



Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas

ISSN: 1794-6670

ISSN: 2215-9959

Pontificia Universidad Javeriana

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,
vol. 15, núm. 2, 2020, Julio-Diciembre, pp. 132-153
Pontificia Universidad Javeriana

DOI: <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-2.ocad>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297074648008>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Objetos con aires de cambio: levedad y desmaterialización hacia fines de la década de 1960*

María Elena Lucero**

[RESUMEN]

De diciembre de 1967 hasta enero de 1968, se llevó a cabo la exposición El Arte por el Aire en Mar del Plata (Argentina). Organizada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y con el auspicio de compañías de aeronavegación, participaron en la muestra artistas de las ciudades de Rosario, La Plata y Buenos Aires. Las obras, con un tamaño apto para viajar en avión, serían transportadas hasta el sitio de exhibición. En la muestra marplatense, las propuestas plásticas se direccionaron hacia volúmenes geométricos u objetos que derivarían en estrategias conceptuales. La utilización de globos, diarios, tanzas, botellas o esferas de telgopor revelaba la elección de materialidades sencillas, frágiles y de elaboración industrial creadoras de un abanico de configuraciones que abría paso a una paulatina desmaterialización. Como parte de la metodología aplicada, se examinarán archivos y documentos sobre el evento para analizar las decisiones institucionales que sustentaron la realización de El Arte por el Aire, las obras participantes y los aspectos estéticos que marcaron la articulación del objeto con la idea. Mencionaremos la implicancia del término *desmaterialización* a partir de autores como Oscar Masotta o Lucy Lippard, y localizaremos estos procesos en torno a lo que Terry Eagleton ha denominado “guerras culturales”. Como contribución teórica, se establecerán correlatos con prácticas artísticas mexicanas y españolas para delinear diálogos con manifestaciones visuales de finales de la década de 1960 e inicios de la década de 1970, para luego arribar a consideraciones finales.

Palabras clave: aire, arte, desmaterialización, museo.

doi 10.11144/javeriana.mavae15-2.ocad

Fecha de recepción: 10 de noviembre de 2019

Fecha de aceptación: 28 de marzo de 2020

Disponible en línea: 1 de julio de 2020

- * Artículo de investigación. Parte del Proyecto de Unidad Ejecutora UNR-CONICET (Argentina) titulado “Políticas, gestión y puesta en valor de fondos patrimoniales y archivos (históricos, culturales, artísticos, literarios) regionales y locales”.
- ** Posdoctora y doctora en Humanidades y Artes, con mención en Bellas Artes, por la Universidad Nacional de Rosario. Licenciada en Bellas Artes, Especialidad Pintura, por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Docente de la Universidad Nacional del Rosario. Miembro fundadora de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLaT). ORCID 0000-0001-8226-7312
Correo electrónico: elenaluce@hotmail.com



CÓMO CITAR:

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

Objects blown by winds of change: lightness and dematerialization towards the end of the 1960s

[ABSTRACT]

From December 1967 to January 1968, the exhibition *El Arte por el Aire* was held in Mar del Plata (Argentina). Organized by the Museum of Modern Art of Buenos Aires and with the sponsorship of airlines, artists from the cities of Rosario, La Plata and Buenos Aires participated in the exhibition. The pieces, which were of a size suitable for air travel, would be transported to the exhibition site. In the Mar del Plata exhibition, the plastic works aimed towards geometric volumes or objects that would derive in conceptual strategies. The use of balloons, newspapers, fishlines, bottles or polystyrene spheres revealed the choice of simple, fragile, industrially manufactured materials that created a range of configurations that opened the way to gradual dematerialization. As part of the methodology applied, archives and documents on the event will be examined in order to analyze the institutional decisions that underpinned the creation of *El Arte por el Aire*, the participating works and the aesthetic aspects that marked the articulation of the object with the idea. We will mention the implication of the term *dematerialization* from authors like Oscar Masotta or Lucy Lippard, and locate these processes around what Terry Eagleton has called “culture wars.” As a theoretical contribution, we will establish correlations with Mexican and Spanish artistic practices in order to outline dialogues with visual manifestations of the late 1960s and early 1970s, and then come to final considerations.

Keywords: air, art, dematerialization, museum.

Objetos transportados por ventos de mudança: leveza e desmaterialização no final dos anos sessenta

[RESUMO]

De dezembro de 1967 até janeiro de 1968, a exposição *A arte pelo ar* foi realizada em Mar del Plata (Argentina). Organizada pelo Museu de Arte Moderna de Buenos Aires e patrocinado por companhias aéreas, artistas das cidades de Rosario, La Plata e Buenos Aires participaram da exposição. As obras, com tamanho próprio para viagens aéreas, seriam transportadas para o local da exposição. Na exposição de Mar del Plata, as propostas plásticas foram direcionadas a volumes geométricos ou objetos que derivariam em estratégias conceituais. O uso de balões, agendas, tigelas, garrafas ou esferas de isopor revelou a escolha de materiais simples, frágeis e elaborados industrialmente que criaram uma série de configurações que deram lugar a uma desmaterialização gradual. Como parte da metodologia aplicada, serão examinados arquivos e documentos do evento para analisar as decisões institucionais que marcaram a realização do *El Arte por el Aire*, os trabalhos participantes e os aspectos estéticos que marcaram a articulação do objeto com a ideia. Mencionaremos a implicação do termo *desmaterialização* de autores como Oscar Masotta ou Lucy Lippard, e localizaremos esses processos em torno do que Terry Eagleton chamou de “guerras culturais”. Como contribuição teórica, serão estabelecidos correlatos com as práticas artísticas mexicanas e espanholas para delinear diálogos com manifestações visuais do final da década de 1960 e início da década de 1970 e, então, chegar às considerações finais.

Palavras-chave: ar, arte, desmaterialização, museu.

Aires argentinos en 1967

> Durante 1967 se desarrollaron en Argentina diversas exhibiciones que despertaron el interés de algunos críticos de arte en la esfera internacional: tanto las Experiencias Visuales 67 y el V Premio Internacional en el Instituto Di Tella como Rosario 67 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) y Estructuras Primarias II en la Sociedad Hebraica determinaron un momento cultural en el que surgieron jóvenes artistas. En este contexto, en diciembre del mismo año, se organizó El Arte por el Aire, un proyecto impulsado por el MAMBA y desarrollado en tres etapas. La primera abarcó la zona del litoral argentino, que comprende las ciudades de Posadas, Resistencia, Corrientes, Formosa, Paraná, Santa Fe, Rosario y Goya. Su segunda fase fue inaugurada en el Museo de Arte Moderno de Mendoza, e incluyó las ciudades de Mendoza y San Juan. La tercera culminó el itinerario de exposiciones y se efectuó en la sala Dag Hammarskjöld del Hotel Provincial de la ciudad de Mar del Plata (figura 1). Dado que la mayoría de los archivos y documentos que se conservan aún en el MAMBA corresponden a la exhibición en la localidad marplatense, nos ocuparemos de esta última fase.

En los registros, se había estipulado qué artistas intervendrían en esta tercera exposición. De Rosario fueron invitados Osvaldo Boglione, José Beloso, Aldo Bortolotti, Fioravanti Bangardini, Graciela Carnevale, Eduardo Favario, Noemí Escandell, Rodolfo Elizalde, Carlos Gatti, Emilio Ghilioni, Martha Greiner, Lía Maison^o nave, Clara Matzer, Norberto Puzzolo, Rubén Naranjo, Juan Pablo Renzi y Jaime Rippa (figura 2). De La Plata estarían presentes César Ambrosini, Gabriel Messil, Alejandro Puente, Juan Antonio Sitro, Dalmiro Sirabo y Antonio Trotta. De Buenos Aires Ary Brizzi, Rodolfo Azaro, Manuel Espinosa, César Fioravanti, Mario Gurfein, Kennet Kemble, David Lamelas, Margarita Paksa, Aldo Paparella, Josefina Robirosa, Humberto Rivas, Carlos Uria, Carlos Silva, Miguel Ángel Vidal y Enrique Torroja (figura 3).

