, las acciones del Grupo de Rosario, el *Fluvio Subtunal* de Lea Lublin, el arte cibernético y la conformación del CAYC (Centro de Arte y Comunicación) de Buenos Aires. Para Glusberg la producción visual argentina dialoga con el circuito mundial a la vez que mantiene su singularidad: “trabajando con un lenguaje internacional, los creadores latinoamericanos intentan esbozar las realidades propias del contexto en el que se mueven, convirtiéndose así en emisores de lenguajes propios, de códigos locales, pero con rasgos universales” (1978: 94). Los artistas articulan lenguajes de signos que configuran retóricas propias, en especial dentro del arte latinoamericano experimental, donde las formas abordan temáticas globales mediante fórmulas artísticas regionales. Glusberg insiste en las conexiones con el plano internacional y posiciona al arte latinoamericano como un resultado mixto entre lo local y global.

Las contribuciones de Juan Acha sobre la problemática artística en América Latina abrieron otras vías de comprensión de los fenómenos locales. Si bien estas reflexiones se escapan en términos temporales del *corpus* visual contemplado en este trabajo, podemos considerar los aportes del arte rosarino a los denominados no-objetualismos. Probablemente, algunas de las obras de Graciela Carnevale que hemos citado sean precedentes de los no-objetualismos que el autor

peruano encuentra en la geografía latinoamericana⁴⁴. Acha despliega nociones que agrupan estas propuestas artísticas respecto a los procesos de significación que se desprenden del objeto. El concepto de arte se vincula, según Acha, a la aplicación sensitiva de lenguajes sociales, delimitado en aspectos epistemológicos (es decir, su dimensión conceptual) y ontológicos (la naturaleza de las acciones artísticas). Desde un punto de vista diferente a Marta Traba (para quien la fórmula moderna internacionalista se vincula a la estética del deterioro y al cambio vertiginoso), Juan Acha señalaba la necesidad de aunar vanguardia y regionalismo en el marco del denominado subdesarrollo latinoamericano. Esta acción implicaba revisar los emergentes locales y las tensiones establecidas con relación a los ismos del norte. Exiliado en México tras haber dejado su Perú natal en 1971, Acha desarrolló una labor teórica productiva y sentó las bases del no-objetualismo mediante el cual reivindica los aspectos procesuales y dinámicos de las prácticas artísticas. Diez años más tarde organizó el *Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Público* en Medellín, Colombia, donde analiza dos realidades concéntricas, la mundial y la latinoamericana, y desde ahí profundiza el concepto de no-objetualismo como un giro del objeto puro hacia la ambientación⁴⁵. Dicho proceso des-

44. Recordemos la exhibición curada en 2007 por Miguel López y Emilio Tarazona en homenaje a Juan Acha y Jorge Eielson en Lima, “La persistencia de la efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965-1975)”, donde los investigadores inscriben el término en cuestión marcando como inicios mediados de los sesenta. Los no-objetualismos refieren, según los curadores, a las formas desmaterializadas de arte que enfatizan los mecanismos y procesos con que se gesta una producción visual.

45. El camino hacia los no-objetualismos se inicia en términos teóricos hacia los años '70, en ese contexto Juan Acha publicó varios artículos sobre el tema en la revista *Artes Visuales*, bajo la dirección de la galerista Carla

embocaría en “los diseños, las tendencias ambientalistas, los intentos de fundir arte y vida cotidiana y los posmodernistas, como los no-objetualismos; esto es, las diferentes formas de dar la espalda al objeto ‘puro’, portable y venal de arte” (Acha, 1981: 3). Como crítico, hizo permanente hincapié en la contextualización de “nuestra realidad artística” eludiendo la idea de la historia del arte como la mera sucesión de “obras de calidad y de genios, sus autores, como acostumbra la historia occidental del arte e inculca la educación familiar y la pública. La conceptuaremos más bien como un proceso que nos involucra a todos, dado que es un fenómeno socio-cultural” (1981: 3). El carácter anti-narrativo y anti-entretenimiento fue un atributo distintivo de los no-objetualismos, así como también el carácter impugnador, visible en el activismo cultural (donde se incluyen el arte conceptual, las acciones e intervenciones). De esta manera el autor abre una vía de pensamiento para repensar los sucesos históricos locales en consonancia con los intereses culturales de la región, a partir de un giro icónico capaz de examinar las necesidades y los procesos específicamente latinoamericanos. Retomando las experiencias sobre las estructuras primarias, para Luis Camnitzer (2008) en Latinoamérica el objeto minimalista fue el paso siguiente a las experiencias concretas y conceptuales, es decir que el interés en la producción textual fue anterior a la producción geométrica. En el caso de Brasil, la poesía concreta habilitó la emergencia del arte concreto paulista de comienzos de los años cincuenta, y en Argentina, la injerencia de los medios de información en la obra de arte antecedió a “Estructuras Primarias II”, organizada por Jor-

Stellweg, la cual tenía su sede en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

ge Glusberg en 1967. La observación de Camnitzer apunta a visibilizar la dimensión teórica que impulsó la aparición del minimalismo en Latinoamérica, con un matiz muy diferente a lo que ocurrió en el ámbito estadounidense⁴⁶. Por ejemplo, cuando Mathías Goeritz construye sus enormes esculturas en los años '50 pensó más en una “arquitectura emocional” que en una obra autorreferencial como las estructuras minimalistas estadounidenses. Por lo tanto, para Camnitzer el precedente conceptual a la regionalización del minimalismo es un atributo decisivo característico de la producción visual en el Cono Sur en los años '60.

Los aportes de Graciela Carnevale al campo de las estructuras primarias, de los conceptualismos y los no-objetualismos, generan puntos de contacto con las reflexiones teóricas mencionadas. Para Jorge Romero Brest la posibilidad de un nuevo método de contemplación de la obra artística habilitaría otras lecturas sobre las manifestaciones plásticas que cobraron protagonismo hacia finales de los '60 al requerir la participación del observador, como ocurre con las piezas geométricas de Carnevale. Jorge Glusberg acompañó y promovió la exhibición de trabajos de corte minimalista hacia 1967 en la muestra de la Sociedad Hebrea, e incluyó en sus reflexiones semiológicas a la labor del grupo rosarino en la fase experimental del arte latinoamericano contemporáneo. Respecto a las observaciones de Juan Acha, las acciones de Graciela Carnevale en el Ciclo de Arte Experimental son precursoras de los no-objetualismos por su carácter anti-narrativo y de anti-entretenimiento. Acha aludía al no-objetualismo

46. En ese contexto las estructuras primarias de la década del '60 preparan el estadio anterior al conceptualismo tautológico de Joseph Kosuth, característico de la instalación *Una y tres sillas* de 1965. De ahí que el arte conceptual sea llamado pos-minimal.

como aquello que ataca y desafía la estética clásica, tal como funcionó la provocación activa y los efectos posteriores de *El Encierro*. Por otro lado, la observación de Luis Camnitzer respecto a la conexión entre práctica conceptual y estructuras primarias en el ámbito latinoamericano reaparece en el itinerario artístico de Carnevale. Previo a la concreción de las obras minimalistas se habían generado intercambios entre los distintos grupos en talleres de arte de la ciudad de Rosario, donde se perfilaban sus intereses ideológicos. A la par de exposiciones colectivas donde el objeto se desmaterializa (como en el caso de “El arte por el Aire” en Mar del Plata)⁴⁷ se concreta la exposición de estructuras primarias en Montevideo. Quizás la posición teórica de Marta Traba, que incluye las nociones sobre el arte de la resistencia y la estética del deterioro, no resulta del todo pertinente para este análisis. Si bien la transformación permanente y la metamorfosis rápida fue una característica de las prácticas artísticas a fines de los años '60 en Rosario, el trabajo de Carnevale tenía una base cimentada en archivos previos que fundamentaron los móviles estéticos y políticos de sus proyectos.

