



Instituto de Altos Estudios Sociales de la
Universidad de San Martín

Maestría en Historia del Arte argentino y Latinoamericano

El pop antes del pop: cultura popular y vanguardia en la Argentina de los años 60.

Fernando Francisco García

Directora: Dra Laura Vazquez

Abril de 2017

Resumen

Esta tesis propone analizar un corpus de la obra de los artistas argentinos agrupados por la historia del arte como “pop” a la luz de sus particularidades en un movimiento caracterizado por su rápida internacionalización. Partiendo de una denominación común esbozada en 1965 por el crítico Pierre Restany, quien se refirió a esta producción como “pop lunfardo”, creímos necesario rastrear en la cultura popular nacional de las décadas previas los elementos sobre los que esta neovanguardia de Buenos Aires delineó su plataforma estética y sus procedimientos estilísticos. Sostenemos entonces que los cambios motorizados en el consumo durante el primer decenio peronista tanto como el uso de la imagen en la propaganda oficial hicieron posible la emergencia de un arte pop intrínseco a Buenos Aires tanto como el reconocido y largamente estudiado impulso del Instituto Di Tella. Es en este punto donde entendemos estar realizando un aporte a los estudios sobre las artes visuales y la cultura de los años 60, campo en el que la filiación de los artistas pop con la cultura popular previa ha sido relativamente ignorado. Por lo tanto el tema de esta investigación se inscribe en un área vacante de trabajo y dialoga con el creciente interés de los historiadores por reconstruir las distintas formas que alcanzó el arte pop por fuera de los centros hegemónicos y las instituciones dominantes.

Palabras Clave: Arte Pop - Cultura Popular - Peronismo

El pop antes del pop

Cultura popular y vanguardia en la Argentina de los años 60

Agradecimientos

Quisiera agradecer especialmente a la Dra Laura Malosetti Costa por haberme aceptado en la maestría de Historia del Arte argentino y latinoamericano y por mostrar interés en mi tema de tesis desde el inicio de la cursada. Debo decir que fue la Dra Laura Vazquez, directora de esta tesis de posgrado, quien me impulsó en primer lugar a completar mi formación sumándome al alumnado del Idaes. A ella debo agradecerle su interés y confianza en el tema que elegí para mi investigación y, luego, una vez iniciado el trabajo, el determinado rigor de sus observaciones y los planteos en torno al objeto de estudio que enriquecieron de manera sustancial el texto. También haberme facilitado la consulta libre de su biblioteca.

Esta tesis no hubiera podido completarse sin la generosidad de los artistas que se involucraron con sus testimonios. Debo agradecer especialmente por su tiempo a Alfredo Rodríguez Arias, Delia Cancela, Dalila Puzzovio y Luis Wells. También a quienes por mi trabajo periodístico sumaron su voz en esta tesis: Ruy Rodríguez, Juan Carlos Kreimer, Miguel Grinberg, Alfredo Prior, Daniel Molina. Edgardo Giménez y Marta Minujín compartieron además sus valiosos archivos fotográficos y cedieron sin inconveniente muchas de las imágenes que ilustran esta investigación. En ese sentido también he contado con el auxilio de instituciones como Malba y Fundación Proa. Agradezco entonces a Guadalupe Requena y a Adriana Rosenberg, respectivamente.

A lo largo de la investigación he trabajado con los archivos de la Biblioteca Nacional, la Fundación Espigas, el diario Clarín, la Academia porteña del Lunfardo y la Universidad Di Tella. Vaya mi gratitud pues con quienes se ocuparon con dedicación de realizar las búsquedas correspondientes.

Quisiera resaltar, además, el valor de las conversaciones que tuve durante el desarrollo de esta tesis con el Dr Pablo Alabarces, el editor Luis Chitarroni, el curador Rafael Cippollini y el periodista Pablo Schanton quienes aportaron siempre claridad a mis conceptos.

A la madre de mi hija, Marcela Dato, por impulsarme a escribir la tesis y acompañarme en los momentos de incertidumbre. A mi hija Melina y a mis padres Beatriz y Francisco sin quienes nada de esto hubiera sido posible.

Introducción

La irrupción del pop art en la escena artística y en los medios de Buenos Aires en los años sesenta fue un caso paradigmático de los procesos de modernización e internacionalización que atravesaron a la sociedad durante esa década. La presencia del pop escenificó tanto una voluntad cosmopolita de la cultura argentina como la negación de su propia especificidad. Sin embargo, los actores y las obras de esta neo vanguardia (como fue caracterizado el pop por la historia del arte) trabajaron sobre los sedimentos de la cultura de masas propia del período previo abarcativo de los años 1945 y 1960. Estas intervenciones dieron forma entonces a un desvío (De Certeau, 2000) de los patrones estandarizados del pop hegemónico producido por los grandes centros: New York, Londres y París.

La especificidad de la producción argentina fue caracterizada por Pierre Restany como “Pop Lunfardo” y estaba representada, sobre todo, en la producción de los artistas que orbitaban en torno a la galería Lirolay y el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella dirigido por Jorge Romero Brest. Este reconocimiento de Restany no resultó una acción aislada sino que en este “Pop Lunfardo”, el crítico y activista cultural encontraba una plataforma de expansión internacional para el *Nouveau Realisme* francés, movimiento que proyectado internacionalmente desde París buscaba discutir el Pop Art estadounidense.

Esta tesis se propone describir y problematizar la influencia de la cultura de masas argentina en la producción de los artistas pop a partir del análisis de obras paradigmáticas del período comprendido entre 1963 y 1970. Y responder estas preguntas: ¿Hubo en Buenos Aires un Pop Art con características propias o se trató de un reflejo acrítico de las estéticas hegemónicas? ¿Qué continuidades pueden establecerse entre la cultura popular de las décadas de 1940 y 1950 y la neo vanguardia con epicentro en el Di Tella?

Nuestra hipótesis es que en la obra de artistas como Delia Cancela, Edgardo Giménez, Pablo Mesejean, Marta Minujín, Alfredo Rodríguez Arias y Dalila Puzzovio reaparecen cuestiones relativas a la cultura de masas como el lenguaje del tango, el costumbrismo, la pintura popular (Florencio Molina Campos), la estética publicitaria de la industria cinematográfica y la estética de la propaganda peronista. Nos interesa demostrar a través de la descripción de estas apropiaciones cómo en ese marco de

internacionalización antes descrito, y más allá de la simultaneidad en los procesos, resistieron formas previas de fuerte impronta local que esta tesis propone visitar como “proto pop” o pop antes del pop.

