

Zonas experimentales

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

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

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

Bocetos, expansiones y construcciones

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

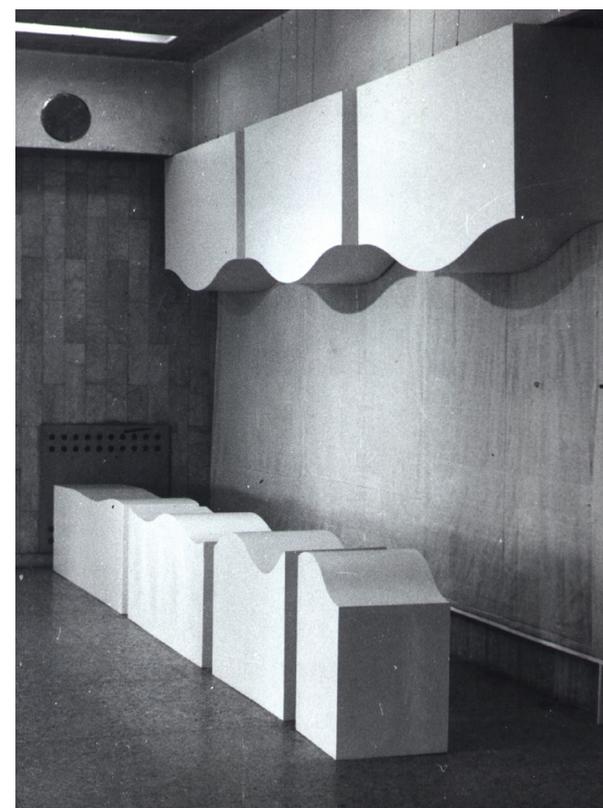


Fig. 1 *Oposición Estático-Dinámica*, estructura primaria, madera pintada, 1967, Archivo Graciela Carnevale, Rosario

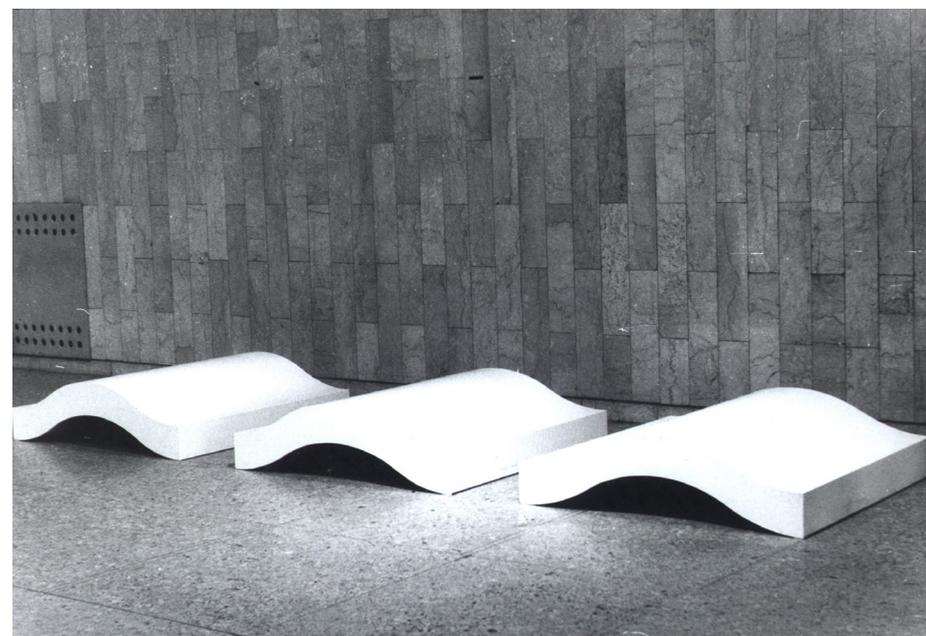


Fig. 2 *Constante*, estructura primaria, madera pintada, 1967, Archivo Graciela Carnevale, Rosario