El papel disruptivo de las piezas geométricas exhibidas en la Galería Vignes, luego en “Rosario 67” y en “Estructuras

47. De diciembre de 1967 hasta enero de 1968 se llevó a cabo la exposición “El Arte por el Aire” en Mar del Plata, provincia de Buenos Aires. Organizada por el MAMBA (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires) y con el auspicio de compañías de aeronavegación, participaron en la muestra artistas de Rosario, La Plata y Buenos Aires. La utilización de globos, diarios, tanzas, botellas o esferas de telgopor revelaba la elección de materiales sencillas, frágiles y de elaboración industrial, creando un abanico de configuraciones que abría paso a una paulatina desmaterialización. En Lucero, María Elena, “Objetos con aires de cambio: levedad y desmaterialización hacia fines de la década de 1960”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 2020, 15 (2): 132-153. <<http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-2.ocad>>

Primarias II”, así como su intervención en el Ciclo de Arte Experimental, se tensionaron con los procesos de institucionalización que atravesaba el campo artístico de entonces. Tanto Hugo Parpagnoli y Jorge Romero Brest como Jorge Glusberg manifestaron un profundo interés en legitimar las expresiones en clave minimalista y conceptual que se exteriorizaron en aquellos eventos, como hechos clave para dar a ver al circuito artístico internacional que Argentina estaba “al día” en el terreno cultural. En el caso rosarino, “Rosario 67” se trasladó a Uruguay, en el marco de la muestra auspiciada por la Embajada Argentina en Uruguay y la Comisión de Artes Plásticas de aquel país. La exposición se inauguró el 6 de mayo y se extendió al 2 de junio de 1968, momento en el cual ya se estaban desplegando las acciones del Ciclo de Arte Experimental⁴⁸. Además de los catálogos de época, hubo una difusión periodística con notas publicadas en revistas como *Análisis* (en Buenos Aires, con textos a cargo de Glusberg sobre las estructuras primarias montadas en Vignes o en “Estructuras Primarias II”), *Boom* (en Rosario, donde aparecen referencias al Ciclo y a Graciela) o en el diario uruguayo *El bien público* (en Montevideo). Se intentaba legitimar estas nuevas manifestaciones artísticas en un momento complejo de la historia nacional, coincidente con la crisis nacional que luego repercutió en el Centro de Artes Visuales del Di Tella liderado por Romero Brest.

48. Al regreso, el costo del peaje de Uruguay a Argentina fue asumido monetariamente por el coleccionista Isidoro Slulitell, por lo cual muchas de estas estructuras primarias quedaron en su propio acervo. De acuerdo con las entrevistas con Graciela Carnevale, algunas piezas se depositaron en la terraza del Sanatorio Laprida, a cargo de Slulitell, y quedaron a la intemperie.

En el catálogo de “Rosario 67”, Hugo Parpagnoli señalaba la existencia de artistas que dan origen a movimientos, así como también movimientos que generan artistas. Respecto a los rosarinos, afirmaba: “Si los plásticos jóvenes de Rosario tienen tal o cual estatura, se verá después de haber considerado en general que el movimiento que ellos han desencadenado en su ciudad corresponde a los movimientos similares de otras ciudades que están al día en la producción de vanguardia. Esta es la razón principal de la presencia de los plásticos rosarinos en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires” (Parpagnoli, 1967: s/n). También subrayó el sentido vanguardista de obras que se enfrentaron al *establishment* cultural porteño y destacó el aporte económico de Isidoro Slulitell, médico que había formado una colección de obras de pintores y pintoras rosarinas. Más allá de estos detalles, el texto no profundizaba en aspectos formales o conceptuales de las obras, no hay una lectura exhaustiva en una dirección crítica. En sí, Parpagnoli manifiesta un tipo de acompañamiento con los rosarinos en una convocatoria de envergadura como la Semana del Arte Avanzado. Dentro del catálogo de “Estructuras Primarias II” se publicaron los escritos de Otho Kahn y de Jorge Glusberg. Este último caracterizó a la exposición como una yuxtaposición de expresiones que confluyen en la invención de una nueva estética, donde se integran distintos aspectos de la vida cotidiana. Así, las estructuras primarias eran formaciones visuales relacionadas con el método estructuralista de Claude Lévi-Strauss, para quien todo lenguaje, incluido el artístico, era un conjunto organizado de signos. Si las estructuras eran interpretadas como signos, adquieren sus distintos significados de acuerdo con el contexto. Desde esa perspectiva existían dos abordajes teóricos para el análisis de estas piezas, los códigos y los sistemas de comuni-

cación. Para Glusberg, la exposición “Estructuras Primarias II” se identificaba con códigos conceptuales que modificaban los sistemas de comunicación tradicionales con una agresividad desde el punto de vista formal. La crítica tradicional no era suficiente para abordar este fenómeno, habría que forjar otra plataforma teórica con una metodología estructural que se despegara de las lecturas habituales. El grupo de artistas que formaron parte de esta muestra integran un sistema material e imaginario que precisa de una nueva sociología del arte. De este modo, Glusberg teoriza sobre la especificidad de las estructuras y sus interrelaciones con la semiótica, disciplina vinculada a la lingüística que en los años '60 cobró una notable trascendencia. También se refiere al comportamiento de algunos espectadores con respecto a las estructuras exhibidas considerando el incipiente rechazo hacia este nuevo tipo de objetos: “Frente a los ataques del público (y de algunos críticos) ante las cajas de chapa galvanizada del americano Donald Judd, o los terciados de Oscar Bony, o las ondulaciones de Carnevale, les preguntamos: ¿Son mucho más explícitas ciertas obras de Kandinsky, Mondrian, Max Bill, Malevitch o Albers?” (Glusberg, 1967, s/n).

Algunas repercusiones de estos episodios en la prensa podían leerse en la revista *Análisis*. Allí se publicaron dos artículos: “Muestra Juvenil de Estructuras Primarias. En Vignes y en El Taller” y “Semana del Arte de Avanzada. Sentido de la Estructuras Primarias”. En el primer artículo, correspondiente al 28 de agosto de 1967 y probablemente escrito por Jorge Glusberg⁴⁹, se especificaba que Graciela Carnevale,

49. Antes de la exhibición, el crítico Jorge Glusberg, quien reseñaba exposiciones en la mencionada revista, visitó el taller sito en calle Tucumán donde trabajaban los cuatro artistas.

Lia Maisonnave, Noemí Escandell y Ruperto Fernández Bonina integraban el Grupo IV en el Taller de calle Tucumán, en Rosario, que eran egresados del Instituto de Bellas Artes de la Universidad Nacional del Litoral. La obra de Graciela Carnevale era descrita como una integración de piso-espacio y techo, con formas simples y plenas, monocromas y de gran síntesis. En la segunda nota, también de *Análisis*, publicada el 9 de octubre de 1967, se menciona que la exhibición “Estructuras Primarias II” fue un homenaje a la exposición neoyorquina en el Jewish Museum, y que se efectuó a la par de otros eventos que formaban parte de la Semana del Arte Avanzado en la Argentina. Las otras exhibiciones mencionadas fueron “La Visión Elemental” organizada por Samuel Oliver en el Museo de Bellas Artes, “Ramona en la caverna” de Antonio Berni, las esculturas de Ary Brizzi en Galería Bonino, la muestra de Roberto Plate en Galería Lirolay y en Vignes, la de Oscar Bony en Arte Nuevo, y la pieza teatral “Drácula” con vestuario de Delia Cancela y Pablo Mesejean, entre otros sucesos artísticos. Estas simultaneidades destacan la carga experimental que caracterizó las manifestaciones plásticas de entonces y que formaban parte de la agenda cultural promovida por el Instituto Di Tella. En el diario *La Nación*, en la nota del 30 de setiembre de 1967 “Las Estructuras Primarias Invaden La Urbe”, se destaca el protagonismo del quinto Premio Internacional Di Tella y la “explosión” de una nueva forma escultórica llamada estructuras primarias, en un show “bien orquestado”. La renovación estética del contexto sesentista se describe como un espectáculo junto a la gratuidad de la belleza. Se menciona a “Rosario 67” en el Museo de Arte Moderno y se detalla que las obras más significativas correspondían a Graciela Carnevale, Noemí Escandell y Lia Maisonnave. El texto, además, cita “Estructuras Primarias II”

en la Sociedad Hebreaica y enumera a los artistas rosarinos y porteños que la integraron. Con un fuerte tono irónico, finalmente el artículo de *La Nación* menciona la instalación de trescientos kilos algodón de Jorge Carballa en Galería Lirolay, a la que define como un “snobismo a ultranza” que suena a “surrealismo escenográfico”.