Desde esa perspectiva este trabajo avanzaría en el señalamiento de esas manifestaciones no solo a partir de las fuentes bibliográficas y la investigación de archivo sino también mediante entrevistas presenciales a los artistas que formaron parte de ese “Pop lunfardo”. El testimonio estará orientado a reponer la memoria de esa supervivencia y transformación de la cultura popular en las obras y los artistas de vanguardia de los sesenta.

En un segundo nivel, esta tesis quiere dejar registro de la recepción que hicieron los medios masivos del arte pop y de cómo la instalación de esta neo vanguardia en la escena de Buenos Aires ejemplifica un largo proceso de negociación de la cultura argentina entre la internacionalización y la identidad local (Ortiz, 1997).

La extensa bibliografía sobre el Pop Art en Argentina no abunda, sin embargo, en referencias a sus conexiones con la cultura de masas de las décadas previas. Pueden detectarse, sin embargo, menciones aisladas al objeto que esta tesis se propone dilucidar. El libro *El pop-art* de Oscar Masotta (1967), que reproduce la conferencia de Masotta sobre Pop Art en el Instituto Di Tella de 1965, se dedica mayormente a analizar la obra de los artistas de Estados Unidos aunque dedica una introducción a los “imagineros” argentinos, término que cita una observación de Pierre Restany en la revista *Planeta* (1965). Si bien Masotta no profundiza en el carácter local de los pop de Buenos Aires establece algunas observaciones que están en la línea de investigación de esta tesis. Para hablar de la obra de Emilio Renart (que no puede considerarse un “pop” pero sí contemporáneo a ellos en su inserción institucional¹), por ejemplo, toma como referencia la zona geográfica de su producción (el barrio porteño de Flores) y relaciona su “atmósfera de sarcasmo apagado” con el mismo humus socio-geográfico que alimentó las novelas de Roberto Arlt (también de Flores). Masotta también hace referencia a las ideas de Restany sobre un “folclore de Buenos Aires” que estaría disuelto en el pop argentino. Él mismo reformula en esta conferencia tal aseveración como interrogante: “¿Hay un folclore de Buenos Aires?”

¹ En cuanto a que tanto los pop lunfardos como un escultor disruptivo como Renart fueron legitimados por el Instituto Di Tella.

Esa pregunta queda abierta y tampoco encuentra respuesta en *Panorama de la pintura argentina contemporánea* (Pellegrini, 1967) donde se repasa brevemente la escena pop argentina. Tras una caracterización rápida de algunos de sus animadores principales (Puzzovio, Rodríguez Arias, Squirru, Susana Salgado) señala que al pop argentino le había faltado la difusión que tuvo en los Estados Unidos porque la sociedad de consumo era significativamente menor. Es una idea discutible ya que mientras que *Primera Plana* consagró a los pop (dándoles la tapa de una revista de circulación masiva²), los otros semanarios, *Confirmado* y *Panorama*, se servían de la polémica para amplificar la producción del Instituto de Artes Visuales del Di Tella³.

Tampoco encuentra respuesta la pregunta de Masotta en *80 años de pintura argentina. Del pre-impresionismo a la novísima figuración* (Córdoba Iturburu, 1978). Partiendo de una caracterización general (“Las técnicas mixtas presiden las realizaciones pop, en cuyas composiciones pueden alternar amaneradas representaciones gráficas o fotográficas de Brigitte Bardot o de Los Beatles con la representación o la presentación, también, de los objetos más vulgares como pueden ser desde la bandera de Estados Unidos a una escoba o un cepillo de dientes...”) (Iturburu Córdoba, 1978: 177), el autor se detiene luego en las particularidades de algunos de los “imagineros” porteños haciendo hincapié en los “shows”⁴ de Marta Minujín. No hay allí mayores aportes o reflexiones para los intereses de esta tesis excepto en la descripción de “La Menesunda” donde Iturburu se refiere a los orígenes del nombre del “show”: “(...) Lo tituló ‘La Menesunda’, palabra que en el habla popular de Buenos Aires significa algo así como bochinche, barahúnda o desorden (...)”. (Iturburu Córdoba, 1978: 179).

A fines de los años setenta, el profesor John King viajó a Buenos Aires para investigar el fenómeno del Di Tella. Su libro *El Di Tella* se editó recién en 1985 y, a esa fecha, resultaba el único análisis integral sobre lo que había sucedido en los centros de arte de la calle Florida. En su introducción, King inscribe al Di Tella en una tradición argentina de iniciativas privadas modernizadoras junto con Amigos del Arte y Sur y lo

² *Primera Plana*, número 191, Buenos Aires, agosto de 1966.

³ Acerca de la influencia de Primera Plana se recomienda consultar el trabajo de Elena Piñeiro. Piñeiro, Elena. *El Semanario Primera Plana (1962-1969): prensa y modernización del campo artístico y literario en la década del 60' en Argentina*. (Consultado el 11/09/2016 de <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/contribuciones/semanario-primera-plana-1962-1969-pineiro.pdf>)

⁴ Iturburu prefiere utilizar este término más referido a la industria del espectáculo antes que el de happening o ambientación.

ubica como parte de un “liberalismo cultural” que, cíclicamente, insistía con hacer de Buenos Aires una meca de la modernidad. Su trabajo, entonces, se concentra más en los rasgos institucionales que en la producción artística sin interesarse en ese carácter “lunfardo” de los artistas pop. Solo en el anexo de entrevistas que sigue al trabajo monográfico aparecen testimonios aislados como el de Ernesto Deira (“un trabajo de importación con apariencia de desarrollo local”, dice sobre el ITDT) que dan cuenta de la problemática de esta tesis.