Se dejaba constancia de que la muestra El Arte por el Aire se inauguraría el 29 de diciembre de 1967 y finalizaría el 17 de enero de 1968, con un horario de visita de 17 a 24 h. El montaje debía realizarse entre el 19 y el 23 de diciembre, a cargo de la arquitecta María Susana Sarasola. La idea fundamental de la convocatoria se basaba en la modalidad de traslado de los trabajos, y se especificaba que ALA-Austral se encargaría de “enviar por avión todas las obras que por su tamaño puedan ir por ese medio de transporte.”¹ Esta opción condicionaba el volumen, el peso y la liviandad de los objetos y sus cualidades físicas, si bien en un artículo publicado en el diario *La Capital* de Mar del Plata se afirma que “los trabajos presentados estarán, en su mayoría, referidos a la actividad aérea.”²



PROVINCIA DE BUENOS AIRES
 MINISTERIO DE EDUCACION
 DIRECCION DE CULTURA
 DIRECCION DE ARTES PLASTICAS

*Arte en el aire
 Mar del Plata.*



ARTISTAS DE LA CIUDAD DE ROSARIO

- BANGARDINI, Fioravanti (2 esculturas: lumínica y la blanca de acrílico)
- BELOSO, José (2 esculturas de acrílico de color)
- BOGLIONE, Osvaldo Mateo (Globos de tela)
- BORTOLOTTI, Aldo (Cartel)
- CARNEVALE, Graciela (La compra de los tres periódicos)
- ELIZALDE, Rodolfo (Los 2 biombos con el almoadón)
- SCANDELL, Noemí (carteles y esferas de isopor)
- FAVARIO, Eduardo (diarios sobre el piso y la pared)
- GATTI, Carlos (haz lumínico y cartel)
- GHILIONI, Emilio (3 escaleras)
- GREINER, Martha (2 espejos)
- MAISONAVE, Lía (círculo con tiza y carteles)
- MATZNER, Clara (2 cuadros)
- NARANJO, Rubén (una estructura)
- PUZZOLO, Norberto (tanza y los tres carteles)
- RENZI, Juan Carlos (las botellas)
- RIPPA, Jaime (una estructura con amarillo y resortes)

MUSEO DE ARTE MODERNO	
SECRETARIA DE CULTURA	
Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires	
Nº ORDEN	274
UBICACION	1967c

<<

Figura 1. Documento con membrete de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina. 1967.

Fuente: Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, f. 275.



MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES
MUSEO DE ARTE MODERNO

"El Arte por el Aire" cumple con esta exposición en Mar del Plata su tercera etapa de la temporada 1967. La primera recorrió el litoral inaugurándose una exposición de diez y ocho obras sucesivamente en Posadas, Resistencia, Corrientes, Formosa, Paraná, Santa Fe, Rosario y Goya.

La segunda fué dirigida a Cuyo. Con participación más numerosa de artistas la muestra se inauguró primero en el Museo de Arte Moderno de Mendoza recientemente creado por la Intendencia Municipal de esa ciudad y después en el Departamento de Arquitectura de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Cuyo, en la ciudad de San Juan. En ambas oportunidades durante los días de exhibición de las obras se realizaron conferencias y mesas redondas con participación de un numeroso grupo de artistas cuyanos y porteños comprobándose repetidas veces que "El Arte por el Aire", iniciativa que surgió de un feliz acuerdo entre el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y las Compañías de aeronavegación Ala y Austral, satisface la necesidad de comunicación entre los medios plásticos de Buenos Aires y los de las ciudades del interior del país del modo más efectivo, es decir, con la presencia de las obras y el diálogo personal de los artistas.

Desde el punto de vista de la cantidad de obras y de las variadas y hasta opuestas tendencias que estas representan, la exposición en Mar del Plata sobrepasa ampliamente las anteriores etapas de "El Arte por el Aire". Organizada esta vez con el valioso aporte de la Dirección de Bellas Artes del Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires que proporcionó locales, personal técnico instalaciones e integró la lista de artistas invitados, consti- un extenso panorama de la plástica argentina no limitado ya a nombres de Buenos Aires.

>>

Figura 2. Documento con membretes de la Provincia de Buenos Aires, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, Dirección de Artes Plásticas. 1967.

Fuente: Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, f. 276.



PROVINCIA DE BUENOS AIRES
 MINISTERIO DE EDUCACION
 DIRECCION DE CULTURA
 DIRECCION DE ARTES PLASTICAS

*El arte en el aula
 Ciudad de la Plata*



ARTISTAS DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

- AZARO, Rodolfo (una estructura)
- BRIZZI, Ary (2 estructuras)
- ESPINOSA, Manuel (2 cuadros)
- FIORAVANTI, Cesar (2 lumínicas)
- GURFEIN, Mario (2 cuadros)
- KEMBRE, Kennet (2 cuadros)
- LAMELLA, David (columna de aluminio)
- PAKSA, Margarita (UNA estructura)
- PAPARELLA, Aldo (la puerta y el roperito)
- RIVAS, Humberto (2 cuadros)
- RODIROSA, Josefina (2 cuadros)
- SILVA, Carlos (un cuadro)
- URIA, Carlos (2 cuadros)
- VIDAL, Miguel Angel (2 cuadros)
- TORROJA, Enrique (un cuadro)

ARTISTAS DE LA CIUDAD DE LA PLATA

- AMBROSINI, Cesar (dos estructura)
- MESSIL, Gabriel (dos estructuras)
- PUESTE, Alejandro (dos cuadros)
- SIRABO, Dalmiro (una estructura)
- SITRO, Juan Antonio (una estructura)
- TROTTA, Antonio (la canaleta).-

MUSEO DE ARTE MODERNO	
SECRETARIA DE CULTURA	
Montevideo, Uruguay	
Nº ORDEN	277
UBICACION	1862

< <

Figura 3. Documento con membretes de la Provincia de Buenos Aires, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, Dirección de Artes Plásticas. 1967.

Fuente: Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, f. 277.

Obras que viajan

Los archivos reconstruyen y reponen las circunstancias específicas en que acontecieron los hechos, en este caso, la antesala de El Arte por el Aire. En la documentación del MAMBA, aparecen mencionados los artistas convocados, diferenciados entre aquellos que eran de Buenos Aires, de La Plata y de Rosario; un listado con invitados iniciales que luego no formaron parte de la muestra, tales como Rómulo Macció, Jorge de la Vega, Ernesto Deira, Gyula Kosice, Oscar Bony o César Paternosto; las obras que integrarían la muestra en un principio, con sus valores en pesos; las producciones que efectivamente participaron; los materiales de las obras de los artistas de La Plata con sus títulos, sus dimensiones y sus técnicas; y los fletes que conducirían los trabajos a destino.

En la información sobre los artistas seleccionados por ciudad, se indicaban los materiales que cada uno de ellos destinaría a las propuestas visuales, elección determinada por el nudo temático de la muestra.³ En el caso de Graciela Carnevale, su proyecto *Medios masivos de comunicación* consistía en la compra de tres diarios que eran expuestos y repuestos día a día, los cuales brindaban información sobre los mismos sucesos (Lucero, 2018). En el texto escrito enviado a museo, la artista daba instrucciones para colocar una tarima sobre la cual se iban a depositar día tras día los tres ejemplares de diarios de la ciudad (*La Nación*, *La Razón* y *La Capital*), adquiridos por el personal de la institución (figura 4). El objetivo de la obra era analizar los diarios, los medios masivos de información y comunicación, la repetición de las noticias y la acumulación de papeles, con el fin de desmontar los mecanismos que subyacen en los canales periodísticos y observar cómo una misma noticia es descrita de diversos modos de acuerdo con la orientación ideológica del medio.⁴ Norberto Puzzolo presentó *La línea*, una tanza transparente que iba instalada del piso al techo (figura 5). De esa manera, se creaba un dispositivo para que el público asistente rodeara esa línea, con el fin de destacar la fragilidad y precariedad del elemento utilizado. Posteriormente, esta propuesta formaría parte de *Situación real*, en que, si bien el circuito espacial adquiere otras connotaciones, persiste la intención de involucrar al espectador de un modo participativo.