Hacia fines de 1967, el grupo que participó de “Rosario 67” fue invitado a exponer en Uruguay, como señalamos anteriormente. Un artículo del diario montevideano *El bien público* del 8 de mayo de 1968 calificaba a las producciones minimalistas argentinas como “Estructuras primitivas”, confundiendo ese adjetivo con “primarias”. Según la reseña, la “acogedora claridad del salón” permite observar claramente a los artistas rosarinos, citados como los discípulos de Lisitzki y Mondrian que desarrollan una práctica “novedosa y a veces rara”, caracterizada por la geometría, la línea y la superficie. En la descripción se separa del grupo a la obra de Mario Alberto Escriña, artista cuyo trabajo se direccionó más hacia el *pop* o los íconos masivos del consumo. Respecto al Ciclo de Arte Experimental, en la revista *Boom* correspondiente a los números de julio y noviembre de 1968 se publicaron referencias al Ciclo. En el número de julio y bajo el título “Para nosotros, la libertad”, circuló un texto donde se presentaba al Ciclo de Arte Experimental como una muestra que exhibe “irreverencia y antidogmatismo”. Se utilizan expresiones como “batalla campal”, se adjetiva a los artistas como “francotiradores” y se remarca la exigencia de participación del espectador: Los protagonistas del Ciclo, según el escrito, se proponen “destruir las falsas estructuras de comunicaciones, los juicios apriorísticos de valor, los esquemas del tipo galería-gacetilla-comprador, o producto-difusión-prestigio” cuestionando al aparato de poder que distorsiona las relacio-

nes entre la obra y el público. Por otro lado, traza un mapa local de la confluencia de las cuatro agrupaciones que conforman el panorama de la plástica rosarina de aquel momento: un primer grupo formado por Bogliione, Naranjo y Rippa (Grupo Taller), un segundo integrado por Bortolotti, Favario, Renzi y Gatti, un tercero con Carnevale, Escandell, Fernández Bonina y Maisonnave, y un cuarto con Elizalde, Ghilioni, Greiner y Puzzolo. Pero la falta de un mercado propicio para estas manifestaciones plásticas, sumada a la poca empatía del público en general, estimula a los artistas a generar prácticas artísticas más extremas, como las del Ciclo de Arte Experimental. Esta posición ideológica grupal desembocaría en el manifiesto “Siempre es tiempo de no ser cómplices”⁵⁰. En el número 3 de noviembre de 1968, en *Boom* se publicó el artículo con el título: “Angelical Carnevale: ‘¿Y ahora cómo salen?’” La nota hacía referencia a la acción *El encierro* y consideraba a la autora como “la revolucionaria Carnevale”, quien afirma que el experimento había sido un éxito, y que si bien en general el hombre actual prefiere evadirse, en este caso hubo un total compromiso hacia el proyecto (Figuras 24, 25 y 26). De esta manera se fue tejiendo una idea sobre el arte rosarino que, sin duda, anticipa un proyecto de mayor radicalidad. Los diferentes artículos y publicaciones que citaron tanto a las exposiciones en Buenos Aires sobre las estructuras primarias como las referencias al Ciclo de Arte Experimental en Rosario, comunicaron la dimensión transformadora de dichas expresiones, en sintonía con movimientos de ruptura artística que se plasmaron a nivel mundial.

50. En dicho manifiesto, fechado en junio de 1968, los artistas deciden no participar del Premio Braque en Buenos Aires por considerarlo un acto avalado por la burguesía institucional.

por la ciudad: una respuesta de la nueva generación a las canciones que, limitadamente, enfrentan los problemas argentinos. Lo importante, quizás, no fueron las letras de Ernesto Lecuona, Carlos Penella y Jorge de la Vega, ni el manejo de la escena de la inaudita Nucha; por encima de esas genialidades brota la iniciativa de OVECE para financiar y organizar el espectáculo. La institución, sin embargo, está dispuesta a reincidir en noviembre, piensa traer a Marilena Monti.

"El año que viene, Shirley Mc Laine estará filmando en Rosario—confesó a BOOM Laisa González O'Donnell (34 años, ex director de la revista Adas, y uno de los creadores de Primera Plana)—, la película la va a dirigir Arthur Penn, responsable de Bonnie y Clyde". En realidad, el proyecto llegará a acombar a más de un rosarino: González O'Donnell acaba de firmar un contrato con el Metro-Goldwyn-Mayer, para realizar un libreto que intentará reflejar la vida de la reina del hampa, Agata Galiffi, y que se rodará en las calles de Rosario. Después de haberse entrevistado con Rosa Alfredo de Galiffi, partió para la finca que posee la mitica Agata, en Casacaño, provincia de San Juan, con una intención algo ambiciosa; que venda los derechos de su trayectoria por la "mafia" a cualquier precio, a la empresa cinematográfica norteamericana. Hasta el momento, la legendaria Agata se ha negado a revivir sus experiencias de la década del 30, no obstante, la posibilidad que Shirley Mc Laine reviva sus antiguas incursiones, puede influir favorablemente.

La cara angelical de Graciela Carnevale (22) alientó a los invitados y a algunos visitantes ocasionales: subidos en la puerta del local 22, en una galería de Córdoba al 1300, recibida a los espectadores que asisten al Círculo de Arte Experimental, que incluye obras, con da participación del espectador, de la vanguardia plástica rosarina. Cuando el local de tres por cuatro estuvo alborado de gente, la revolucionaria Carnevale cerró la puerta con llave, del lado de afuera, y desapareció de la muestra. A la hora y media, la claustrofobia de los concurrentes, que sólo veían paredes vacías y una puerta clausurada llegó a su apogeo, desaharon mensajes escritos, a los que caminaban por la galería, y para que acudiesen a recitatorios. Curiosamente, sólo se limitaron a contemplar a los cautivos, sin atinar a ningún tipo de salvataje. Pero el encierro, sin embargo, llegó a su límite, un joven desahogado destruyó de una patada el ventanal, mientras los asistentes hulan entre los escombros. Antes de que la policía invadiese la muestra, Graciela Carnevale pontificó: "El experimento fue un éxito. El hombre actual no toma decisiones drásticas, prefiere evadirse y dejárselas a un lado. Esta vez, el compromiso fue total".

Hace varios años, se usaban estrictamente para guardar cosas; en la actualidad, los arcones constituyen el corno de la sofisticación para decorar un ambiente, en particular, el salón colonial. Para quienes no atesoren arcones barroco-portugueses o vascos, "Corrala Española", en Orville Lagos al 4000, propone una variante nada despreciable, basadas en cuero (foto) que han pertenecido al ejército, y que los fanáticos pueden adquirir por 1.900 pesos. Un imperativo, para que restallen junto a una pared encalada, es lavarlos con detergente y pasárselos cera.

Los vasos de cristal tallado se ven amenazados por una variante inaudita, que propone un retorno a las líneas rústicas: los vasos de vidrio de botella, un requisito indispensable para estar a la paga. Las botellas marrones o azules son las más indicadas para los adictos al whisky; se deben cortar a 12 centímetros de la base, y desde luego, pulir los bordes.

Nada más elegante: a principios de siglo, que un automóvil Rolls-Royce, o un deslumbrante Hispano-Suiza; dos elementos indispensables del status de la bella epoque. Para los ávidos coleccionistas de estas antigüedades, en San Lorenzo al 1000, una casa de autorías ofrece un impecable Hispano-Suiza, modelo 1909, con capó de madera y llaves a carburo. El precio va de acuerdo con el hallazgo: 1 millón cien mil pesos. Los dueños aseguran otra sorpresa, dentro de pocos días: un Mercedes Benz 1912.

Al principio, los norteamericanos tapizaron con paneles fotográficos que reproducían las glorias de Hollywood: Jean Harlow, Gary Cooper o Greta Garbo. En la actualidad, los posters prefieren reproducir otros temas, más acorde con los años 60: en Aleph, local 43 de Galería La Favortita, Eduardo Chafarini y Gustavo Sobolovsky se han propuesto invadir Rosario con artillos psicodélicos; en blanco y negro; en colores, o con los escolofios que produce la luz negra. El stock, renovado semanalmente, ofrece estos delirios a precios accesibles: cada poster importado oscila entre los mil y 2 mil pesos.

Desde la desaparición de la confitería "La Perfección", varios locales se han disputado la supremacía: "Viva Zapata", en Río de la al 1100, ofrece un local de paredes blancas, alborado de plantas, con sillas realizadas utilizando asientos de arados y pautallas de telas estróntreas. Las paredes se completan con una variante ecléctica; vitraux iluminados, hechos en colaboración por Aníbal Machado, José María Lavarello, Julián Usanabanga y Fernando Barbé. Para los que incursionan a la hora del desayuno, el cóctel o el té, "Viva Zapata" les ofrece una bandeja de sándwich compuesta por doce baffas, que reproduce tangos y música boss.



Maffiosa Mc Laine: ¡Viva Agata Galiffi



Angelical Carnevale: "¿Y ahora cómo salen?"