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

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

Correspondencias en el archivo

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

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

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

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

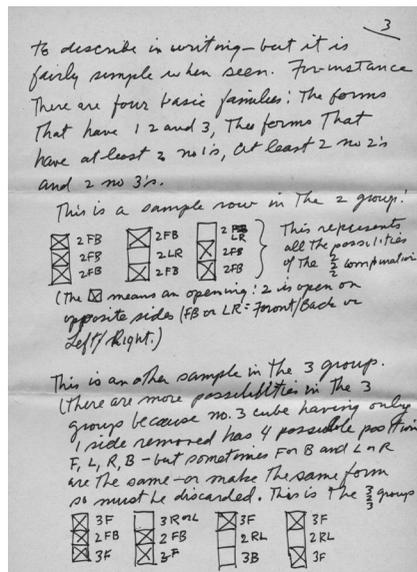


Fig. 3 Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale, 19 de octubre de 1967, New York, Archivo Graciela Carnevale, Rosario

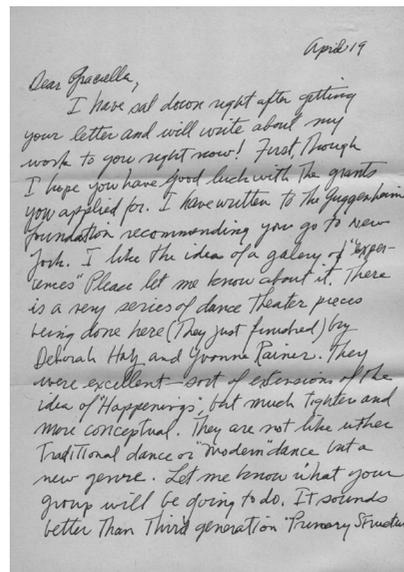


Fig. 4 Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale, 19 de abril de 1968, New York, Archivo Graciela Carnevale, Rosario

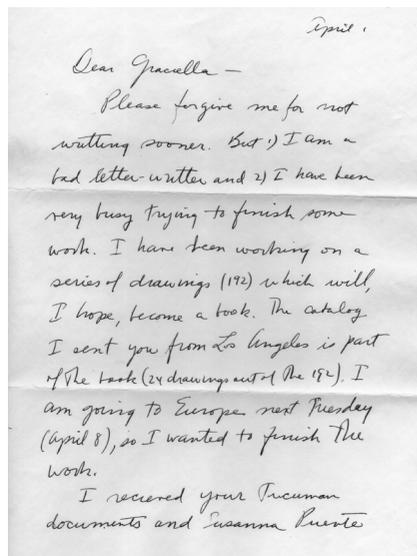


Fig. 5 Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale, abril de 1969, New York, Archivo Graciela Carnevale, Rosario

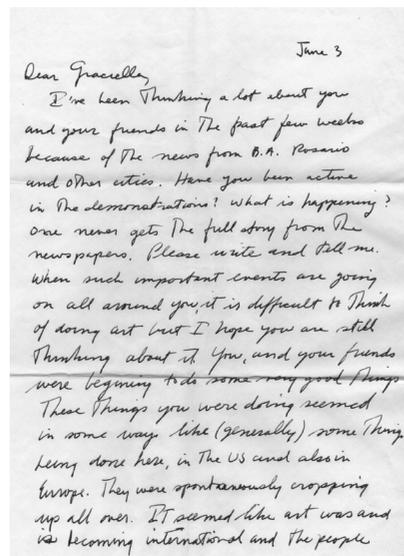


Fig. 6 Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale, 3 de junio de 1969, New York, Archivo Graciela Carnevale, Rosario