Tampoco se indaga en las características locales del movimiento en *Rescate del arte. Ultimos 100 años de pintura y escultura en occidente* (Romero Brest, 1980), donde Jorge Romero Brest, protagonista del fenómeno pop, hace una caracterización universal cuya conclusión no distingue a los “imageros” porteños del resto aunque establece un interesante punto de partida: “(...) Para mayor confusión, lejos de ser arte popular como indica el nombre, fue aceptado únicamente por las élites sofisticadas. (...) Hay obras que si bien no provocan el arte, lo cuestionan; sólo que no apuntando al futuro como los geométricos, sino al revés, acudiendo al pasado del que no se desprendieron”. (Romero Brest, 1980: s/n)

Una introducción a la figura de Restany como catalizador del Nuevo Realismo francés puede encontrarse en *El extravío de los límites: claves para el arte contemporáneo* (López Anaya, 2007). No hay aquí sin embargo referencia alguna a la relación entre los *nouveaux realistes* y los pop lunfardo. En ese sentido resulta insoslayable la investigación *Argentinos en París* (Plante, 2013) donde se describe el derrotero de Restany entre París y Buenos Aires. Desde su correspondencia con Marta Minujín a su visita en 1964 que lo lleva a pensar a Buenos Aires como la “Nueva York austral” y enunciar el postulado que Masotta había devuelto en forma de pregunta. Si bien no está en el objeto de Plante describir los elementos “folklóricos” del pop argentino resulta relevante para esta tesis la caracterización que hace de Buenos Aires en el mapa de los centros artísticos:

“(…) De allí no se infería que el Nuevo Mundo iba a tomar la posta de las viejas capitales culturales. Restany sostenía que París no había muerto, como se repetía una y otra vez. Por medio del cruce de los Nouveaux Realistes con los neodadas norteamericanos, la capital francesa había concebido este nuevo arte realista que también se veía en ciudades tan remotas como Buenos Aires (...)” (Plante, 2013: 56)

Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60 (Katzenstein et al, 2008) reúne la producción textual (manifiestos, cartas, prólogos, ensayos, proyectos de obra) de los artistas y críticos fundamentales del período. En esta antología no hay un análisis específico de las inscripciones de la cultura popular y de la cultura de masas en el *corpus* pop pero resultan un considerable aporte tanto los documentos como las introducciones a cada una de las secciones del volumen. Marcelo Pacheco contextualiza la atmósfera de ruptura que partió del informalismo (Alberto Greco, Kenneth Kemble y la Nueva Figuración) a fines de los años 50 para cristalizarse en el pop hacia 1965, en el marco del programa modernizador del desarrollismo pos-peronista.

En ese mismo volumen Andrea Giunta, en tanto, se ocupa de la figura y el discurso de Jorge Romero Brest, cuyo rol, se ha dicho, resulta central para entender el marco desde donde se proyectan los protagonistas del pop lunfardo. En “La reescritura del modernismo...” (Giunta, en Katzenstein, 2008: 135) relata el tránsito y las adecuaciones de Romero Brest frente al informalismo y el pop. Resulta central para nuestra tesis la diferenciación que Giunta establece entre Romero Brest y otro modernista paradigmático como el estadounidense Clement Greenberg. Esa diferenciación debe ser leída bajo el análisis que la misma Giunta realiza en el capítulo 6 (“Estrategias de internacionalización”) de su libro *Vanguardia, internacionalismo y política* (Giunta, 2001).

Oscar Terán realiza una descripción precisa del estado de la cultura entre la modernización desarrollista y la radicalización política, encrucijada en la que se sitúa el Instituto Di Tella como paradójica institución vanguardista. El diagnóstico que Terán establece sobre la crítica al “modernismo reformista” puede ser aplicado al juicio acerca de las experiencias pop en Buenos Aires:

“(…) Igualmente, en el terreno de la crítica el proyecto del modernismo reformista se encontró impugnado por la crítica tradicionalista por carecer de valores estéticos, mientras la de izquierda la descalificaba por frívola y apolítica (...)”. (Terán, en Katzenstein, 2008: 278)

El testimonio de Marta Minujín sobre “La Menesunda” citado por Victoria Northorn en el catálogo de la muestra *Marta Minujín 1959-1989* (Northorn et al, 2010: 79) puede considerarse como un aporte para esbozar una respuesta al interrogante de Masotta:

“(…) ¿Qué hicimos? Caminamos con Rubén Santantonín (y nos debatimos sobre) crear una cosa; sobre la transmisión del alma al objeto, que no era objeto porque este era más racional. Sacar la cosa de adentro, como también decía Federico Peralta Ramos: “tengo un algo adentro que se llama coso, coso, coso”. Bueno, la cosa, que es un invento porteño absolutamente porque el concepto *thing*, en inglés, no existía. Entonces, la idea fue reproducir la ciudad. Ibamos todos los días por la calle Lavalle, por la calle Florida, Santantonín y yo, y pensábamos que sensaciones abstractas podíamos transmitir en un espacio reducido y limitado dentro del Instituto Di Tella (…) Inventamos el proyecto entero, el laberinto, en la mesa de arriba del Florida Garden...La calle Lavalle va a estar sintetizada en un túnel de neón con olor a fritura”.

La misma Northorn vuelve, al fin, sobre los dichos de Restany para poner en contexto la obra de Minujin de mediados de los 60:

“Es importante notar que existe una actitud en los artistas de estos años, que podemos detectar tanto en Minujín como en Greco, Santantonín, Renart, Federico Manuel Peralta Ramos, Pablo Suárez, Roberto Jacoby o incluso en el propio Masotta, por mencionar solo a algunos. Si analizamos atentamente sus producciones, advertiremos que ellas dialogan con el arte contemporáneo de su momento y a la par parecen reírse, burlarse, de los cánones internacionales y (nacionales). Y es que hay en esta risa, en este posicionamiento local de autosuficiencia, una actitud de resistencia, de independencia creativa (...)” (Northorn et al, 2010: 80)

El ensayo del catálogo de *Pop, la consagración de la primavera*, muestra curada por María José Herrera⁵, es el texto más relacionado con la pregunta que esta tesis ha tomado como disparador. Retomando el punto de vista sobre Buenos Aires de Lawrence Alloway y Restany se propone una relectura de los pop argentinos para demostrar que “el grito pop fue más allá de un evento plástico para convertirse en un movimiento de la historia de Buenos Aires y de la Argentina” (Alfredo Rodríguez Arias). Si bien en el desarrollo de algunos de los artistas que participan de la muestra se describen esas formas de “folclore” (como es el caso de la utilización del argot del tango por Marta Minujín en sus obras fundamentales de la década) manipuladas por el pop, estas observaciones son acotadas y no terminan de poner en relieve la presencia de la cultura de masas argentina en el pop art de los 60.

⁵ Herrera, María José (2009). *Pop, la consagración de la primavera*. Buenos Aires: Fundación Osde.