Bañales militares: Decididamente, sí

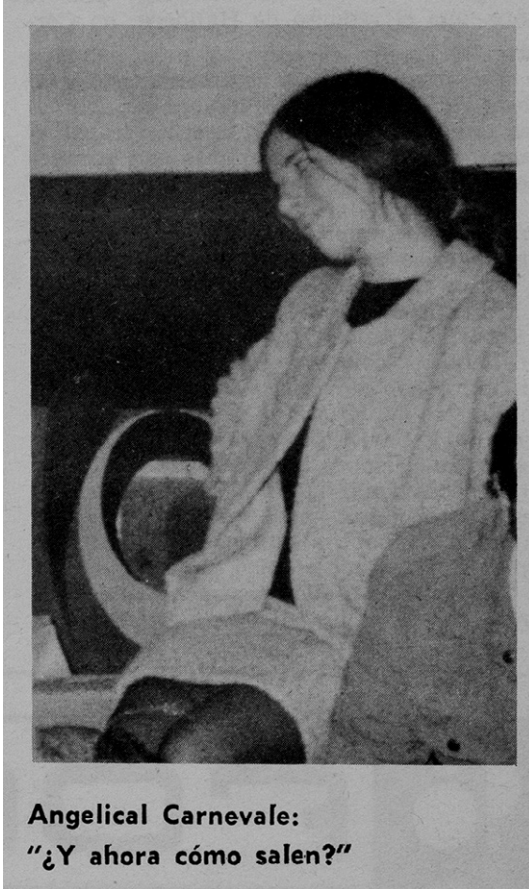
Nov. 1968 boom
43

(Fig. 24) Boom N.º 3, noviembre de 1968, Rosario
Artículo "Angelical Carnevale: ¿Y ahora cómo salen?"
Archivo Carnevale.



La cara angelical de Graciela Carnevale (22) alentó a los invitados y a algunos transeuntes ocasionales: ubicada en la puerta del local 22, en una galería de Córdoba al 1300, recibía a los espectadores que asistían al Ciclo de Arte Experimental, que incluye obras, con da participación del espectador, de la vanguardia plástica rosarina. Cuando el local de tres por cuatro estuvo atiborrado de gente, la revolucionaria Carnevale cerró la puerta con llave, del lado de afuera, y desapareció de la muestra. A la hora y media, la claustrofobia de los concurrentes, que sólo veían paredes vacías y una puerta clausurada llegó a su apogeo, deslizaron mensajes escritos, a los que caminaban por la galería, y para que acudiesen a rescatarlos. Curiosamente, sólo se limitaron a contemplar a los cautivos, sin atinar a ningún tipo de salvataje. Pero el encierro, sin embargo, llegó a su límite, un joven desesperado destrozó de una patada, el ventanal, mientras los asistentes huían entre los escombros. Antes de que la policía invadiese la muestra, Graciela Carnevale pontificó: "El experimento fue un éxito. El hombre actual no toma decisiones drásticas, prefiere evadirse y dejarlas a un lado. Esta vez, el compromiso fue total".

(Fig. 25) *Boom* N.º 3, noviembre de 1968, Rosario
Artículo "Angelical Carnevale: '¿Y ahora cómo salen?'"
Archivo Carnevale



**Angelical Carnevale:
"¿Y ahora cómo salen?"**

(Fig. 26) *Boom* N.º 3, noviembre de 1968, Rosario
Artículo "Angelical Carnevale: '¿Y ahora cómo salen?'"
Archivo Carnevale.

Prácticas artísticas y feminismo

*La vida produce texto
a partir de mi cuerpo.*

Soy, ya, Texto

Hélène Cixous, en Pommier, Gérard, 2010: 53

En este apartado examinaremos aspectos teóricos procedentes de autoras feministas que nos aportan nuevas lecturas sobre las expresiones visuales de Graciela Carnevale. La cita reproducida al inicio del capítulo, correspondiente a la feminista Hélène Cixous, ubica el rol del cuerpo femenino en la conformación de los discursos, en las modificaciones que se producen en los diversos lenguajes y en la construcción del género en la cotidianeidad. De acuerdo con Nelly Richard (2008) la palabra género nos permite separar el cuerpo sexuado-biológico y la construcción cultural del cuerpo desde la diferencia. La noción de género incidió en las teorizaciones que elaboró el feminismo para examinar críticamente las epistemes de carácter universal y eurocéntrico. Desde la crítica feminista, empezó a develarse el encubrimiento del aspecto masculino bajo la forma de un neutro (que es a su vez masculinizante), desmantelándose la supuesta objetividad y universalidad invocada por los saberes racionales occidentales. Maricruz Castro Ricalde señala un abanico de

problemáticas que abarca la idea de género, desde el aspecto biológico asociado a lo femenino hasta la dificultad de traducir el término inglés *gender*. La noción en español denota ambigüedad, ya que género también puede referirse al terreno artístico (estilo literario, musical, plástico). De este modo la “recuperación de las funciones que las mujeres han desempeñado, a lo largo del tiempo, en las disciplinas más diversas y en una pluralidad de ámbitos, ha sido una de las vetas más exploradas por la academia latinoamericana” (Castro Ricalde, 2009: 115).

Según lo señala Susana Beatriz Gamba (2009) el género como categoría social y política constituye una de las principales contribuciones del feminismo a la sociedad contemporánea. El concepto pretende desmontar los mecanismos que han sostenido y sostienen las desigualdades entre mujeres y varones, visibles en las relaciones históricas de larga data. A partir de este diagnóstico se problematizan los relatos hegemónicos que naturalizan un lenguaje discriminatorio respecto a las conductas y a las posibilidades en el sistema social y cultural. En el caso latinoamericano, la palabra género adquiere mayor relevancia y expansión a finales de la década de los ochenta e inicios de los noventa, cuando desde la intelectualidad feminista se instala tanto en la academia como en las políticas públicas la perspectiva de género. La mirada desde el género involucra tres dimensiones fundamentales: la observación, localización y análisis de los vínculos de poder que se desarrollan entre los géneros (diferencias en general a favor del género masculino), el estudio de la permanencia histórica de dichos vínculos y el modo en que se han construido en la historia, y la relación de estos sentidos discriminatorios entre las diversas capas del tejido

social, como por ejemplo la etnia, la religión o las elecciones sexuales. Esta perspectiva propone una mirada realista que reinstala debates acerca de las relaciones de poder entre los distintos géneros y analiza sus consecuencias en los distintos campos culturales, sea el laboral, afectivo, familiar, artístico, científico, profesional/académico, político, sanitario y sexual. Por otro lado, la categoría de género se refiere a los roles, valores e identidades y se caracteriza por ser una construcción histórica (que puede variar), una relación social y de poder, asimétrica (que en general ha sido funcional al sector masculino), transversal, pero que en su acepción contemporánea apunta a la inclusión, a la igualdad y equidad social entre mujeres y varones.

Para Julieta Kirkwood (2018), a partir de la perspectiva de género es que las artistas mujeres pudieron transformar pautas culturales anquilosadas del sistema patriarcal. Identifica al feminismo con la reflexión y la movilización, como un proyecto colectivo que nos brinda la posibilidad de incluir nuevas dimensiones en el conocimiento y en la praxis político-social. Nelly Richard (2014) ha señalado la desconfianza de la teoría feminista sobre el poder desmovilizador de la posmodernidad (si tenemos en cuenta el momento-bisagra que representa este pasaje hacia la década del '70), período atravesado por reclamos de políticas de identidad en el interior del propio feminismo. Aun para las posiciones deconstructivas, la búsqueda de un “esencialismo operacional”, en palabras de Gayatri Spivak, ponía en funcionamiento una estrategia y a su vez la reterritorialización de las identidades en los diferentes contextos sociopolíticos. Los debates de los feminismos pivotaron alrededor de la agenda política y de la necesidad de representación social. Posteriormente en las

últimas décadas, aclara Richard, las discusiones se perfilarían hacia la confrontación entre esta lógica de las políticas de la identidad y el giro deconstructivista que cuestiona las categorizaciones estancas.