Juan Pablo Renzi presentó *Agua de todas partes del mundo*, una obra concebida en colaboración con el artista estadounidense Sol LeWitt. Estaba conformada por 49 botellas de agua que aludían a distintas zonas geográficas en sus etiquetas, las que se referían a distintas ciudades del mundo: “Agua corriente de Nueva York”; “Agua corriente de Tokio”; “Agua corriente de Buenos Aires”; etc. (figura 6). Eran referencias a una cartografía global, un concepto que Renzi había pensado para implementar en cajas de plástico, pero que luego concretó en botellas por su mayor impacto visual (Renzi 1998, citado en Fantoni 1998, 50). El trabajo de Noemí Escandell, *Esferas suspendidas*, consistía en una trama de esferas livianas de telgopor que estaban unidas por una hilo transparente, una suerte de constelación de formas circulares en el espacio. Por su parte, Osvaldo Boglione colocó *Ocho pelotas de playa con texturas táctiles* (figura 7), un conjunto de globos intervenidos con telas pegadas de distintos colores, con motivos ornamentales, tales como flores, hojas, círculos, líneas o arabescos.

La condición de levedad de las producciones artísticas provenía de la temática convocante de El Arte por el Aire, y si bien no contamos con demasiado material fotográfico de la época para examinar la totalidad de los trabajos exhibidos, los archivos del MAMBA dan cuenta del registro de las piezas seleccionadas para esa ocasión. El término *levedad* proviene del latín *levitas*: se opone al peso, se identifica con la ligereza y se conforma según la liviandad. Evoca el estado gaseoso, la ingravidez. De acuerdo con Calvino (2005), la levedad puede ser considerada como un valor simbólico presente en diversos casos de la literatura, la poesía y la filosofía, en que el lenguaje pierde peso y el mundo en su materialidad se diluye. Retomando el concepto de *levedad* desplegado por Milan Kundera (cuya referencia cinematográfica estaba

Titulo: "Medios masivos de comunicación"

Diarios La Nación, La Razón, La Capital de Mar del Plata de fecha 27 de diciembre hasta el día que termine la muestra

Instrucciones para el montaje:

Una mesita o una tarima. En ella se irán acumulando los diarios a medida que pasan los días.

los diarios podrán ser leídos por el público pero no llevados del salón. Deben quedar sobre la mesa o tarima

Incluyo 1.000\$ para los gastos que resultaran de la compra de los 3 diarios día por día durante los días que dure la muestra

Solicito se encargue al diarero del Hotel Provincial que deje todos los días, a partir del 27 de diciembre hasta que termine la muestra los siguientes diarios: La Nación, La Razón y La Capital

Análisis

- diarios: objeto cotidiano
- medio~~s~~ masivo de comunicación e información
- repetición de la noticia (la misma en distintos diarios)
- acumulación de ejemplares y noticias. Diferenciación dada por el diario~~s~~ del día
- anuncio de la exposición
- absurdo de la cantidad de papel acumulado. El ^{periódico} diario que al perder actualidad deja de ser centro de interés y se tira

"Hechos que ocurren en el mundo durante el tiempo que dure la exposición, según 3 periódicos argentinos

Información diaria, a través de 3 periódicos de los hechos que ocurren en el mundo durante el tiempo que dure la exposición

< <

Figura 4. Graciela Carnevale, Medios masivos de comunicación. 1967, proyecto con periódicos adquiridos en la ciudad de Mar del Plata.

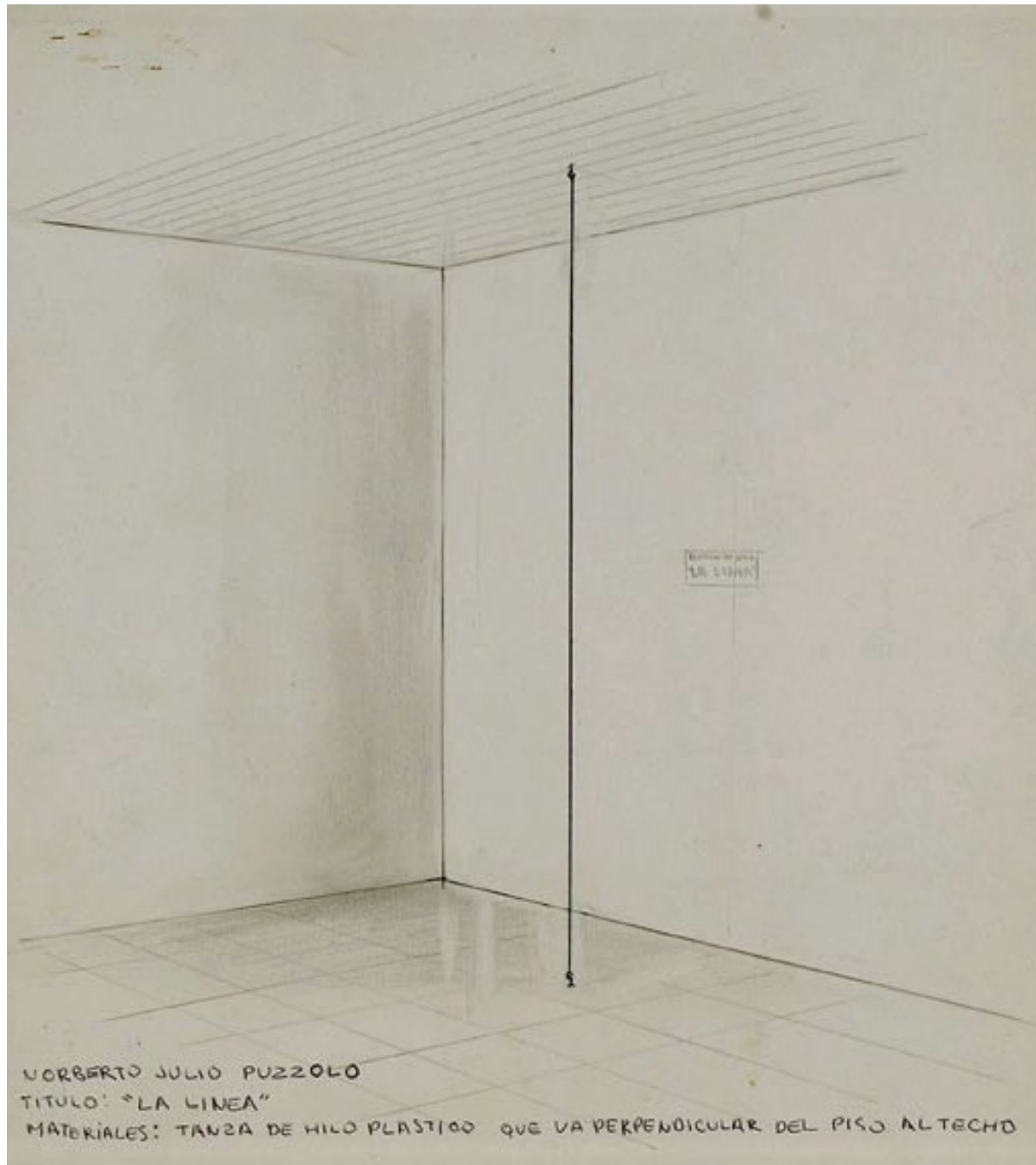
Fuente: Archivo Graciela Carnevale, Argentina.

ambientada en 1968), el autor señala la contraposición de lo leve al peso que implica el vivir, en que asistimos a múltiples formas de constricción y contracción. De esta manera, la levedad es contraria a aquello que restringe, que cercena o que limita. En el siglo XVIII, en el campo literario y poético, existía un tipo de escritura que priorizaba las figuras suspendidas en el aire (a modo de abstracción incorpórea del racionalismo) y resaltaba la condición de levedad. También el universo científico se apoya en entes sutiles, en impulsos neuronales, en los flujos de información o en imágenes ópticas. Además de visualizar esta categoría en los códigos comunicacionales, para Calvino, la levedad está asociada a la precisión: si bien abarca elementos sutiles a veces imperceptibles, el motor conceptual de la levedad es la determinación y no la vaguedad, se trata de una decisión poética y estética. Estas reflexiones habilitan una apertura de sentidos que acompañó gran parte de las expresiones visuales inscritas en el ámbito cultural de fines de la década de 1960, momento en el cual se produce una afluencia de los conceptualismos y accionismos.

< <

Figura 5. Norberto
Puzzolo, *La línea*. 1967,
boceto a lápiz
sobre papel.

Fuente: Archivo Norberto
Puzzolo, Argentina.