En cuanto a la incidencia del Pop en la historia reciente del arte este trabajo tomará como marco de referencia los ensayos de Arthur Danto acerca de la obra de Andy Warhol y en particular su análisis del carácter mimético de las “Brillo Boxes” incluido en los ensayos *Después del fin del arte* (Danto, 1999) y *El abuso de la belleza* (Danto, 2005). Consideramos las ideas de Danto la mejor herramienta para indagar retrospectivamente sobre los procesos de (usando su propia denominación) “transfiguración” sobre los objetos considerados banales llevado a cabo en Buenos Aires por los protagonistas del Pop.

Al decir de Danto:

“En los sesenta hubo un paroxismo de estilos, en el que me pareció (ésa fue la base de que hablase, en primer lugar, del “fin del arte”) y gradualmente se hizo claro, primero a través de los *nouveaux realistes* y del pop, que no había una manera especial de mirar las obras de arte en contraste con lo que he designado ‘meras cosas reales’ ” (Danto, 1999: 35)

Otro de los conceptos de Danto que consideramos útiles para despejar el camino hacia nuestro objeto de análisis es su estratificación del concepto “pop” en la cultura visual de los últimos cincuenta años. Danto distingue entre la presencia del pop en el arte refinado (arte alto); el pop como arte refinado en sí mismo y el arte pop como tal. Esta clasificación será utilizada en forma retrospectiva para trabajar sobre las experiencias previas a nuestro objeto.

Para entender en que contexto regional fue que los pop argentinos trabajaron sobre la cultura de masas de una metrópoli como Buenos Aires este trabajo tomará como referencia el ensayo *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (García Canclini, 1989) donde se problematizan los procesos de modernización en Latinoamérica. En primer lugar porque consideramos válida su opción por la categoría “hibridación” ante otras semejantes como “mestizaje” o “sincretismo”. En la hibridación de estratos culturales operada por la generación de los “pop lunfardos” sobre los productos (entendida esta noción dentro y fuera de su lugar intrínseco como unidad del mercado) de las décadas anteriores suponemos encontrar una clave para este análisis. Del mismo modo, creemos necesario aplicar en forma retrospectiva su programa para discutir la división entre culto, popular y masivo. Lo que Canclini está pensando para las sociedades tardomodernas y posmodernistas de los 90 debemos ponerlo en función de un

mundo sacudido todavía por el rigor de la modernidad en las décadas previas a los 60. Aunque cómo el mismo explica (en Latinoamérica) “quizás llevemos cientos de años de posmodernidad sin habernos dados cuenta” (Canclini, 1989: 22). Esas tensiones entre tradición y modernización son parte constitutiva de muchas de las obras pop lunfardas⁶. La frontera entre arte culto y cultura popular dinamitada por las obras y los artistas del pop lunfardo puede explorarse desde la perspectiva de Jesús Martín Barbero (Barbero, 1987) y de la sociología francesa representada por Claude Grignon y Jean Paul Passeron (Grignon y Passeron, 1991). En tanto que como marco interpretativo para el estudio de la cultura popular previa a los 60 se trabajará desde la perspectiva de autores ingleses como Richard Hoggart (Hoggart, 2011), Raymond Williams (Williams, 1987) y la escuela de Birmingham.

Las consideraciones paradigmáticas de Roland Barthes en *Mitologías* (Barthes, 2004) serán el marco para analizar las obsesiones fetichistas de la sociedad de masas. Para identificar el medio social (“habitus”) en que los artistas pop argentinos de los 60 fueron estimulados visualmente utilizaremos los conceptos desarrollados por Pierre Bourdieu en *La distinción: criterio y bases sociales del gusto* (Bourdieu, 1999). Desde esta plataforma podemos dilucidar de que manera los usos sociales de la cultura influyeron en la mirada de nuestros artistas. Y como ciertas inflexiones entre lo que Bourdieu llama “cultura legítima” y “cultura plebeya” alimentaron el imaginario del “pop lunfardo” basculante entre lo que Bourdieu denomina “gusto puro” y “gusto bárbaro”. El análisis de Bourdieu se vuelve especialmente importante para descifrar los estímulos visuales locales que hicieron que los “pop lunfardos” invirtieran la relación entre lo que el sociólogo francés denomina “estética dominante” y “estética dominada”.

⁶ Para trazar una historización particular y local del problema puede tomarse como referencia el trabajo de Beatriz Sarlo. Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Capítulo 1

Buenos Aires hora cero: cultura de masas y vanguardia destructiva

“De punch de match coatch de grill de room y park de gil ketchup del bridge sweater stop y chicle del spleen boutique ciudad con piedra de esmeril okay blue jean de nouvelle vague king size solong english school juliette miami beach cotización café dólar dolor de calle san martin el tango souvenir girl carnaval con hervidero bat turista bob...”
(“*Ballet Balar Babel*”, Roberto Santoro, 1964)

Entre la cacofonía y la xenoglosia en *Ballet Balar Babel* el poeta Roberto Jorge Santoro⁷ dejó fijada una especie de fotografía textual de Buenos Aires compuesta en el cruce de las ansias internacionalistas del desarrollo y el extrañamiento de un cosmopolitismo que desbordaba los deseos de las élites culturales de las primeras décadas del siglo XX para imponerse en la mirada porteña con el peso del consumo de masas. Esas palabras-neones que Santoro va enhebrando en una especie de extasis crítico (se puede leer cierta inadaptación en su largo mantra) dan el tono de un nuevo dialecto que conjuga el habla de la calle con la explosión de las marquesinas, el inglés publicitario y el abecé de las novedades. Santoro habla con la voz de un *flaneur* extrañado, alienado en su propia geografía, alguien que en un abrir y cerrar de ojos ha perdido el paraíso de la ciudad-barrio para confundirse en el abismo metropolitano.

Escrito en la primera mitad de los 60⁸, el largo texto de Santoro (¿poema?, ¿prosa extendida? ¿Acaso no habría que llamarlo artefacto poético?) se inscribe en la corriente inaugurada por Juan Gelman⁹ donde el ritmo y la voz están marcados claramente por la intrusión de la cultura popular argentina en el hecho literario. Sin embargo, la dificultad en la lectura (la enumeración que roza la glosolalia), el extrañamiento desde donde se enuncia *Ballet Balar Babel*, revelan la transformación de esa cultura popular bienificada

⁷ Roberto Jorge Santoro fue desaparecido por la dictadura militar argentina en 1977.