Al recuperar estas implicancias en el terreno del arte, es posible repensar los itinerarios de las mujeres artistas en los últimos años de la década del '60, cuando, en el caso del arte minimalista y los posteriores conceptualismos, nos encontramos con una mayoría masculina. A partir de este marco conceptual citaremos nociones teóricas del pensamiento crítico feminista que serán eficaces para abordar los archivos y las obras artísticas señaladas en este ensayo. Nos referimos a las reflexiones de Griselda Pollock sobre la intervención feminista de Rosi Braidotti sobre el sujeto nómada, y de Mieke Bal sobre la mirada y la focalización. En primer lugar, siguiendo a Griselda Pollock, entendemos que es necesario recurrir a condiciones teóricas que se adecuen desde un enfoque actual a las obras de artistas mujeres. Peter Burke (2005) ha advertido la presencia de un “método feminista” que procura analizar las producciones visuales no en términos de clases sociales (y menos de estilos), sino más bien con relación al género y al sexo (de sus autoras y autores, y del público receptor), y cita como autoras emblemáticas a Linda Nochlin y Griselda Pollock. Ambas investigadoras feministas se ocuparon de desenterrar la injerencia de la mirada falocéntrica que ha dominado y domina la historia del arte en general. Pollock (2010) propone la noción de “intervención feminista” como una situación espacial y visual que discute los relatos dominantes del arte y los prejuicios ligados a las artistas mujeres. Para ello recupera el concepto de intervención política en el terreno artístico, el cual tiene precedentes

en el movimiento Women's Art History Collective de 1972, luego asociado al Women's Workshop del Sindicato de Artistas. De acuerdo con Pollock, sus integrantes reconocían la distribución del poder en el campo artístico y cómo la construcción de la historia del arte es una trama de poder masculino. Nochlin, en su citado artículo de 1971, se pregunta por qué en la historia del arte no se destacaban las artistas mujeres del mismo modo que los "genios" varones, y elabora un repertorio de motivos que revelan los fundamentos de dichas exclusiones. Es importante considerar que el protagonismo de las artistas mujeres en las vanguardias históricas de las primeras décadas del siglo XX en Europa se vio amenazado por la expansión de los fascismos que menospreciaron lo femenino y aniquilaron políticas públicas que pudiesen incluirlas⁵¹. Si los regímenes autoritarios neutralizaron la participación femenina en la esfera social y cultural, nos preguntamos qué sucedió con muchas de las artistas mujeres en los últimos años '60 en Argentina durante el onganato, donde el poder militar desató los estertores políticos que se extendieron hasta la década siguiente. Además de estos condicionamientos, advertimos la poca presencia femenina en las exhibiciones sobre propuestas minimalistas que se efectuaron por entonces en Buenos Aires, tales como "Rosario 67" y "Estructuras Primarias II". En un caso, organizada por Hugo Parpagnoli, en otro por Jorge Glusberg, lo cierto es que el predominio masculino era evidente.

51. El eslogan nazi *Kinder, Küche, Kirche* confinaba a las mujeres alemanas al cuidado doméstico, a la cocina y a la iglesia. Sobre esta tríada John Heartfield diseñó un collage que señala a las mujeres del Tercer Reich como "cuerpos fábrica para soldados y trabajadores, mientras ciertas mujeres - judías y gitanas sinti y roma- serían asesinadas con el fin de evitar que portaran el germen de la continuidad de su propio pueblo" (Pollock, 2010: 283).

Tal como lo menciona Griselda Pollock, la cuestión de género no siempre fue una prioridad y habría que esperar unas cuantas décadas para que la crítica de arte empezara a focalizarse en este tema⁵². Pollock ha analizado determinados enunciados culturales y sus maneras de definir el conocimiento. En esa trama subyace un sistema falocéntrico que ha configurado una idea dominante sobre la diferencia sexual, esencialista y masculinizante, en desmedro del rol femenino. Como contrapartida, la autora propone la noción de intervención feminista que, al superar el esquema de individualidad moderna, actúa con un efecto político en el campo del arte. Para Pollock una obra de arte feminista es aquella capaz de incidir en el plano real y que puede subvertir o quebrar los esquemas significantes que irradian dominio u opresión social. La intervención feminista activa la concepción y producción de una expresión visual y le imprime un sentido dinámico que ejerce modificaciones, cambios o transformaciones en las condiciones de estar, representar y percibir imágenes en la esfera del arte. En el período previo a los años '60 se imponía una visión del arte moderno que estaba ligada a la abstracción estadounidense, liderada por críticos como Clement Greenberg o Harold Rosenberg. Dicha perspectiva generó una masculinización del sistema artístico en el que la mujer quedaba relegada a referencias icónicas dentro de la cultura popular, en las reproducciones de Marilyn Monroe y las *pin-up*. Las intervenciones feministas se pronuncian a favor de la indisciplina, la disrupción y el quebrantamiento, implican un acto de reconocimiento de las relaciones de

52. Para Castro Ricalde, "El género dentro de los estudios culturales en Latinoamérica, en cambio, apenas si comienza a aparecer como categoría de análisis. Ha habido una mayor insistencia en problemas" (Castro Ricalde, 2009: 117).

poder masculino y posibilitan la visibilización de la construcción social de la diferencia sexual y sus apariencias culturales. Redefinen los objetos de estudio o, agregaríamos, de trabajo académico, artístico y cultural, y habilitan otras manifestaciones, presencias o movimientos estratégicos. Estas intervenciones son parte de un “laboratorio crítico” capaz de diseminar estas experiencias y ampliar los niveles de producción, circulación y consumo de obras de arte. Así Pollock nos invita a cambiar de paradigma en la lectura de las prácticas artísticas. Si las etiquetas que se han aplicado para abarcar la producción visual femenina proceden generalmente de la historia del arte occidental (por ejemplo, arte minimalista o arte conceptual) es necesario efectuar un giro en la óptica de lectura que incluya la diferencia sexual en el plano de la visualidad.

En segundo lugar, existe un desplazamiento formal y conceptual en la propuesta de Carnevale respecto a los desarrollos estadounidenses. La idea de “sujeto nómada” de la teórica feminista Rosi Braidotti nos permite entender estas singularidades, donde la diferencia sexual se articula con el nomadismo. En ese sentido, lo nómada es una sensibilidad afectiva, y si bien hay una tendencia a relacionarlo con el pensamiento deleuziano, en este caso se describe como una forma de la subjetividad de las mujeres “y de su lucha con el lenguaje destinada a producir representaciones afirmativas” (Braidotti, 1994: 28). Lo nómada se resiste al canon, se enfrenta con la norma dominante, se instituye como una modalidad de conciencia crítica que desafía el pensamiento hegemónico y sus patrones de conducta. La deconstrucción de la identidad como una entidad fija deriva en una trama que articula subjetividades (femeninas), identidades (en tor-

no a la diferencia sexual) y poder (empoderamiento). La diferencia sexual sería un proyecto político nómada “porque ese énfasis en la diferencia que encarnan las mujeres suministra positivas bases fundacionales para redefinir la subjetividad femenina en toda su complejidad” (1994: 170). Lo nómada como estrategia operativa habilita la posibilidad de intervenir concretamente en el mundo real; es en esa dirección que podemos leer las acciones de las artistas mujeres frente al predominio masculino, tanto en las exposiciones como en la historiografía y la crítica de arte. Los relatos que circulan en la esfera artística son formadores discursivos que se dictaminan en base a intereses estéticos, políticos y simbólicos, los cuales constituyen los fundamentos de valor en un determinado momento histórico. El nomadismo al cual se refiere Rosi Braidotti plantea la transición como una dimensión de la subjetividad que, en estos casos, se implementa en las expresiones visuales. La performatividad del nomadismo en la producción visual de las mujeres provoca un giro, tal como la condición nómada en el políglota que se aparta del lenguaje dominante o como la acción del rizoma deleuziano que escapa a la norma. Para Braidotti lo nómada es una manera de intervenir en el debate entre el feminismo y la crisis posmoderna de los valores tal como lo sitúa el pensamiento posestructuralista (vía Foucault, Luce Irigaray o Deleuze). De esta manera, funciona como una amenaza al canon, una posición minoritaria que se infiltra en el medio hegemónico.

Las propuestas de carácter minimalista de Carnevale adquieren cualidades particulares que se distancian en gran medida del *mainstream*, con particularidades que comparten una condición estética nómada. Las tensiones entre los bloques, las ondulaciones y la experimentación con piezas que

acercan los planteos minimalistas a objetos funcionales señalan una estrategia nómada en el sentido de corrimiento y desplazamiento del canon. Nómada como transición y reconversión, tránsitos en relación con fórmulas visuales hegemónicas. Braidotti abre el diálogo de modo tal que lo femenino se articula con la condición nómada y sus “modos diferentes de comprender la subjetividad femenina, y ofrece material para la discusión” (2000: 194). El feminismo no implica una construcción de lo femenino como una esencialidad positiva, reúne diversas representaciones simultáneas y se propone reelaborar la noción histórica de lo femenino, de los dualismos y las hegemonías. Del mismo modo, en el campo del arte el nomadismo visual y la rearticulación de imágenes con relación a las posturas estéticas dominantes genera una situación disruptiva y transformadora.