NORBERTO JULIO PUZZOLO
TITULO: "LA LINEA"
MATERIALES: TAUZA DE HILO PLASTICO QUE VA PERPENDICULAR DEL PISO AL TECHO



Giros, movimientos y desmaterializaciones

La mayoría de los elementos que integraron las obras de El Arte por el Aire subrayaron los procesos de desmaterialización que por entonces formaban parte de los debates estéticos en el ámbito local e internacional. Previamente, el 21 de julio de 1967, el ensayista y crítico argentino Oscar Masotta había leído a modo de conferencia en el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires el texto “Después del pop, nosotros desmaterializamos”,⁵ publicado en 1969 en el libro *Conciencia y estructura*.⁶ La perspectiva semiológica de Masotta en el espacio cultural estuvo asociada al arte de medios y al *happening*, manifestaciones que tuvieron un protagonismo destacado en los grupos de vanguardia de la década de 1960. Para el autor, la palabra *happening* se había diseminado en la prensa argentina a partir de la necesidad de encontrar nuevos procedimientos. Pero el impacto de estas nuevas expresiones de vanguardia no fue acompañado de una crítica competente, capaz de teorizar y percibir los procesos transformadores de entonces. Incluso, quienes accedían a diversos materiales y a suficiente información para teorizar sobre el tema, como Jorge Romero Brest, Aldo Pellegrini, Hugo Parpagnoli o Samuel Paz, no ejercían la crítica escrita en publicaciones especializadas, sino más bien en revistas o catálogos de las muestras.⁷ Para Masotta, el arte se direccionaba hacia los medios de transmitir determinados contenidos, un aspecto sociológico que ya estaba presente en el pop de carácter internacional.⁸

Abreviando aún más: este nuevo género de actividad artística, que ha surgido en Buenos Aires en el año 1966 tiene ya un nombre: “Arte de los medios de comunicación de masas” [...] La “materia” (“inmaterial”, “invisible”) con la que se construyen obras informacionales de tal tipo no es otra que los procesos, los resultados, los hechos y los fenómenos de la información desencadenada por los medios de información masiva (Ej. de “medios”: la radio, la televisión, los diarios, los periódicos, las revistas, los “afiches”, los *panels*, la historieta, etc.). (Masotta 2004, 349-350)

V
V

Figura 6 (izquierda). Juan Pablo Renzi, *Agua detodas partes del mundo*. 1967, reconstrucción en 2009, 49 botellas con agua y etiquetas.

Fuente: Archivo Juan Pablo Renzi, Argentina. Fotografía: Fundación OSDE.

V
V

Figura 7 (derecha). Osvaldo Boglione, *Ocho pelotas de playa con texturas táctiles*. 1967-1968, objetos inflados y forrados en género.

Fuente: Archivo Osvaldo Boglione, Catálogo Parque de España, Argentina.

Durante 1966, presentó uno de los proyectos que condensaba sus reflexiones sobre la utilización de los medios masivos, *El mensaje fantasma*. El trabajo consistía en la presentación de un afiche que anunciaba que el mismo cartel se proyectaría el día 20 de julio en el Canal 11 de Buenos Aires. Unos días antes, en la zona céntrica de la ciudad, aparecieron carteles con la leyenda: “Este afiche aparecerá proyectado por Canal 11 de Televisión el día 20 de julio” (Masotta 2004, 375). En esa fecha (el día 20), en la televisión el locutor afirma en voz alta: “Este medio anuncia la aparición de un afiche cuyo texto es el que proyectamos” (375), tras lo cual se observaba el afiche con las palabras “Este afiche aparecerá proyectado por Canal 11 de Televisión el día 20 de julio” (376). La acción implicó la triple conjunción de lo señalado en forma previa, de lo anunciado de manera oral en la locución y lo exhibido en el afiche televisivo. Una experiencia similar sucedió varios años después en la muestra Information de 1970 en el Museum of Modern Art (MoMA), en que los artistas integrantes del New York Graphic Workshop (NYGW), Luis Camnitzer, Liliana Porter y José Guillermo Castillo, organizaron afiches colocados en una mesa con el texto “El New York Graphic Workshop anuncia su exposición por correo N° 14.” Se dejaron las instrucciones para que el público anotara sus direcciones en un listado, con el fin de enviarles un correo posteriormente con una hoja que tendría impresa la frase “El New York Graphic Workshop anunció su exposición por correo N° 14.” En ambos casos, se trataba de generar en el espectador una conmoción de orden conceptual que condujese a la reflexión, la crítica y el cuestionamiento sobre los mensajes que recorren los medios de comunicación. Una operatoria que desmantelaba los dispositivos informativos, tal como se evidenció en la propuesta de Graciela Carnevale de 1967, *Medios masivos de comunicación*, presentada en El Arte por el Aire, en que el lector advertía cómo una misma noticia era relatada de diferentes maneras cada día, según el medio periodístico.

En 1968, dentro de la esfera cultural norteamericana, Lucy Lippard y John Chandler escribieron el artículo “The dematerialization of art” en el cual señalan que los elementos de tipo emocional dieron paso al orden mental y conceptual. El desinterés en los soportes físicos y materiales de la obra conllevan la desmaterialización del objeto artístico, un proceso que obedece a la extensión de la noción del *arte como idea* y al arte como una acción en la cual la materia se transforma en movimiento. La progresiva inmaterialidad de los procesos artísticos desembocaría en los conceptualismos, los accionismos o las *performances*. Durante el mismo año, Terry Atkinson (1999) replicó las afirmaciones de Lippard y Chandler en “Concerning the article ‘The dematerialization of art’”, en que cuestionó el uso y la implicancia de la palabra *desmaterialización* en las tendencias que describían ambos autores. La controversia que inició Atkinson se basaba en que las producciones a las cuales se referían Lippard y Chandler eran en general objetos que no estaban literalmente (o realmente) desmaterializados, en el sentido estricto del término. Años después, Lippard (2004) publicó *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1970*, un repertorio de las expresiones conceptuales que caracterizaron este tramo histórico. En sus reflexiones, destacaba el carácter politizado de ciertas propuestas en el marco conceptual al eludir la institución-arte no solo por la utilización de espacios no convencionales, sino también por la desmaterialización del mismo objeto, esto es, el paulatino alejamiento de la concepción materialista que estimulaba la fetichización objetual. La divulgación de técnicas alternativas de producción, entre las que se incluían los medios masivos de comunicación, promovía modos diferentes de circulación y percepción de la obra. Tanto Masotta como Lippard instituyeron un diagnóstico de época que, a partir de diferentes ópticas, coincidieron en plantear la condición desmaterializada de las expresiones visuales en general. De acuerdo con Longoni y Mestman (2007), es probable que se hayan establecido algunos contactos entre la crítica estadounidense⁹ y el semiólogo argentino en determinadas circunstancias geográficas:

No es descabellado pensar que Lippard y Masotta entraron en contacto, sino personalmente, a través de textos, o de sus ideas, tanto en algunos de los viajes de este a Estados Unidos (1966, 1967) como en el que en setiembre de 1968 realiza ella a Argentina para participar como jurado junto al francés Jean Clay en el Premio “Materiales: nuevas técnicas, nueva expresión. (162)