⁸ En la introducción a la recopilación *Informe sobre Santoro* (Libros de tierra firme, 2003), Rafael Vázquez rastrea la aparición de “Ballet Balar Babel”. Aparece por primera vez en el poemario *De tango y lo demás* (edición ampliada de una edición homónima) y, luego, en 1972 vuelve a incluirlo pero como prólogo en *Uno más uno humanidad*. Habría que esperar hasta 2003 para reencontrarlo en el ya citado *Informe sobre Santoro*.

⁹ Al respecto ver “Confiar en el misterio”, Jorge Boccanera, Sudamericana, 1994.

por la expansión del consumo y operada desde las (neo) vanguardias artísticas que se sacudieron la hegemonía de la abstracción volviendo la mirada sobre lo real¹⁰.

El texto de Santoro, “artefacto poético”, conjuga también dos visiones contrapuestas sobre la irrupción de la cultura de masas en la posguerra. Tal adhesión y rechazo ante los productos culturales del capitalismo (emblematizado en los escaparates relucientes de los Estados Unidos) había tenido una manifestación paradigmática en la Inglaterra de los años 50 con la aparición casi coincidente del libro *The uses of literacy: aspects of working class life* (1957) de Richard Hoggart y el collage “Just what was it that made today’s homes so different, so appealing?” (1956) del artista Richard Hamilton¹¹. Hoggart se preocupó por radiografiar la desaparición de las costumbres obreras (herederas de lo que Thompson llamó “cultura plebeya”) en el nuevo paisaje cultural inglés mientras que Hamilton fijó en una imagen extática esa misma transformación (**fig. 1**).

Entre el libro de divulgación sociológica y el collage pop se puede establecer una relación recíproca que explica los alcances que la nueva sociedad de consumo iba a tener en la vida de ciudades subordinadas (Londres en tiempos laboristas de Attlee era, en ese sentido, una urbe periférica) a la expansión de los productos culturales estadounidenses. Todos los tópicos que Hoggart subraya con fibrón pesimista (“prejuicio proletario” describe Lawrence Alloway) en su estudio aparecen recreados en el collage de Hamilton como partes de un hábitat modélico que se despliega en el espacio como un teatro de posibilidades (lo que el marketing del consumo tecnológico llamaría cincuenta años después *home-theater*). Su libro, al fin, documenta con pesadumbre la transformación de un hogar obrero inglés en la factoría semiótica que registra el collage de Hamilton.

¹⁰ Acerca de la relación entre el pop y la abstracción en Estados Unidos, Lucy Lippard cita el análisis de G.R.Swenson en la introducción de *Pop Art*. “(...) La crítica de arte se ha negado en general a reconocer que un objeto puede ser equiparado a una sensación significativa o estética, sobre todo si el objeto en cuestión tiene marca de fábrica. A pesar de todo, en cierto modo, el arte abstracto trata de ser un objeto equiparable a las sensaciones particulares de un artista. Andy Warhol presenta objetos que podemos equiparar a las sensaciones públicas de un artista, y esto turba a muchos (...) por la tendencia que supone de despersonalización del arte... Esas personas temen las implicaciones de una sociedad tecnológica... (...)”. Lippard Lucy, *Pop Art*, Thames and Hudson, Londres, 1966, pág 10.

¹¹ Colección Tate Modern.



Fig 1. “Just what was it that made yesterday’s homes so different, so appealing?”, Richard Hamilton, impresión digital sobre papel, 260 x 250 mm, 1956-2004. Colección Tate Modern.

La chica *pin up* del ilustrador Alberto Vargas (*Varga girl*) que Hoggart apunta como mistificación erótica (Hoggart 1957-2012: 262, 263) es encumbrada como una Eva en la obra de Hamilton y está acompañada por un Adán del estilo Charles Atlas, modelo de cuerpo masculino súper-atlético promocionado en las revistas masivas, las tiras de cómics y las publicaciones *pulp* o “libros picantes” como define Hoggart. El tocadiscos portátil que reemplaza al piano familiar o la radio aparece en el collage en el lugar de los “jóvenes de la rockola” que Hoggart señala (Hoggart 1957-2012: 256, 257) anticipando el estudio posterior de las “subculturas”¹².

En el hábitat moderno o “pop” de Hamilton el televisor ocupa el centro de la escena y en su pantalla una figura femenina replica a la protagonista del collage en una conversación telefónica. Aparecen electrodomésticos que “venden” futuro, alimentos envasados, un cielorraso que proyecta la superficie terrestre con perspectiva de la era espacial y por la ventana, una escena del cine de Hollywood se recorta como todo paisaje posible. Pero hay todavía dos elementos de esta pieza paradigmática que se destacan

¹² Ver al respecto, Hebdige, Dick (1979). *Subculture: the meaning of style*. Londres: Routledge.

especialmente por sobre el resto. El “Adán” lleva consigo una raqueta de tenis que tiene inscrita la palabra “pop” (antes de que se hablara de “pop-art”) y en las paredes coexisten ornamentos de la burguesía pasada y futura. Un retrato clásico, decimonónico, ha sido ubicado junto a la tapa de un cómic o “libro picante” (Hoggart 1957-2012: 259, 260). Sin distinción de nivel, cultura “alta” o “baja”, la pintura y la historieta yuxtapuestas parecen una deconstrucción de la característica imagen de Roy Lichtenstein, que se volvería en los 60 tan emblemática del Pop Art como las serigrafías de Andy Warhol¹³.

Era la representación cabal de un discurso acerca de los productos de la sociedad de consumo:

“Todas las artes son iguales, no hay ninguna jerarquía de valor. Elvis está en un lado de una larga línea donde del otro lado espera Picasso...La televisión no es ni más ni menos una influencia que, por ejemplo, el Expresionismo Abstracto de Nueva York” (Hamilton, 1982: 31)

Ese sistema de pensamiento había sido incubado en el Independent Group (I.G) cuya figura saliente era el crítico Lawrence Alloway, a quien se suele atribuir la creación de la fórmula “pop-art”, aunque él mismo se haya encargado de relativizarlo¹⁴. El I.G se reunía en el Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres, entonces dirigido por Herbert Read, y entre sus habituales participantes estaban el mismo Hamilton, Theo Crosby (introducido del pensamiento neo-brutalista en la arquitectura inglesa) y Eduardo Paolozzi, un artista escocés que podría pasar por proto pop: tan pronto como en 1949 estaba plasmando en una pintura las ensoñaciones de Hollywood, Madison Avenue y Detroit (**Fig. 2**).