Tercero. Mieke Bal (2009) propone la poética visual como una estrategia de análisis cultural dentro del campo artístico. A partir de los “conceptos viajeros”, la autora define una serie de instrumentos teóricos que migran de un contexto a otro, con diversas reinscripciones. Tanto las imágenes como los textos no producen significados de manera inmediata, sino que necesitan tiempos de análisis, lectura e interpretación en cada momento histórico y en cada entorno específico. Las formas de viaje o desplazamiento tornan a los conceptos más flexibles y dinámicos, por ejemplo, leer a las imágenes como textos, algo habitual en los estudios de la cultura y la semiótica. La mirada constituye un concepto central en todas las disciplinas humanísticas, sociales, y especialmente en las artísticas, porque allí se refuerza el intercambio entre el objeto y quien lo analiza. Según Mieke Bal, el feminismo abrió el debate en el interior del lenguaje institui-

do dentro de las demás prácticas sociales⁵³. Términos como mirada, focalización e iconicidad son revisados y reinterpretados a partir de nuevos postulados teóricos. La mirada es un concepto clave dentro de los estudios visuales y de la historia del arte en general. Norman Bryson, un historiador del arte clave en el análisis de la visualidad, había destacado la injerencia del feminismo en los estudios visuales y los estudios de cine. En esa misma dirección Bal afirma que, en las últimas décadas, la mirada se ha articulado con la crítica social y con el concepto de focalización, proveniente de la teoría narrativa. La focalización forma parte del acto visual, amplía sus sentidos narrativos y metafóricos. En esas interacciones es que el objeto de la percepción se torna dinámico y adquiere otras connotaciones. La focalización “es la relación entre el objeto y el sujeto de la percepción. La importancia de este concepto para mí fue que en él encontré una herramienta que me permitía conectar el contenido –visual o narrativo, como las imágenes en movimiento– con la comunicación” (Bal, 2009: 54). La mirada se identifica con la carga ideológica del sujeto que focaliza. En la movilidad de la teoría, en el desplazamiento del uso de los conceptos (“conceptos viajeros”, tal como los denomina la autora) se constituye una “poética visual como estrategia” en la que confluyen mirada, focalización y subjetividad, imágenes, textos, objetos o palabras. Así la poética visual abarca modos complejos de producir signifi-

53. La feminista Luce Irigaray, con formación en filosofía y psicoanálisis, publica en 1974 su tesis doctoral, *Speculum de l'autre femme*, donde discute la teoría lacaniana en relación con la constitución de un lenguaje logocéntrico ligado al orden simbólico masculino que establece y demarca las identidades y los géneros. Dicha confrontación le valió numerosas críticas y exclusiones por parte de los círculos psicoanalíticos, y significó un precedente fundamental para cuestionar tanto el propio lenguaje como la noción de espejo señalada por Jacques Lacan.

cados que no son puros u homogéneos, y crean un conglomerado de estímulos visuales, táctiles y performáticos.

Las obras de Graciela Carnevale se pueden contemplar en el marco de una perspectiva de género como intervenciones feministas, donde el nomadismo de las formas subraya el gesto de desvío del canon hegemónico, y como zonas de una poética visual dinámica. Estas manifestaciones visuales de finales de la década del '60 se inscriben en nuevos modos de concebir las prácticas artísticas. Sus articulaciones con el enfoque feminista se producen a partir actos de ruptura con estereotipos culturales instalados por el ámbito masculino hegemónico. Asimismo, la decisión de interpelar la realidad política a partir de una acción concreta deriva de la concientización social que, por aquellos años, coincide con el impulso de los movimientos feministas. Para ampliar estas reflexiones en el terreno artístico, es importante mencionar las desigualdades que ya acontecían en el interior del minimalismo angloamericano desde "Primary Structures: Younger American and British Sculptors" en 1966, y resituar el protagonismo femenino en dicho contexto. Recordemos que en esa ocasión expusieron solo tres artistas mujeres, Judy Chicago, Anne Truitt y Tina Spiro, frente a los treinta y nueve hombres que también integraron la muestra. La instalación de Judy Chicago, *Rainbow Pickett*, de 1966, estaba formada por una secuencia de seis maderas rectangulares apoyadas en la pared, cada una pintada con los colores del arco iris (blanco, celeste, violeta, rosado, naranja y ocre) y con tamaños decrecientes, de mayor a menor. Los prismas alargados creaban un plano virtual en declive que irradiaba efectos visuales sorprendentes. Tal como mencionamos, Anne Truitt presentó *Sea Garden* (1964), una estructura asimétrica con cuatro tona-

lidades: verde claro, blanco, azul y negro. El objeto llamaba la atención por las áreas pintadas y la irregularidad de las zonas de color. Junto a su obra, Truitt había colocado un poema del mismo nombre⁵⁴. Tina Spiro expuso *Projection #3*, de 1965, una estructura blanca que culminaba en una punta afilada, colgada en una de las salas del Jewish Museum. El título evoca la sombra proyectada de dicho cuerpo geométrico, reflejada en el entorno circundante. En los ensayos críticos o estudios específicos de la historia del arte sobre el minimalismo estadounidense, estas artistas mujeres no han sido prácticamente nombradas. En general, se cita a Sol LeWitt, Dan Flavin, Donald Judd, Carl André o Robert Morris. En su antología sobre el arte minimalista y las controversias que surgen en aquellos años, James Meyer señala la existencia de una “negociación feminista” (2004: 8) en la muestra de 1966 a partir de la presencia de Truitt⁵⁵. Por ello, en “Primary Structures...” la obra de esta artista irrumpió como una pieza clave

54. “There was a blue sea, and above it was a yellow hill and beside the hill was a green field. On the other side of the blue sea, and on the other side of the yellow hill was a yellow hill, and on the other side of the green field. And that was a sea garden” (Truitt en Meyer, 2004: 22).

55. Clement Greenberg ya se había referido a Anne Truitt como una artista cuyo trabajo anticipó las prácticas de otros minimalistas y señaló su contribución al comparar sus esculturas con los objetos de Judd y Morris. “Clement Greenberg contribuyó a la expansión del canon abstracto como sinónimo del modernismo, presente de un modo ostensible en la pintura del expresionismo abstracto surgido a fines de los años ’40. Greenberg, editor de la revista “Partisan Review”, destacó la eficacia de separar la práctica artística del pensamiento político, dado que la modernidad exigía al arte separarse de un compromiso con los fenómenos diarios, restableciendo su esfera autónoma. Esta visión, por la cual el artista debía enfocarse en el propio quehacer plástico más allá de las circunstancias sociales o políticas, fue abonando una concepción del arte que viraba hacia un lenguaje ensimismado definido por líneas, planos y colores, donde el relato explícito o la narración figurativa quedarían atrás como instancia superada” (Lucero, 2016: 150).

del debate feminista en el seno del minimalismo y generó un quiebre visual respecto a la geometría aséptica y rigurosa. Tanto Chicago como Truitt y Spiro exhibieron producciones estéticas con rasgos específicos en relación con el color, la poesía, la metáfora y el dinamismo visual.

En el caso argentino, las estructuras primarias de Graciela Carnevale se desplazaron de la rigidez canónica y masculina característica del minimalismo del *mainstream*. Observar sus obras como intervenciones feministas, en términos de Griselda Pollock, nos permite comprender los modos de construcción, configuración y exposición de los cuerpos geométricos. Cuerpos y volúmenes que abren otras vías de lectura, otros modos de participación del espectador y, también, otros posicionamientos críticos frente al movimiento minimalista estadounidense. Estas estructuras constituyen manifestaciones nómadas en el sentido que Rosi Braidotti caracteriza al nomadismo, no solo porque determinaron transformaciones respecto al canon legitimado, sino que se destacaron en un ambiente cultural con predominio de artistas varones. En *Oposición estático-dinámica* los módulos son disímiles, funcionan en su conjunto, pero a su vez cada uno es independiente, subyace una tensión que aglutina organicidad, circularidad y secuencia. Los puntos de partida son diversos y proceden de dibujos de plantas, de distintos tipos de vegetaciones, raíces, expansiones o formaciones biológicas. Y si bien *Oposición estático-dinámica* fue instalada en el espacio según un esquema preconcebido, también permite cambios y transformaciones (nómades) a partir de diferentes montajes, según el lugar en donde se posicionen los módulos que la integran. Transiciones, giros, borraduras y restos: las estructuras primarias fueron ejecutadas por profesionales

en carpintería de modo manual, con recortes y uniones, laminadas con capas de pintura aplicadas por la artista. Mieke Bal define la poética visual como una estrategia que produce agenciamiento, intervención crítica, que provoca cambios en los espectadores y favorece la interacción. En estas obras, la acción de interpelar al público se proyecta a partir de las circularidades y concavidades, un aspecto clave en los modulares de *Estructura*. Son resoluciones estéticas que connotan ideas, metáforas o experiencias más allá del ejercicio geométrico en todas sus vertientes, formales, cromáticas, lineales y escultóricas. La focalización que describe Bal en la relación entre sujeto y objeto, se presenta aquí en la conexión entre pieza artística y espectador, obras que trascienden la mera idea de ambientación, *environnement* o instalación.