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

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

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

Celeridad y politización

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

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

El archivo como reservorio político e ideológico

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

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

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

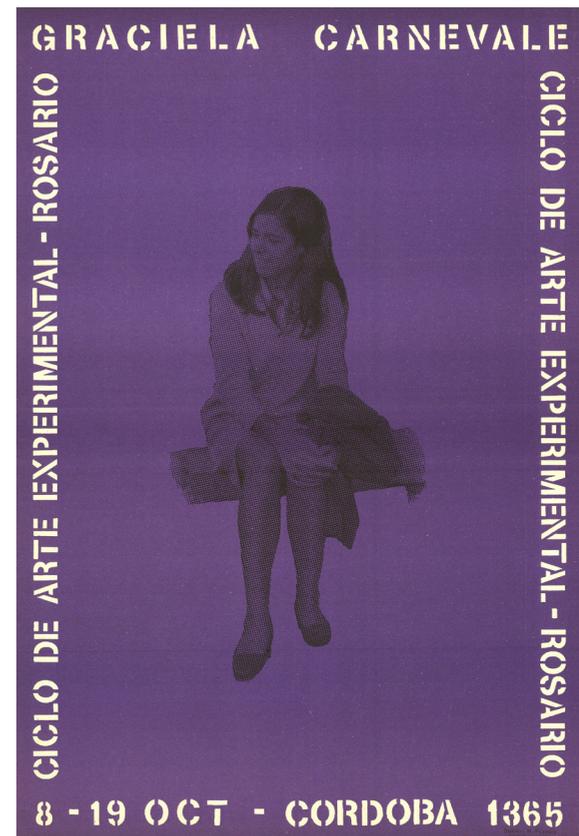


Fig. 7 *El Encierro*, Ciclo de Arte Experimental, afiche, Rosario, 7 de octubre de 1968, Galería Melipal, Archivo Graciela Carnevale, Rosario

**GRACIELA
CARNEVALE**

**7 AL 19
DE OCTUBRE**

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

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

La obra consiste en preparar una sala totalmente vacía, con muros totalmente vacíos; una de las paredes, de vidrio, debió ser recubierta para lograr un ambiente neutro, dispuesto a recibir la obra. En esta sala ha sido encerrado el público participante que el azar reunió en la inauguración. La puerta ha sido cerrada herméticamente sin que el público lo advierta. Se trata de permitir el acceso e impedir la salida. Tengo un grupo de personas prisioneras. Aquí comienza la obra y esas personas son los actores. No hay posibilidad de escape, por lo tanto el es-

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



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

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

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL ROSARIO 1968/CORDOBA 1365 LOCAL 22