¹³ En 1992, Hamilton fue invitado a recrear el collage original utilizando métodos de composición digital. Reemplazó a la Eva del original por una fisiculturista con una pancarta donde se leía “Stop children” y al Adán por un financista de la City encorvado sobre el monitor de una PC. En el lugar del retrato y la tapa de la revista “pulp”, Hamilton ubicó en una de las paredes un cuadro que remite a la obra icónica de Robert Indiana pero cambiando la palabra “Love” por “AIDS”. La remake también forma parte de la colección permanente de la Tate Modern.

¹⁴ “(...) La expresión pop art pasa por de mi invención, pero no sé con certidumbre cuando la usé por primera vez. La usé, ciertamente, y también otra expresión semejante, pop culture, para aludir a los productos de los medios de comunicación de masas, no a las obras de arte basadas en la cultura popular. De todas formas, lo cierto es que, en algún momento entre el invierno de 1954-1955 y 1957, esa expresión adquirió vigencia en debates y disquisiciones (...)”. Alloway, L. en *Pop Art*, Thames & Hudson, Londres, 1966, pág 27-28.

“Llegamos a la conclusión de que todos teníamos en común una cultura vernácula que iba más allá de nuestros simples intereses o pericias individuales en arquitectura, arte, diseño o crítica de arte. El punto de contacto era la cultura urbana de producción masiva: películas, publicidad, ciencia ficción, música pop. Nosotros no sentíamos el desdén que manifiesta por la cultura popular estandarizada la mayor parte de los intelectuales, sino que la aceptábamos como hecho consumado, la debatíamos en detalle y la consumíamos con entusiasmo. Una consecuencia de nuestros debates fue sacar la cultura pop del terreno del ‘escapismo’, la ‘pura diversión’, la ‘distracción’ y tratarla con la misma seriedad que el arte”. (Alloway, en Lippard, 1966: 31-32)



Fig 2. “Real gold”, Sir Eduardo Paolozzi, papeles impresos sobre papel, 282 x 410 mm, 1949, Tate Modern.

El espíritu del I.G cristalizó finalmente en una muestra interdisciplinaria llamada “This is tomorrow” realizada en la Whitechappell gallery cuya imagen más duradera no fue otra que el icónico collage de Richard Hamilton. “This is tomorrow” ocupó las salas de la Whitechappell gallery apenas un mes, entre el 9 de agosto y el 9 de setiembre de 1956, pero su influencia se extendió por mucho más tiempo. En principio porque fue quizás la primera vez que lo que se veía dentro del espacio de exhibición artística se parecía tanto a lo que había afuera, en la ciudad, en las radios y los televisores. Tal como lo describiera Alloway: “Un verdadero almacén de cultura popular” (Alloway, 1966: 40)

Aunque tuviera un objetivo crítico, la estrategia de Santoro para enunciar el problema de la “pop culture” (transnacional y horizontal) en un objeto poético partía de la misma lectura distanciada que la vanguardia del Independent Group había hecho de la sociedad de consumo de los Estados Unidos. A pesar de las evidentes diferencias históricas y socio-políticas entre Londres y Buenos Aires, deben subrayarse, con particularidades específicas, la misma actitud de observación periférica y el paso común por la experiencia del Estado de Bienestar tanto en la Inglaterra de Attlee como en la década peronista argentina interrumpida por el golpe de 1955¹⁵ ¹⁶.

1961, laboratorio del futuro

En Buenos Aires la primer lectura de la cultura de masas formulada desde la vanguardia¹⁷ artística fue realizada por el anglo-argentino Kenneth Kemble (1923-1998) quien despuntó junto con Alberto Greco (1930-1965), en la segunda mitad de los años 50, como arcángel del informalismo, corriente que entre 1958 y 1960 había sido adaptada y

¹⁵ Para profundizar en esta relación se recomienda Romero, José Luis (1976-2005). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI. Acerca de las relaciones entre el laborismo inglés y el peronismo se recomienda abreviar en “Sobre los Orígenes del Partido Peronista. Notas Introdutorias” en *Representaciones Inconclusas, las Clases, los Actores y los Discursos de la Memoria, 1912-1946*, Waldo Ansaldi, Alfredo Pucciarelli, José Villarruel, Editores. Editorial Biblos, Buenos Aires, (1995).

¹⁶ El cambio en la organización política del país transformó también al campo cultural, tal como lo explica Marcelo Pacheco: “Para un importante sector de la intelectualidad local 1955 había marcado el fin del aislamiento, el atraso, la censura y el populismo, características de los diez años del gobierno peronista. Esta convicción es importante para entener la fuerza fundacional que sostuvieron las acciones que van dibujando el estatuto del ‘arte nuevo’. Las transformaciones fueron rápidas y certeras para mostrar, interna y externamente, el renacimiento del país ‘liberado de la dictadura’. La implantación económica de un programa desarrollista desparramaba sobre la máquina cultural una aceleración eufórica, construida sobre discursos aportados por los artistas, los críticos, las instituciones oficiales y privadas y los medios de comunicación”. Pacheco, Marcelo (2008). De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965. En: Katzenstein (comp.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino en los años 60* (pp 17). Nueva York y Buenos Aires: The Museum of Modern Art, Fundación Proa, Fundación Espigas.

¹⁷ Andrea Giunta analiza la adecuación del término “vanguardia” al contexto de entonces. “¿Hasta que punto es posible pensar el arte de los años sesenta en términos de vanguardia? ¿No es este un término legítimo para referirse al arte de preguerra, pero inadecuado para producciones que no eran más que reciclajes del periodo heroico de las vanguardias históricas? (...) La primera generación de artistas no consideró problemática la relación entre vanguardia estética y vanguardia política, principalmente porque entendió que la vanguardia artística era, en sí misma, una fuerza transformadora del orden social”. (Giunta, 2001: 168)

adoptada¹⁸ por el sistema artístico de Buenos Aires. Andrea Giunta (Giunta, 2001) resume el pasaje del informalismo así:

“Después de la irrupción del informalismo, todas las expectativas provocadas por esta tendencia se desplomaron ante la profusión de empastes en tierras y marrones que invadieron las galerías de Buenos Aires. El amaneramiento del gesto y las contenciones esteticistas, marcadas por el gusto conservador que dominaban en los coleccionistas, en el público y en muchos artistas de Buenos Aires, ahogaba toda aquella carga de violencia y dramatismo que sintetizaba la gestualidad matérica de los informalistas españoles o italianos”. (Giunta, 2001: 169)