A modo de cierre

Con el objetivo de activar lecturas posibles sobre los archivos de las obras mencionadas en este ensayo, hemos relevado una zona muy precisa de la producción visual de Graciela Carnevale. Enumeraremos algunas conclusiones en relación con tres puntos específicos:

- a. Los aportes al campo artístico local;
- b. La mirada comparativa respecto a otras artistas del contexto latinoamericano;
- c. El análisis desde nociones teóricas de la perspectiva de género.

a. De acuerdo con Guillermo Fantoni, el período de 1965 a 1968 se caracterizó por una vertiginosa sucesión de corrientes estéticas que dificultaron la posibilidad de establecer con precisión dicho recorrido. Una sucesión de expresionismos, pinturas matéricas, estructuras primarias, objetos y propuestas desmaterializadas marcaron un itinerario visual de transformaciones rápidas y fugaces. Fantoni sugiere que en su inicio estas respuestas fueron una reacción al modernismo artístico sostenido por los artistas del Grupo Litoral, quienes desarrollaron imágenes asociadas al paisaje regional, al río, a los mitos y leyendas de la tradición

local. A diferencia de estas expresiones, el Grupo de Rosario asociado a la vanguardia estableció una serie de tensiones y relaciones de conflicto con sus antecesores. A pesar de la rapidez de los cambios estéticos, pueden detectarse dos fases, la que transcurre entre 1965 y 1967, y una posterior que involucra al año 1968. En la primera se ubican las manifestaciones pictóricas de carácter gestual, la recuperación de objetos cotidianos y las obras geométricas; en la segunda se evidencia una rotunda experimentación artística codo a codo con la creciente politización, lo que Fantoni denomina el pasaje de una vanguardia de corte experimental a compromiso político. En esa gradación de tendencias estéticas que se despliegan sucesivamente de manera tal vez precipitada localizamos estas obras de Carnevale, tanto los bocetos relacionados con formas vegetales, coloridas u orgánicas, como las de corte geométrico y la acción del Ciclo. En este estudio hemos procurado detenernos en algunos aspectos visuales con el objetivo de encontrar precisiones respecto a los móviles que promovieron las obras a partir del acervo archivístico que acompaña dichos proyectos.

Jaime Vindel ha señalado la necesidad de investigaciones específicas sobre las prácticas minimalistas desarrolladas en nuestro país. Detalla algunos artículos publicados en revistas que dieron cuenta del panorama artístico de aquel momento en relación con el arte minimalista, en especial los de Jorge Glusberg en la revista *Análisis*. Vindel además enumera las exhibiciones ligadas a la misma temática como “La visión elemental” en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires o “Estructuras” con obras de Pablo Curatella Manes en la galería Guernica. Respecto a los rasgos que diferencian a los artistas argentinos de los extranjeros, menciona la sensuali-

dad formal, la percepción e implementación de las zonas vacías, el rol de las luces y sombras, y hasta la inclusión del espectador dentro de la espacialidad minimalista. También cita como ejemplo la obra *Oposición estático-dinámica* de Graciela Carnevale, donde observa una preocupación por el espacio-ambiente. Para el investigador estas propuestas planteaban una serie de elementos que demarcaron especificidades, una materialización situada y contextualizada de los ismos que se habían generado en el hemisferio norte. Otro tanto ocurría con el impulso presente en las acciones del Ciclo de Arte Experimental, coincidentes con lo que el mismo Vindel denominó “espacio de incertidumbre epistemológica”. En la vanguardia argentina el acto revolucionario opera mediante el lenguaje y la performatividad. Así los aportes específicos, visuales y poético-políticos de Carnevale, se visibilizan tanto en la singularidad de sus estructuras primarias como en la intervención en el Ciclo de 1968.

b. Mediante una lectura comparativa con Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel y Gego podemos establecer determinadas coordenadas que señalan cercanías y/o discrepancias. Si bien en general en el arte latinoamericano de finales de los sesenta encontramos influencias del minimalismo y de los conceptualismos, en el caso de Lygia Clark y Lygia Pape se observa un fuerte arraigo en la investigación háptica, en la percepción sensible y la experimentación corporal. Esta dimensión emerge en las vestimentas de la serie *Roupa-corpo-roupa* de 1967, en las experiencias de fines de 1968 como *Mandala* o *Baba Antropofágica*, y en los ejercicios de la memoria que inicia en su exilio francés a partir de los años setenta. Y en el caso de Lygia Pape, trabajos como *Roda do prazeres*, *Ovo*, *O divisor*, de 1968, activan los sentidos del gusto, del tac-

to y diferentes sensaciones que profundizan la dimensión sensorial, de manera diferente a las estructuras primarias de gran tamaño o a las acciones del Ciclo (más bien cimentadas en la radicalización política). En Mira Schendel existe un predominio de la creación gráfica, visible en sus dibujos con tinta y ceras sobre papel, o en la manipulación de papel de seda en las *Droguinhas*. En el recorrido visual de Gego, notamos que su exploración de la espacialidad se produce a partir de los módulos y las retículas que abarcan el espacio de manera rizomática, y de redes que se expanden hilvanadas en finos alambres con un crecimiento molecular y geométrico. En las piezas minimalistas de Carnevale encontramos una impactante geometría, y tanto en las estructuras de 1967 como en la intervención en 1968, sus proyectos se dirigen hacia otros objetivos que se inscriben tanto en la esfera visual como en la política.

c. Retomemos las ideas de Griselda Pollock, Rosi Braidotti y Mieke Bal. Pollock identifica una obra de arte feminista no solo por su capacidad de introducir cambios sino por una dinámica rupturista respecto a las fórmulas estéticas hegemónicas. Graciela Carnevale genera intervenciones feministas en el sentido que señala Pollock. En las piezas de 1967 expuestas en Vignes, en “Rosario 67” o en “Estructuras Primarias II” se observa con claridad la materialización de concepciones visuales que se distancian del minimalismo del *mainstream*. Jorge Glusberg, en una de sus notas de 1967 en *Análisis*, sobre la muestra en la galería Vignes, advierte que *Oposición estático-dinámica* apunta a una concepción diferente de los objetos minimalistas y, agregamos, con reminiscencias de las pinturas previas de 1966 sobre plantas y formas abstractas. Esos desplazamientos nos permiten aplicar la no-

ción de nomadismo que Rosi Braidotti discute en el marco del feminismo de la diferencia. Braidotti, como también Luce Irigaray, recuperaron las experiencias de los grupos feministas anteriores y exploraron la idea de diferencia sexual, una diferencia que se aplica a las narrativas históricas, al terreno del pensamiento, a la filosofía. Esa diferencia marca un giro e identifica gestos que, en el caso de las artes visuales, atañen a las maneras específicas de organizar el espacio y los volúmenes. Encontramos que la emergencia de las configuraciones ondulantes se observa con mayor vigor en estas estructuras primarias que en el minimalismo más ortodoxo. Mieke Bal entiende a las poéticas visuales como estrategias críticas que estimulan cambios en los espectadores. La producción artística de Graciela Carnevale se localiza en una etapa de irrupción feminista que coincide con la segunda ola. Este dato no es menor, ya que se rodea de un contexto histórico particular. Las estructuras primarias estimularon la interacción, la organicidad y los ritmos espaciales. La situación extrema que conlleva la quebradura del vidrio en *El Encierro* establece un antes y un después dentro de su itinerario artístico, siendo un episodio transformador en el terreno cultural y político. Si bien en ese momento el grupo funcionaba colectivamente, la artista no se apega a la legitimación masculina, más allá de su participación en las muestras porteñas organizadas por Jorge Romero Brest y Jorge Glusberg. Sus obras generaron cambios tanto en los modos exhibitivos como en la recepción del público.