Otras órbitas geoestéticas

Hacia finales de la década de 1960, el pasaje del objeto al concepto involucró una serie de discusiones en torno a la desmaterialización de la obra. En ese sentido, el panorama argentino ha estado ligado culturalmente a espacios geoestéticos como el mexicano y el español: historias comunes, sensibilidades compartidas. En ciudad de México, es necesario considerar el rol de críticos como Reyes Palma (2010), quien ha señalado la labor pionera de Grupo 65 y Arte Otro por aquellos años.¹⁰ Grupo 65, conformado por Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo, Melecio Galván, Crispín Alcázar, Eli Lozano y Jesús Martínez, entre otros, realizó en 1968 un conjunto de gráficos con ecos geométricos y ópticos, que intervinieron diversos sitios urbanos, en homenaje a los estudiantes que durante ese mismo año fueron víctimas de la Masacre de Tlatelolco.¹¹ Por fuera de su educación tradicional en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de San Carlos, estos artistas experimentaron con la imagen abstracta, el arte óptico y las instalaciones. Por su parte, el colectivo Arte Otro, integrado por Hersúa, Sebastián, Eduardo Garduño y Luis Aguilar (egresados de la Escuela Nacional Preparatoria), establecía una afrenta al anacronismo académico y proponía la subversión de los valores artísticos implementados en las instituciones mexicanas. Organizaron una muestra con objetos en el piso, tales como esferas (rellenas o infladas), que impedían el paso del espectador. Según un registro periodístico escrito por Alfonso de Neuvillate, este proyecto de exhibición no significó un aporte novedoso, si bien pretendía forjar un “arte” diferente, un “hecho plástico”, que intentaba diluir los límites entre la obra y el público. De Neuvillate (1970) destacó la paradoja que el arte, asociado a la obra duradera, se presentaba como efímero y con una existencia breve (citado en Debroise 2007, 75). Arte Otro apuntaba a la creación de ambientes en los cuales el espectador, a partir de acciones e intervenciones físicas, lograra un papel activo.¹² Con una intensa trayectoria pictórica, Vicente Rojo recuperaba en 1968 el antecedente duchampiano de la valija de artista y crea a pedido del escritor mexicano Octavio Paz una serie de objetos de pequeño formato, livianos y fáciles de transportar. *Disco Visual, Estudio 4, Proyecto Disco Visual, Estudio 5* y *Marcel Duchamp* constituyen ejemplos colaborativos de creación conjunta entre ambos. Por un lado, plantean un estrecho vínculo entre literatura y artes plásticas, y por otro, extienden la noción de *artista-viajero* que no precisa de un espacio físico para su labor cotidiana, sino que es capaz de itinerar con su propia producción. *Disco Visual, Estudio 4, Proyecto Disco Visual y Estudio 5* son configuraciones geométricas de colores pregnantes, como rojo, magenta y negro, diseñadas simétricamente. A modo de logotipos, eran los ecos visuales de pinturas anteriores de Vicente Rojo y del surgimiento de un nuevo tipo de poesía por parte de Octavio Paz. El libro-maleta *Marcel Duchamp* es un homenaje al pintor francés que contenía reproducciones del artista, libros, cartas y un ejemplar donde figuran los nombres de Paz y Duchamp. De esta forma, la eficacia ambulatoria de los objetos formará parte de las prácticas conceptuales que tendrán lugar en las décadas siguientes, cuando los procesos de desterritorialización se adecuen a diversos canales exhibitivos.

En el caso español, el tránsito hacia instancias desmaterializadoras de la obra de arte ocurrió de manera diferente. Para Parcerisas (2007), la ausencia de movimientos geométricos o constructivos no estimuló la aparición de manifestaciones minimalistas. Algunos artistas como Josep Ponsatí pasaron directamente a experimentar con una especie de minimalismo modular que desencaja en relación con los cánones más convencionales del *minimal* estadounidense. En el recorrido de Ponsatí, a partir de 1971, observamos una serie consistente en enormes inflables de goma, algunas de las cuales alcanzaron unos 160 km, que se instalaban en espacios abiertos, enlazados entre cables atados a columnas. *La pieza inflable* ostentaba una calidad efímera, liviana y frágil, que hizo necesaria su documentación en fotografías, ya que con el tiempo y las acciones climáticas se deterioraban. Otro artista español con una obra contundente, Francesc Torres, trabajó con sustancias como helio, vinilo y plexiglás. En 1968, construye un pequeño objeto con polivinilo lleno de agua y una pelota de goma que flotaba en su

interior, *Escultura para determinar una horizontalidad perfecta*. Más inquietante fue su escultura neumática inflada con helio de 1969 titulada *Suspensión Nº 2*, de unos setenta metros por cuatro, emplazada en las calles de Barcelona. Ambas piezas no se conservaron en el tiempo, probablemente por el tipo de materiales y su ulterior deterioro. Los artistas plásticos potenciaron la relación entre arte y medioambiente, es decir, la ordenación de diferentes elementos visuales en entornos naturales. Hacia comienzos de la década de 1970, Josep Domènech comenzó a coleccionar restos de vegetales y de animales que eran colocados y sellados en frascos de vidrio como muestras orgánicas de lo viviente que ahora pasaban a un estado inerte. Tales imágenes pueden verse en *Naturalezas* de 1973.¹³ Con el tiempo, ganarían terreno proyectos direccionados hacia los conceptualismos, que daban prioridad a la idea por sobre la ejecución y la materialidad de la obra.

Conflictos culturales

Las pujas estéticas en el ámbito del arte se convierten en conflictos o “guerras culturales”, una expresión que, de acuerdo con Eagleton (2001), remite a batallas campales entre populistas y elitistas, entre defensores del canon y aliados de las diferencias, pero que en realidad posee un alcance global: “No es un asunto meramente académico, sino uno verdaderamente político [...] las guerras culturales son un elemento constitutivo de la política mundial” (83). Como una de las formas más poderosas de dominio, la alta cultura es difundida y publicitada como persuasión moral, es una herramienta del orden hegemónico para construir identidades y, por tanto, de expandir sus alcances ideológicos. Por ejemplo, a partir de la Guerra Fría, los enfrentamientos en la arena política tuvieron repercusiones en el panorama artístico, y desde varios flancos se desarrolló una modalidad de manipulación ideológica en la que el poder económico estadounidense generó estímulos financieros para una considerable producción de muestras internacionales, becas o premios. La idea extendida del canon abstracto como emblema de un mundo democrático de posguerra enfrentado al imaginario figurativo del totalitarismo soviético fue un instrumento que sirvió para disputar poderes en el área de la cultura. En *De cómo Nueva York se robó la idea de arte moderno* de 1983, Guilbaut (1990) describió las maniobras estéticas y políticas visibles en las estrategias ejecutadas en la década de 1940 para que la actividad plástica se trasladase de París a Nueva York luego de la Segunda Guerra Mundial, con el fin de fomentar el dominio norteamericano. Estas políticas culturales impulsaron debates en relación con el arte moderno y la abstracción, así como el coleccionismo en las metrópolis. El criterio adoptado por Alfred Barr al diseñar la colección ideal del MoMA en 1941 se impuso con fuerza. En un gráfico lineal que se asemeja a un torpedo, Barr distribuyó las distintas tendencias visuales que integrarían el acervo plástico.¹⁴ El gráfico que ilustró la portada de la exposición *Cubism and Abstract Art* en 1936 marcó una perspectiva canónica para el arte moderno. Encarnaba la síntesis de un estudio teórico de Barr sobre la modernidad, que resumía sus principales ideas. Desde las estampas japonesas, el sintetismo de Gauguin, el neoimpresionismo de Seurat, el fauvismo, la influencia de la escultura negra, el cubismo, el expresionismo, el futurismo, el orfismo, el suprematismo y el constructivismo hacia el dadá, el purismo, el neoplasticismo, la Bauhaus, el surrealismo y la arquitectura moderna. Todas ellas constituyeron líneas que derivarían en dos grandes vertientes a mediados de la década de 1930: el arte abstracto no geométrico y el abstracto geométrico.¹⁵

En la clausura de la década de 1960, las nuevas guerras culturales adoptaron un carácter de mayor radicalización dentro de aquel clima social y político. En su intento de periodización, Fredric Jameson caracterizó esta época bajo el signo de la descolonización y los movimientos contraculturales protagonizados por grupos juveniles. Estas voces demandaban derechos y asumían nuevas identidades colectivas, un cambio que acompañó la crisis del comunismo e impulsó nuevos posicionamientos políticos desde posiciones alternativas. La Revolución cubana en 1959,

apoyada en la teoría del foco, “anuncia los inminentes sesenta como un período de inesperadas innovaciones políticas más que como la confirmación de viejos esquemas sociales y conceptuales” (Jameson 1997, 23). En el terreno cultural, Mayo del 68 estimuló el reclamo por las reivindicaciones por los derechos laborales y estudiantiles.

En el campo del arte, el recurso de la desmaterialización intentó quebrar con la institución tradicional y la academia, y operó de manera estratégica como un signo de ruptura. En el tramo de diciembre de 1967 a enero de 1968, la muestra El Arte por el Aire fue relevada en artículos de diarios que no reflejaron en profundidad las transformaciones de fondo y los conflictos que estaban ocurriendo en el plano de los lenguajes estéticos. Se limitaron, o bien a registrar el evento sin demasiados detalles del proyecto en sí (figuras 8 y 9), o bien, como ocurrió en el artículo del diario *La Prensa* de Buenos Aires, fechado el 14 de enero de 1968, atacaron con sarcasmo la tónica general de la muestra, utilizando expresiones peyorativas. La óptica conservadora que prevalece en ese escrito revela el desconocimiento de los acontecimientos culturales y artísticos que se estaban gestando a nivel internacional.