Un protagonista de la escena como Luis Wells recuerda como se vivió el proceso descrito arriba por Giunta al interior de la comunidad artística:

“En el año 1960 salió gente que nadie supo nunca donde estaba; pintores informalistas que duraron lo que un suspiro. Son nombres sin historia ya. Pero eran muchos. Una revolución. De pronto todos los pintores que conocías se habían vuelto informalistas. Hasta aparecieron artistas que se declaraban informalistas, hacían unas obras con mucha materia y al año siguiente no tenían más nada que mostrar. Se habían vaciado completamente. Y nunca más se volvió a saber de ellos”¹⁹

Así como Alberto Greco se había declarado el primer informalista argentino y para 1960 ya abjuraba de la misma corriente que se suponía había inaugurado²⁰, Kemble avanzó hacia composiciones con materiales de desecho (trapos, chapas oxidadas, cartones) donde se borraba la noción de pintura o escultura para anticipar el “objeto” de la década siguiente. Tras la presentación en sociedad del movimiento informalista en 1958, el siguiente paso fue conformar un colectivo que, espejando la estrategia de “This is tomorrow”²¹, ocupó la galería Lirolay de Buenos Aires

¹⁸ Siguiendo el análisis de Marcelo Pacheco en “De lo moderno a la contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965” en *Escritos de Vanguardia, arte argentino de los años 60*, AA.VV, The Museum of Modern Art, Fundación Proa, Fundación Espigas, Nueva York-Buenos Aires, 2007.

¹⁹ Luis Wells, entrevista con el autor, Buenos Aires, junio de 2016.

²⁰ “Cuando llegué de Brasil mi sueño era formar un movimiento informalista terrible, fuerte, agresivo, contra las buenas costumbres y las formalidades. Se impuso lo peor del informalismo: lo decorativo, lo fácil, aquello que no soporta ser visto dos veces”, Alberto Greco citado por Luis Felipe Noé en el texto de la muestra “Alberto Greco: a cinco años de su muerte”, galería Carmen Waugh, Buenos Aires, 1970.

²¹ Kemble era un observador del arte internacional y escribía en el Buenos Aires Herald. Según Luis Wells, en entrevista con el autor, Kemble estaba suscripto a la revista *Artnews* y es probable que hubiera tenido conocimiento de la muestra impulsada por el I.G. en Londres aunque esto deba mantenerse en el umbral de lo especulativo.

con una selección de anti-obras. El colectivo, la muestra y las piezas desplegadas en el espacio tenían un único y significativo nombre: Arte Destructivo (**figs. 3 y 4**)

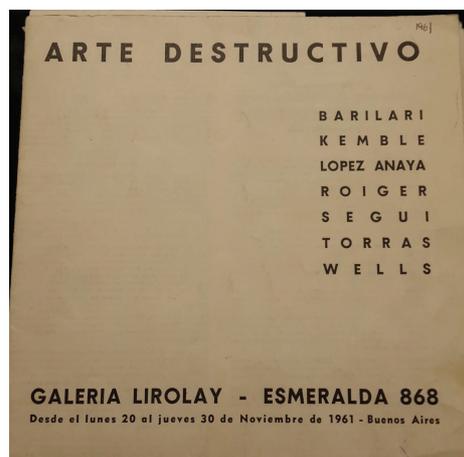


Fig. 3. Frente del catálogo de la muestra Arte Destructivo, archivo Fundación Espigas.



Fig.4. Reverso del catálogo de la muestra Arte Destructivo, archivo Fundación Espigas.

Arte Destructivo duró solo diez días entre el 20 y el 30 de noviembre de 1961 que alcanzaron para conmover el ambiente artístico porteño para siempre. En la portada del catálogo se leían en orden alfabético los apellidos de los artistas “destructivos” o

“destructores” (Barilari, Kemble, López Anaya, Roiger, Seguí, Torrás, Wells) junto a la fotografía de una carroza rota confundida con la basura en la vía pública. Más allá de las asociaciones inmediatas que esta imagen podía suscitar con el *ready made* duchampiano y el surrealismo²², había algo en la lógica destructiva que estaba enraizado en la lectura que Kemble, como artista e intelectual de su tiempo, había hecho sobre la nueva sensibilidad de la cultura de masas.

En el texto que acompañaba el catálogo de “Arte Destructivo” decía:

“(…) Pero así como el hombre deriva emociones intensas, satisfacción, placer, o lo que quiera llamársele, de las actividades constructivas y creadoras, también existe en él el polo opuesto. El de derivar emociones, placer o satisfacción de la destrucción, del romper, quemar o descomponer, y de la contemplación de tales actividades. (...) Todos tenemos una dosis de sadismo o masoquismo más o menos desarrollada pero que no queremos admitir. (...) La corta duración de un afiche intacto en las calles responde a la misma inclinación. La curiosidad mórbida que experimentan las multitudes ante una gran catástrofe, sea esta un accidente de aviación, un gran incendio, o un choque de trenes, responde también a esta sensación de placer innata en el hombre ante tales hechos, nos plazca o no admitirlo. Confirmación de esto podría ser la llamada prensa amarilla con sus noticias sensacionalistas, la televisión o el cine de gran espectáculo, producidos en Hollywood por comerciantes despiertos que, porque quieren vender, saben perfectamente lo que el público espera de ellos: es decir, la gran hecatombe. Es digno de observarse cuantas películas giran alrededor de una escena esencialmente destructiva que literalmente ‘hace’ la película (...)” (Kemble, 1961)

De las palabras de Kemble se puede inferir que los productos espectaculares de la cultura de masas liberaban un sentimiento tanático reprimido que sintonizaba con la capacidad misma del mundo para autodestruirse (la frágil presencia física en la era pos-Hiroshima). Su lectura podía pasar por ser el negativo de la imagen de Alloway-Hamilton pero era producto del mismo impacto: la *praxis* artística ya no podía permanecer indiferente ante los fenómenos de masas.

Si en “This is Tomorrow” la nueva capacidad del arte era duplicar (en un estado embrionario de lo que Rauschenberg y Warhol perfeccionarían pronto), re-hacer, la realidad misma en un espacio legitimado (Dickie, 2005); en “Arte Destructivo” se le otorgaba al arte la facultad de aniquilarla. La galería de arte (Lirolay en este caso concreto) devino, con ellos, teatro de la realidad rota (**figs. 5 y 6**).