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

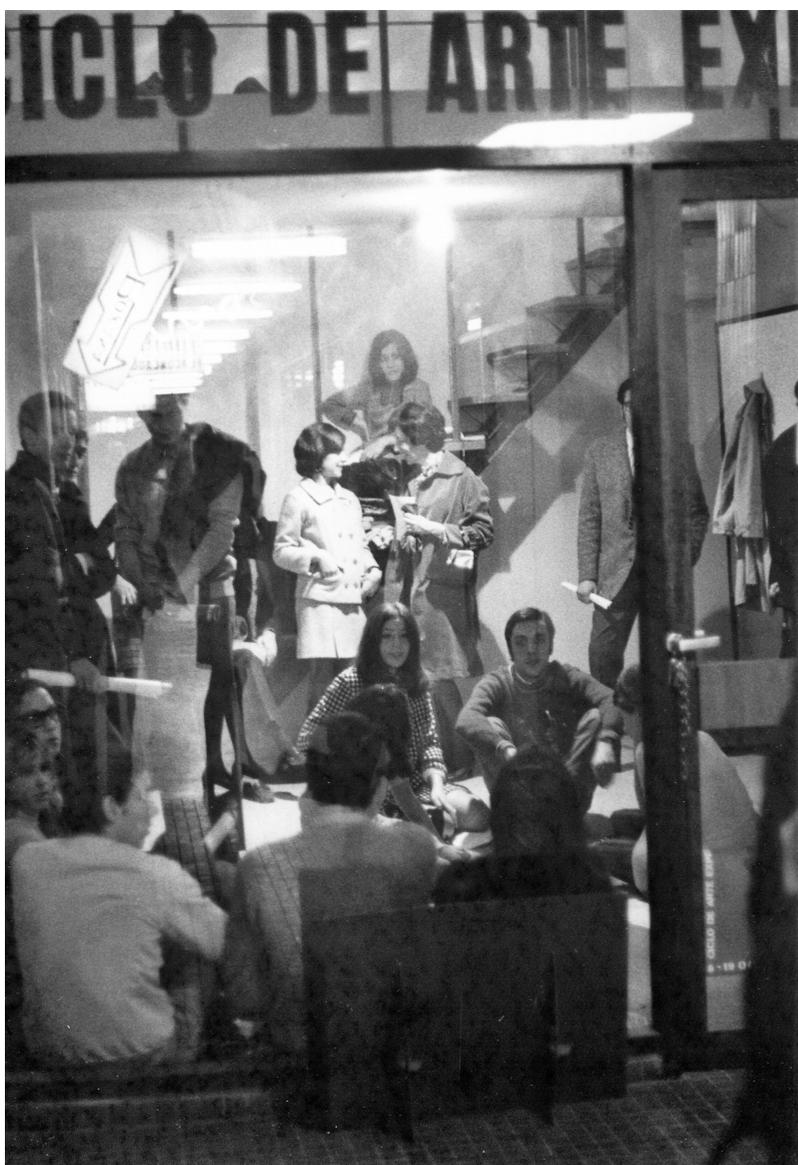


Fig. 11 *El Encierro*, Ciclo de Arte Experimental, acción de Graciela Carnevale, Rosario, 7 de octubre de 1968, Galería Melipal, Archivo Graciela Carnevale, Rosario



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



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

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

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

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



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

Notas

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

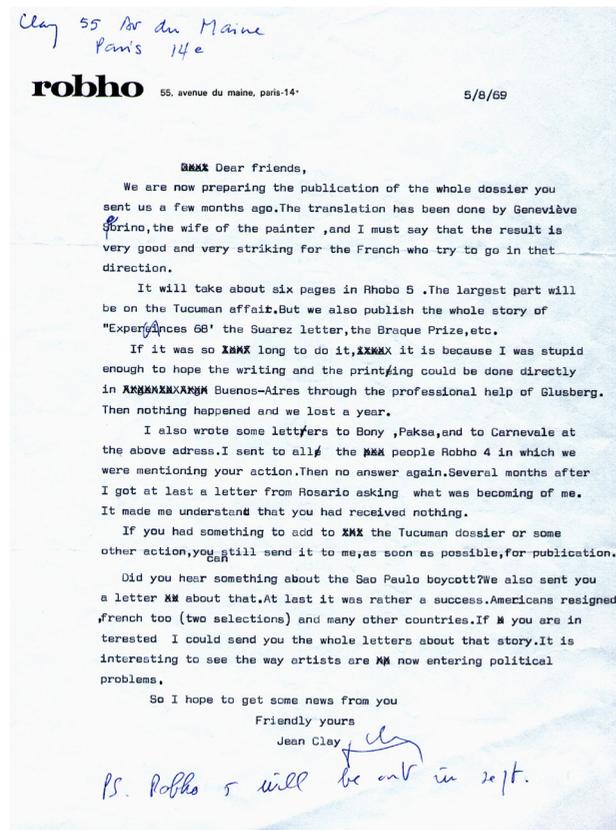


Fig. 15 Carta de Jean Clay a Graciela Carnevale, París, 5 de agosto de 1969, Archivo Graciela Carnevale, Rosario

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Aires, 1967, p. 50.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

36 *Ibid.*, p. 65.

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

38 *Ibid.*, p. 67.

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

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

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

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