Mar del Plata (Buenos Aires) - Las empresas de aeronavegación ALA y Austral tuvieron la generosa iniciativa de usar sus medios de transporte para llevar a ciudades del interior obras de artistas argentinos.

La primera exposición, destinada al litoral, fue presentada en Posadas, Resistencia, Corrientes, Formosa, Paraná, Santa Fe, Rosario y Goya; la segunda, dirigida a Cuyo, se exhibió en el Museo de Arte Moderno de Mendoza y luego en el Departamento de Arquitectura de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Cuyo, en San Juan.

Las empresas confiaron la selección de las obras que compondrían esta muestra al Museo de Arte Moderno. Como se puede apreciar, tanto la iniciativa como el planteo para concretarla fueron excelentes, pero algo debe haber andado mal, porque el conjunto que se exhibe en varias salas del edificio del Hotel Provincial es decididamente malo.

Sabemos que, dispersos por el amplio territorio nacional hay muchos artistas que soportan el aislamiento impuesto por las grandes distancias: sabemos, por lo tanto, la auténtica necesidad que tienen en esos ambientes de conectarse con obras importantes —a las que solo algunos conocen por reproducciones—, y tampoco ignoramos que cuanto les llega desde Buenos Aires reviste un carácter especial, casi podría decirse, “de lo que debe ser”.

Quizás sea conveniente hacer algunas referencias a las obras, para justificar nuestras reflexiones. El expositor Aldo Bortolotti presentó un cartel con la siguiente inscripción: “Coloque este cartel sobre una pared, a la altura de la vista, de manera que facilite su lectura, orden de Aldo Bortolotti, desde Rosario. Ejecución de la obra, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.” Y eso se exhibió como “obra de arte.” No estuvo muy lejos “Creación”, la obra de Graciela Carnevale, quien presentó dos indicadores, de esos que suelen usarse para colocar informaciones, y la llamó “información diaria, a través de 3 periódicos, de los hechos que ocurran en el mundo durante el tiempo que dura la exposición.” Por supuesto que no presentaba información alguna, de modo que ni para eso servía.

Entre estos nuevos participantes no pasa inadvertida la presentación de Eduardo Favario, quien ocupó no menos de 15 metros cuadrados, entre piso y pared, para cubrirlos con hojas de diarios, llamando a su obra: “Paquete de diarios y su desarrollo planimétrico sobre piso y pared”, porque eso sí, para los nombres son especialísimos, y parecería

que todo va en serio. Tampoco deja de verse el envío de Emilio Ghiglioni, “Escaleras en escalera”; que se compone, ni más ni menos, de tres escaleras pintadas de negro. Ni la “importante” obra de Martha Greiner, que presentó dos espejos, azogados con color, a los que llama: “Vista parcial de la sala y su contenido”; envío que alguna finalidad cumple, porque los visitantes se miran un poco, al pasar.

Quizás las palmas en este singular torneo se las lleve Lía Maisonnave con su obra titulada nada menos que “Determinación del más extremo aquí y allá a través del globo terráqueo”; “creación cenital” que consiste en un círculo hecho con tiza en el piso, un tanto desdibujado porque los visitantes no siempre advierten que se hallan frente a una obra maestra, y frecuentemente lo pisan.

Hay muchas “creaciones” más, desde luego, como por ejemplo, las 52 botellas que con el título —¡Oh, los títulos!— “Agua de distintos lugares del mundo”, presenta Juan Pablo Renzi: las etiquetas colocadas en las botellas registran las procedencias más remotas, mas sabemos que fueron modestamente llenadas en una canilla del lugar. Pero aunque no hubiera sido así, el hecho de colocar distintas aguas pudo, en última instancia, tener un interés de otro carácter, pero no artístico.

Junto con todo eso, a lo cual no sabemos realmente cómo llamar, vemos obras de Fioravanti, Bangardini, Ary Brizzi, Manuel Espinosa y Miguel Ángel Vidal, entre otros, que son artistas serios, consagrados a un desarrollo coherente en sus obras, y no podemos sino preguntarnos qué hacen allí, mezclados y desubicados.

Hay algo más que lamentamos; se dice que este año no se hará el Salón de Mar del Plata, aduciéndose falta de recursos económicos, y resulta que cuando las empresas privadas ponen esos recursos económicos para realizar obras eficaces para la difusión cultural, se desestima la actitud, se derrochan esos medios y se frustran los resultados. Pensamos que corresponde recapacitar. E.R.

En la introducción del catálogo de El Arte por el Aire (figura 10), se encuentra el texto del director del MAMBA, Hugo Parpagnoli. Se trata de un escrito más bien descriptivo, sin demasiadas connotaciones estéticas o políticas. Allí explicitaba que los móviles de la exposición marplatense encarnaba la tercera etapa del proyecto y que era la más numerosa:

Desde el punto de vista de la cantidad de obras y de las variadas y hasta opuestas tendencias que estas representan, la exposición en Mar del Plata sobrepasa ampliamente las anteriores etapas de “El arte por el aire”. Organizada esta vez con el valioso aporte de la Dirección de Bellas Artes del Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires, que proporcionó locales, personal técnico, instalaciones e integró la lista de artistas invitados, constituye un extenso panorama de la plástica argentina no limitado ya a los nombres de Buenos Aires. (Parpagnoli 1967)

De esta manera, irrumpía un movimiento fundamental en la vanguardia argentina, una “guerra cultural”; un estertor que se estaba organizando a partir de las obras mismas, de los encuentros entre los mismos artistas. En el caso rosarino, es necesario considerar que este episodio coincide tanto con el traslado a Montevideo de las estructuras primarias que formaron parte de Rosario 67 en el MAMBA como de las reuniones que desembocaron más adelante en la inauguración del Ciclo de Arte Experimental en mayo de 1968.

Consideraciones finales

En la concepción y organización de El Arte por el Aire, confluyeron dos aspectos significativos: la elección de una temática relacionada con el “aire” y la levedad a partir del auspicio de las compañías de aeronavegación como ALA y Austral, y la presencia de una condición cultural como la desmaterialización del objeto. Respecto de las decisiones institucionales, es claro que, si bien Parpagnoli se refería a la presencia de una heterogeneidad visual al hablar de “tendencias opuestas”, estos artistas aparecen nombrados como “pintores y escultores”; cuando sus producciones comienzan a desmarcarse claramente de las disciplinas más tradicionales (figura 11).

Si consideramos las sincronías con otros circuitos artísticos, en diversos sitios se estaban gestando transformaciones similares y coetáneas. En Arte Otro de México, surgía el interés en incorporar objetos que interpelaran al espectador, esferas que impedían el paso. Por la misma época, Osvaldo Boglione producía cuerpos geométricos con globos cubiertos de telas coloridas que colocaba en el piso. Más adelante, en el arte español, Josep Ponsatí experimenta con piezas inflables colgadas en sitios abiertos al aire libre. También Francesc Torres realiza su escultura con helio, un punto de encuentro con los objetos de Ponsatí y Boglione. Hacia 1973, Josep Domènech coloca fragmentos en frascos con líquidos, con los que elabora una suerte de catálogo escultórico de elementos orgánicos: anteriormente, en 1968, Juan Pablo Renzi había rellenado botellas con agua que remitía a diferentes ciudades del mundo. Si bien persiste en todos estos casos un soporte material, es claro que el proceso se disparaba hacia la desmaterialización. Tanto Oscar Masotta como Lucy Lippard detectaron estas transformaciones y teorizaron sobre un procedimiento creciente en el arte en diferentes sitios geográficos. Si para Masotta en nuestro país el momento posterior al pop condujo a la desmaterialización a partir de acciones concretas (a través del *happening* y el arte de medios como un canal de renovación artística y simbólica), para Lippard esto formaba parte del paisaje cultural de una manera ineludible, vinculado a los nuevos requerimientos de los artistas y al abandono de la factura artesanal ligada al expresionismo o a la subjetividad. En El Arte por el Aire, probablemente las obras más desmaterializadas han sido *Medios masivos de comunicación*, de Graciela Carnevale, y *La línea*, de Norberto Puzzolo, ambos trabajos sustentados en una base física mínima. Cabe destacar que, en relación con la temática de la muestra, la levedad se constituía en un factor inherente a los lenguajes visuales utilizados. La obra de Puzzolo fue un ejemplo sistemático de la sutileza, liviandad y ligereza propia de aquello que carece de peso, y que desde la dimensión visual era casi imperceptible.