Como hemos mencionado, en “Rosario 67” y en “Estructuras Primarias II” hubo una presencia femenina minoritaria, cinco artistas mujeres en la primera y cinco en la segunda frente a una mayoría masculina. Respecto a la legitimación

de las artistas mujeres, Mira Schor (2007) ha señalado al linaje paterno como una plataforma referencial que durante largo tiempo tuvo el poder y la posibilidad efectiva de habilitar y legitimar las obras de arte. Ese linaje operó con fuerza en la sociedad, en la cultura y en la historia del arte (que en el arte contemporáneo tendría referentes en los legados de diversos artistas, entre ellos, Marcel Duchamp, Andy Warhol, Joseph Beuys), hasta que a partir de los años setenta las artistas reclamaron lo que Schor llamó linaje artístico materno. A esa legitimación materna había que construirla; por eso la autora comienza a revisar textos especializados, reseñas de muestras. En ese rastreo, detecta que raramente las artistas mujeres son legitimadoras de los artistas varones, y que en general sucede lo contrario. La genealogía visual que engloba las estructuras primarias de Carnevale puede inscribirse en un linaje de artistas mujeres que sentaron precedentes, como Anne Truitt o Judy Chicago, o desde las prácticas visuales vinculadas a la abstracción y la geometría en tiempos de las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX, que en el ámbito nacional incluyen a Lidy Prati o Eugenia Crenovich, conocida como Yente.

Lila Caimari ha mencionado que en la investigación a partir de archivos se procede por fragmentos, uniendo pieza por pieza, y a partir de esa operatoria se crean archivos mayores. Esas decisiones críticas condujeron, en este caso, a un recorrido teórico cuyo propósito se podría resumir en una pregunta: ¿Qué disparadores formales y conceptuales llevaron a la artista a materializar sus estructuras primarias o intervenciones públicas? La respuesta es múltiple, compleja, y posee un clivaje de motivaciones que abarca las poéticas visuales relacionadas con aquellas formas orgánicas, con los

deseos de entablar diálogos entre el espacio y el objeto o con los impulsos artísticos que resquebrajaron las relaciones instituidas entre obra, proceso y público. El logro de esos objetivos consolidó una etapa fructífera que precedió a la mítica *Tucumán Arde*, una propuesta colectiva que tuvo y tiene un enorme impacto en los estudios especializados gracias al itinerario previo de las y los artistas que participaron en ella.

En la actualidad, Graciela Carnevale continúa generando archivos, archivos vivos. Sus búsquedas se dirigen hacia los vínculos entre la experiencia artística, el territorio, el ambiente y la ecología, temáticas que ocupan un rol central en sus últimos proyectos. De este modo, recupera algunos ejes productivos que identificaron el protagonismo de los y las artistas en la sociedad: cuestionar, problematizar y poner en discusión las condiciones materiales de existencia y sus lazos con el mundo circundante.

Referencias bibliográficas

Bal, Mieke, “Conceptos viajeros en las humanidades”, en *Estudios Visuales* # 3, Murcia, CENDEAC, 2009, pp. 28-77.

Bertúa, Paula, “Sueños de Idilio: los fotomontajes surrealistas de Grete Stern”, en *Boletín de Estética* # 6, Año III, Buenos Aires, Centro de Investigaciones Filosóficas, agosto 2008, pp. 5-32.

Braidotti, Rosi, *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

Brito, Ronaldo, *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, Espaços da arte brasileira, São Paulo, Cosac & Naify, 2007.

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, A & M Gráfico, 2005.

Caimari, Lila, *La vida en el archivo: Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2017.

Camnitzer, Luis, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo, HUM, CCE, 2008.

Carnevale, Graciela, et. al., *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo Graciela Carnevale*, México, MNCARS/RedSur, 2015.

Castro Ricalde, Maricruz, “Género”, en Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin (coords.), *Diccionario de estudios latinoamericanos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno/Instituto Mora, 2009, pp. 112-119.

Davis, Fernando, “El conceptualismo como categoría táctica”, *ramona # 82, revista de artes visuales*, Fundación Start, Buenos Aires, 2008, pp. 30-40.

Didi-Huberman, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

Fantoni, Guillermo, “Rosario: opciones de la vanguardia”, en *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, CBC/UBA, 1997, pp. 287-298.

Freire, Cristina y Ana Longoni (orgs.), *Conceitualismos do Sul/Sur*, 1ª edición, São Paulo, CCEBA-AECID, USP-MAC, 2009.

Gamba, Susana Beatriz, “Estudios de género/perspectiva de género”, en Gamba, Susana Beatriz, *Diccionario de estudios de género y feminismos*, Buenos Aires, Biblos, 2009, pp. 121-124.

Giunta, Andrea, *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*, Santiago de Chile, Palinodia, 2010.

---. *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon sus cuerpos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2018.

Glusberg, Jorge, *Retórica del arte latinoamericano*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1978.

Groys, Boris, *Volverse público, Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014.

Kirkwood, Julieta, *Feminarios*, Viña del Mar, Communes, 2018.

Lucero, María Elena, “Controversias estéticas y radicalidad en la escena rosarina del 68”, en *Anuario. Registro de Acciones Artísticas*, Rosario, Yo Soy Gilda, 2014, pp. 84-89.

---. “Clivajes de la abstracción en Brasil. Desarrollos visuales en la posguerra”, en De Pedro, Antonio (coord.), *El arte latinoamericano durante la guerra fría. Figurativos vs. Abstractos*, Tunja, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2016, pp. 145-227.

---. “Intercambios, fusiones y politización. El Archivo Graciela Carnevale”, *Separata, Segunda Época, XVI, 22*, Centro de Investigaciones en Arte Argentino y Latinoamericano, 2018, pp. 55-75.

---. *Memorias de Brasil y Cuba. Gestos decoloniales, prácticas feministas*, Rosario, HyA Ediciones, 2019.

---. “Objetos con aires de cambio: levedad y desmaterialización hacia fines de la década de 1960”, en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas 15 (2)*, 2020, 132-153. <<http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-2.ocad>>

Marques, María Eduarda, *Mira Schendel*, São Paulo, Cosa & Naify, 1999.

Meyer, James, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2004.

Nochlin, Linda, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz, comps., *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México DF, Universidad Iberoamericana/ Universidad Autónoma de México, 2007, pp. 17-43.

Pollock, Griselda, *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*, Madrid, Cátedra, 2010.

Pommier, Gérard, *Lo femenino. Una revolución sin fin*, Buenos Aires, Paidós, 2010.

Ramírez, Mari Carmen, *Gego. Entre la transparencia y lo invisible*, Buenos Aires, MALBA, 2006.

Richard, Nelly, “Multiplicar la(s) diferencia(s): género, política, representación y deconstrucción”, en Grimson, Alejandro y Karina Bidaseca (coords.), *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*, Buenos Aires, CLACSO, 2014, pp. 135-146.

Rolnik, Suely, *Lygia llamando*, Mimeografiado de la autora, 2da. Reunión de la Red de Investigadores sobre Conceptualismos en América Latina, Rosario, CCPE/AECID, 2008.

Romero Brest, Jorge, *Ensayo sobre la contemplación artística*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966.

Rosa, María Laura, *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*, Buenos Aires: Biblos, 2014.

Rosa, Nicolás, *Pintura Actual Rosario. Obras de la Colección Dr. Slulitell*, texto de catálogo, Rosario, 1967.

Sendra, Rafael, *Isidoro Slulitell: entre la tradición y la vanguardia*, Rosario, UNR Editora, 2008.

Serviddio, Fabiana, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2012.

Shor, Mira, “Linaje paterno”, en *Ob. Cit*, 2007, pp. 111-129.

Strickland, Edward, *Minimalism: Origins*, Bloomington, Indiana Press University, 2000.

Trafi Prats, Laura, “Introducción”, en *Ob. Cit*, 2010, pp. 7-38.

Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2005.

Traverso, Enzo, *La historia como campo de batalla: interpretar las violencias del siglo XX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.

Trizoli, Talita, *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*, Tesis doctoral, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, Disponible en línea

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-03122018-121223/>>

Vindel, Jaime, “Los sesenta desde los noventa”, en *Ob. Cit*, 2008, pp. 9-18.

---. *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*. Madrid, Brumaria, 2014.

Zibechi, Raúl, *Los desbordes populares desde abajo. La revolución de 1968 en América Latina*, Madrid, Libros en Acción, 2018.