Finalmente, el concepto de *guerra cultural* que nos aporta Eagleton (2001) resulta eficaz para pensar este nudo de problemas que emergen en 1968, cuando las energías políticas estaban agitando el ámbito social. Una turbulencia que, sin duda, se tornó palpable en el ámbito de las prácticas visuales y que no fue interpretada con claridad por algunos medios periodísticos locales en esa coyuntura. Es a partir de estas dimensiones que, más allá de los múltiples formatos que adoptaron las obras que participaron de El Arte por el Aire, advertimos un momento neurálgico de la cultura. Y en ese espacio intersticial un cúmulo de fuerzas identificó las discusiones predecesoras de Ciclo de Arte Experimental y de Tucumán Arde, acontecimientos en los cuales se ratificaba el enfrentamiento institucional, un profundo malestar colectivo y, en algunos casos, la disolución del ejercicio artístico para ingresar a la militancia política.



MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

LA CAPITAL

Mar del Plata, viernes 29 de diciembre de 1967

Muestra: Arte Por el Aire

Mañana a las 19, en el Salón Dag Hammarskjöld quedará habilitada una muestra plástica denominada "El arte por el aire", que auspician las empresas aéreas Austral y Ala.

Además esta exposición cuenta con la organización del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, su Dirección de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires, al acto están especialmente invitados los miembros de diversas instituciones, autoridades de turismo, civiles vinculados al arte y el turismo, la prensa y demás autoridades municipales y provinciales.

La muestra contiene los trabajos que el Museo de Arte Moderno ha considerado interesantes de ser exhibidos durante la presente temporada en Mar del Plata y con ello aumentará el número de atractivos que esta ciudad ofrecerá a sus veraneantes.

El auspicio de las empresas aéreas da la principal característica a esta interesante muestra, ya que los trabajos presentados estarán, en su gran mayoría, referidos a la actividad aérea.

m
h
sl
F
ic
al
n
ti
je
p
1
P
s
1)
1A
31
dt
gt
de
re
de
to
se
pe
ci
la
es
la



Fuente: Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina, f. 282.

MUSEO DE ARTE MODERNO	
SECRETARIA DE CULTURA	
Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires	
Rº ORDEN	282
UBICACION	1967c



MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

LA NACION — Martes 2 de enero de 1968

Bellas artes

"El arte por el aire"

MAR DEL PLATA. — En presencia del subdirector de Bellas Artes del Ministerio de Educación de la provincia, señor Juan B. Devoto, el gerente local de Austral, señor Juan Raúl Dalbes, otras autoridades y artistas plásticos, se inauguró en el Hotel Provincial la muestra plástica "El arte por el aire" organizada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y auspiciada por las empresas de aviación comercial Austral y ALA.

El subdirector del museo mencionado, señor Luis Durhalde, señaló los propósitos de la muestra, que cumple la tercera etapa del ciclo 1967. Los artistas Clara Matzner y Antonio Trotta, que participan de la muestra, se refirieron a distintos aspectos de sus obras.

MUSEO DE ARTE MODERNO	
SECRETARIA DE CULTURA	
Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires	
RECIBIÓ	283
FECHA	1967c

<<

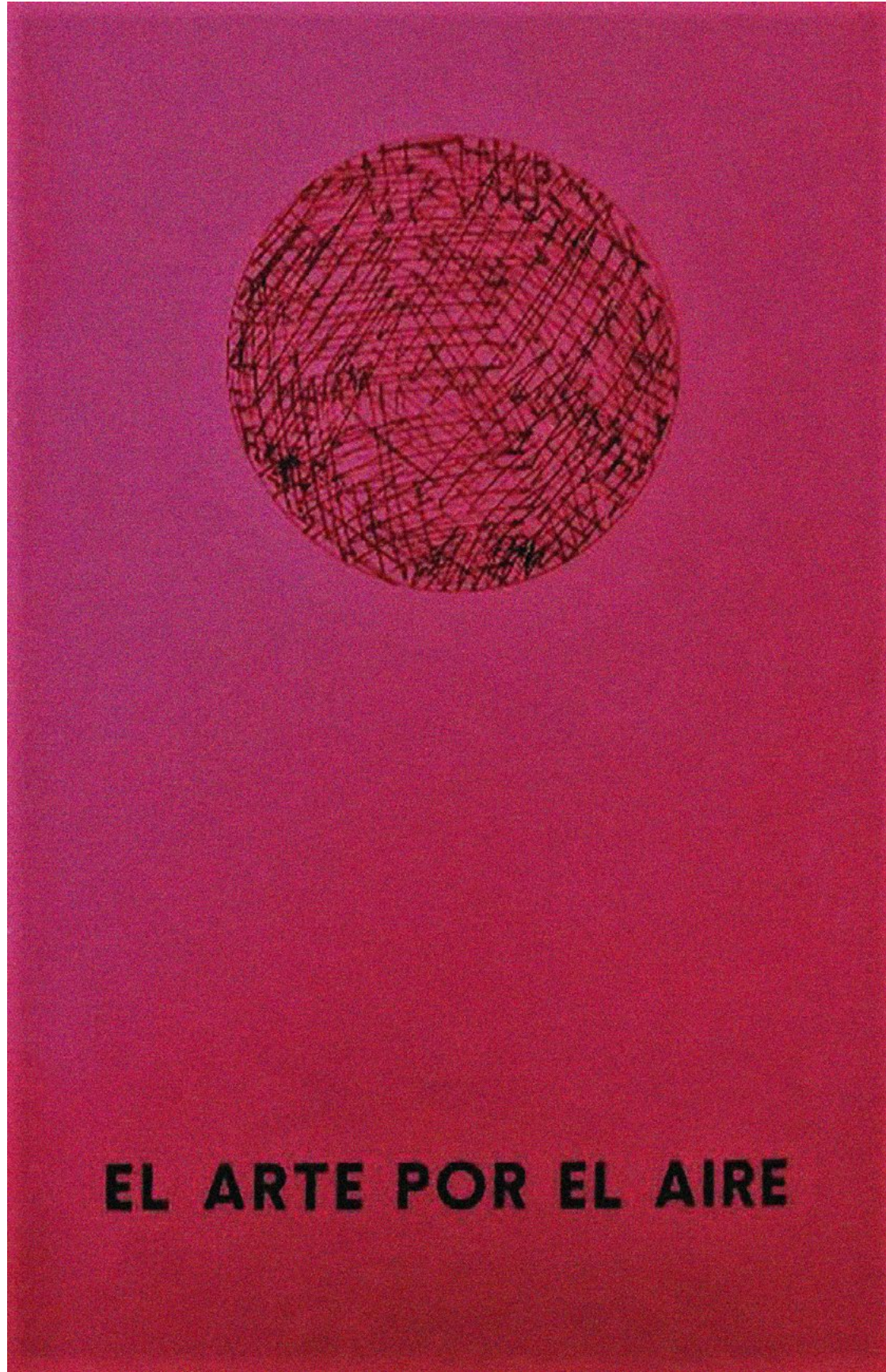
Figura 9. "Bellas Artes 'El arte por el aire'", diario La Nación, Mar del Plata, martes 2 de enero de 1968.

Fuente: Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina, f. 283.

> >

Figura 10.
Portada del catálogo
El Arte por el Aire,
Mar del Plata. 1967.

Fuente:
Archivo Graciela
Carnevale, Argentina.





MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES
MUSEO DE ARTE MODERNO

LISTA DE PINTORES Y ESCULTORES QUE EXPONEN EN MAR DEL PLATA

- Ambrosini
- Azaro
- Bangardini
- Beloso
- Boglione
- Bortolotti
- Brizzi
- Carnevale
- Elizalde
- Escandell
- Espinosa
- Favario
- Fioravanti
- Gatti
- Ghillioni
- Greiner
- Gurfein
- Kemble
- Lamelas
- Maisonave
- Matzner
- Messil
- Narango
- Paksa
- Papparella
- Puente
- Puzzolo
- Renzi
- Rippa
- Rivas
- Robirosa
- Silva
- Sirabo
- Sitro
- Torroja
- Trotta
- Uría
- Vidal

MUSEO DE ARTE MODERNO	
SECRETARÍA DE CULTURA	
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires	
Nº ORDEN	280
Usamos	1967c

<<

Figura 11. Documento con membrete de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. 1967.

Fuente: Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina, f. 280.

NOTAS

1. Documento con membrete de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina, 1967. Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, f. 278.
2. "Muestra: Arte por el Aire", diario La Capital, Mar del Plata, viernes 29 de diciembre de 1967. Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, f. 282.
3. Existen discrepancias entre las obras pensadas de manera inicial y las que efectivamente formaron parte de El Arte por el Aire. Por ejemplo, el nombre de Norberto Puzzolo aparece junto a los títulos Diagonales convergentes y Estructura abierta cuando en definitiva exhibió la tanza del piso al techo; Graciela Carnevale figura con dos objetos, Verticalidad y Horizontalidad, y luego organizó pilas con tres diarios (que debían ser comprados cada día); en Juan Pablo Renzi están detallados dos objetos y su instalación consistió en botellas con agua; Noemí Escandell mostraría dos objetos, Los prismas y Las pirámides, y en la exposición presentó las mismas esferas de telgopor que integraron la exposición OPNI (Objeto Pequeño No Identificado) en Rosario. Los montos consignados en pesos iban desde 50 000 (en Dalmiro Sirabo y Norberto Puzzolo) hasta 400 000 (la escultura hidráulica de Kosice, que finalmente no fue exhibida), pasando por objetos de 180 000 (p. ej., en Emilio Ghilione).
4. La experiencia previa del Happening para un jabalí difunto de 1966 realizado por Raúl Escari, Eduardo Costa y Roberto Jacoby también había destacado las estrategias masivas y sus especulaciones comunicativas en el denominado arte de medios.
5. La alusión al proceso de desmaterialización provenía de una cita de El Lissitzky que figura al comienzo del artículo "The Future of the Book", publicado en 1967 en The New Left Review. En ese texto, el artista ruso del constructivismo anunciaba, como un hecho inminente en relación con la circulación de la cultura, que la materia irá disminuyendo y que el proceso de desmaterialización aumentaría.
6. Cuando Conciencia y estructura se publica en 1969, Masotta le agregó una "advertencia" en que afirma que el arte no está ni en las imágenes al óleo ni en los museos, sino en la calle, en la vida misma, en las tapas de revistas, en las películas, en la literatura de bolsillo, en la publicidad.
7. En los catálogos de exhibición de aquella época, muchas veces se leía una breve introducción por parte de algún director de museo o curador y, luego, el listado de artistas. Cuando se mencionaban los títulos de obras, a menudo estas no coincidían con las producciones expuestas realmente, tal como sucedió en Rosario 67 o en Estructuras Primerías II. Salvo excepciones, no eran habituales los ensayos críticos profusos y extensos que implicaran una toma de posición ideológica frente al arte, como ocurre en general en la contemporaneidad.
8. Oscar Masotta detectó aspectos sociológicos en el pop en cuanto a la difusión de los contenidos que se insertaban en los mismos medios de información (revistas, diarios, cine). Esa forma de incorporar el mensaje en los canales de circulación anunciarían de algún modo el "arte de medios".
9. Lucy Lippard junto a Jean Clay se reunieron con Juan Pablo Renzi, Graciela Carnevale, Eduardo Favario y Aldo Bortolotti en la ciudad de San Nicolás, provincia de Buenos Aires, durante 1968, cuando los críticos de arte vinieron a Argentina como jurados del Premio Materiales: Nuevas Técnicas, Nueva Expresión, tal como lo mencionan Longoni y Metsman (2007).
10. Para Reyes (2010), estas transformaciones abarcaron, incluso, instituciones más bien conservadoras: "el clima de aceptación de arte nuevo se extendía incluso a la vieja Academia de San Carlos" (8).
11. Más tarde, en 1971, tres artistas que no operaban como grupo, Víctor Muñoz, Carlos Fink y José Antonio (Hernández Amezcuca), realizaron intervenciones visuales en el Palacio de Bellas Artes en ciudad de México como un signo de reclamo por la muerte masiva de estudiantes.
12. El 25 de enero de 1974, Hersúa intervino el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes. Según la nota que publicó la crítica de arte Raquel Tibol en Excelsior el 24 de febrero de 1974, "los elementos erigidos por Hersúa no son tampoco ni escultóricos ni arquitectónicos en un sentido escolástico, aunque participan estrechamente de las cualidades específicas de ambas especialidades [...] La policromía (y con esto Hersúa delata sus orígenes académicos de pintor-pintor) fue de todos el elemento más inestable, el elemento más buscado" (citado en Debroise 2007, 146-147).
13. En el mismo año, el Grup de Treball iniciaba sus actividades con propuestas de tono conceptual. Surgió como un colectivo que "se rebeló contra el sistema artístico establecido y reivindicó la función social del arte" (Parcerisas 2007, 234).
14. En el dibujo figura como fecha de inicio de la modernidad artística 1875, e incluye a pintores como Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, George Seurat, Paul Cézanne o Henri Rousseau. Alfred Barr le dedicó una zona importante a la Escuela de París de 1925, un fragmento menor al resto de Europa y otra zona mediana para los Estados Unidos (vinculado a la abstracción) y México (donde predominan las representaciones indigenistas).
15. En mayo de 2001, en el MoMA, se inauguró la muestra Inicios Modernos, en que el curador John Elderfield, junto con su equipo, trabajó sobre las obras de la colección del museo tomando como ejes curatoriales ni estilos ni tendencias, sino "personas, lugares y cosas", lo cual, en definitiva, constituía una crítica contemporánea a la ortodoxia moderna de Barr. Este proyecto subvertía "su capital más importante, la voluntad de purificar el arte de cualquier referencia a la realidad cotidiana, o bien de transformar la apariencia de la realidad cotidiana de tal modo que se convierta en una realidad puramente estética, con lo cual pierde su apego a los hechos para convertirse en cabalmente real" (Kuspit 2006, 19).

[REFERENCIAS]

- Atkinson, Terry. 1999. Concerning the Article "The Dematerialization of Art". En *Conceptual Art: A Critical Anthology*, editado por Alexander Alberro y Blake Stimson, 52-58. Cambridge: The MIT Press.
- Calvino, Italo. 2005. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Debroise, Olivier. 2007. *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Eagleton, Terry. 2001. *La idea de la cultura: Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona: Paidós.
- Fantoni, Guillermo Augusto. 1998. *Arte, vanguardia y política en los años '60: Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Guilbaut, Serge. 1990. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori.
- Jameson, Fredric. 1997. *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción.
- Kuspit, Donald. 2006. *El fin del arte*. Barcelona: Akal.
- Lippard, Lucy. 2004. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1970*. Madrid: Akal.
- Lissitsky, El. 1967. "The Future of the Book". *New Left Review* 41: 39-44.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman. 2007. "Después del pop nosotros desmaterializamos": Oscar Masotta, los *happenings* y el arte de los medios en los inicios del conceptualismo". En *Escritos de vanguardia: Arte argentino de los años '60*, editado por Inés Katzenstein, 160-179. Buenos Aires: The Museum of Modern Art.
- Lucero, María Elena. 2018. "Intercambios, fusiones y politización: El Archivo Graciela Carnevale". *Separata* 22: 55-75.
- Masotta, Oscar. 2004. "Después del pop nosotros desmaterializamos". En *Revolución en el arte: Pop-art, happenings y arte de los medios en la década de 1960*, 335-376. Buenos Aires: Edhasa.
- Parcerisas, Pilar. 2007. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos: En torno al arte conceptual en España (1964-1980)*. Madrid: Akal.
- Parpagnoli, Hugo. 1967. *El Arte por el Aire*. Mar del Plata: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Reyes Palma, Francisco. 2010. "Perdidos en la nomenclatura: Los usos del conceptualismo en México". *Curare: Espacio Crítico para las Artes* 32/33: 6-21.