²² “No me han preocupado las posibles referencias a Dadá o al surrealismo que inevitablemente surgirán, porque ambos movimientos son nuestros antepasados más directos y vislumbraron buena parte, aunque no todo, de lo propuesto por nosotros”. *Arte Destructivo*, Kenneth Kemble, 1961.

Los objetos, al proscenio. Un sillón desplumado a cuchillazos hasta que el tajo pueda ser percibido como una vagina; la perpleja observación de una bañera vieja ubicada en un pedestal escultórico; dos ataúdes traídos de un basural; sillas y paraguas rotos colgados como retratos o paisajes; una ambientación musical cacofónica hecha de fragmentos de Aristóteles y Picasso. Kemble y compañía no querían ser un *deja vu* del surrealismo y el dadaísmo sino que se pensaban como los primeros dadaístas puros en Buenos Aires.



Fig. 5. Kenneth Kemble con una de las obras de “Arte Destructivo”.

Archivo Julieta Kemble.



Fig 6. Vista de la muestra y los artistas de “Arte Destructivo” en la galería Lirolay. Archivo Julieta Kemble.

“Arte destructivo”, así fuera por la resonancia fundacional de su nombre, puede considerarse el astro de un sistema planetario alrededor del cual orbitaron artistas y muestras que hicieron de ese año 1961 el *ground zero* del futuro del arte argentino y la base de sustentación para el despegue de la escena que es el centro de preocupación de este trabajo.

Un repaso cronológico del año 1961 revela una por una las etapas del cisma estético.

El 26 de agosto se presenta en la galería Peuser la muestra “Otra Figuración” que consagra al grupo formado por Luis Felipe Noé (1933), Ernesto Deira (1928-1986), Rómulo Macció (1931-2016) y Jorge de la Vega (1930-1971), llamado a partir de entonces “Nueva Figuración”²³. Los artistas de la Nueva Figuración (**fig. 7**) se proponen diluir la frontera entre abstracción y figuración, un conflicto que ocupaba el debate del tardomodernismo de la posguerra, al mismo tiempo que cuestionan los lugares fijos que el sistema del arte les daba a lo figurativo y lo abstracto²⁴.



Fig.7. El grupo Nueva Figuración en 1961. Archivo Makarius.

²³ En esa primera muestra participaron además Carolina Muchnik y Sameer Makarius.

²⁴ De acuerdo al testimonio de Noé Jitrik, algunos pintores del grupo participaron en las sesiones de terapia psiquiátrica con ácido lisérgico conducidas por el Dr Alberto E. Fontana hacia 1960. “El (Dr Fontana) decía que había trabajado con un pintor y que las imágenes que le habían surgido eran todas pictóricas” (Jitrik en *Los años psicodélicos*, Mansalva, Buenos Aires, 2015). En entrevista con el autor, Luis Wells reveló que también había participado de las sesiones de Fontana descubriendo que los efectos del ácido lisérgico en la percepción tenían elementos en común con la sensibilidad de los informalistas destructivos respecto de los materiales utilizados en sus piezas de pintura-collage.

Tanto De la Vega como Noé avanzan luego en la creación de artefactos pictóricos que ponen en entredicho la noción de cuadro o pintura. Como explica Marcelo Pacheco:

“De la Vega enfrentó el problema de la pintura por fuera de la pintura. El acto evidente, desde la acción física y corporal, fue la ruptura del bastidor y de la tela pintada, para construir en el espacio real sus ‘Formas liberadas’²⁵ (...) Noé alcanzaba resultados similares con su contracuadro o cuadro-invertido *Mambo*. Un óleo quebrado que exhibía el mundo de la pintura destripado: la tela y el bastidor vueltos hacia el espectador, traídos de atrás hacia delante. Este otro lado de la pintura es un ejemplo elocuente de la inversión conceptual y perceptual que proponían estos artistas (...)” (Pacheco, en Katzenstein, 2007: 24)

El cierre de la muestra en Peuser coincide con la inauguración en Lirolay de “Collage y cosas” donde se presentan el joven Luis Wells (1939) y Ruben Santantonín (1919-1969), un artista de difusa biografía que se había acercado al grupo informalista de Kemble por intermedio de Emilio Renart. A contramano de lo que suele citarse, Wells y Santantonín no trabajaron juntos en la muestra sino que ocuparon distintos espacios de la galería. Ambos trabajaron con desechos y materiales anti-artísticos y en la idea común de superar la distinción entre pintura y escultura, pero Santantonín fue un paso más al esbozar una conceptualización. Nombró a los extraños objetos que colgaban del espacio “cosas” y a los posibles espectadores de la muestra “mirones”. Escribió entonces:

“No pretendo unir pintura con escultura. Trato de colocarme lejos de estas dos disciplinas en cuanto pueden ser método, sistema, medio. Creo que hago ‘cosas’. Intuyo que comienzo a describir una forma de hacer que me coloca frente a la encrucijada existencial con una más intensa vibración que si reduzco a mi ser, con su dilatada ansiedad, al canon ‘pintura’ ” (Santantonín, 1961)

La idea de que, en adelante, no habría “obras” de arte sino “cosas” de arte resultó mucho más revulsiva que el registro y la constatación física de un trabajo que el mismo

²⁵ Según observa Mercedes Casanegra en la ficha museográfica de la obra “Intimidad de un tímido”, colección MNBA: “Las obras de De la Vega, que incluían explícitamente el gesto, consistieron en quitar la tela del bastidor, quebrar la estructura de madera, cortar la tela y envolver las maderas rotas. Ninguna de aquellas experiencias efímeras se conserva”.

Santantonín (**fig.8**) se ocupó de destruir hacia fines de la década²⁶. Tres años después, en un texto escrito para un muestra individual también en Lirolay, Santantonín intentaría una definición más completa de la idea de “cosa”:

“(…) Veo a los objetos, encerrados en sí mismos, en su existencia para sí. En cambio pienso a la cosa como superación del objeto en el sentido de que esos mismos objetos, fríos y herméticos, animados por la inevitable pasión humana, se transforman en COSA. Es superación del objeto en la medida en que permite ser concebida como objeto vivido ya por el hombre, penetrado y hasta modificado por su apasionado merodeo indagatorio. Frente a la COSA el hombre no se siente tan desubicado, extraño y frenado como frente a los objetos, porque parece no estar ante el mortificante silencio de los testigos (...)” (Santantonín, 1964)

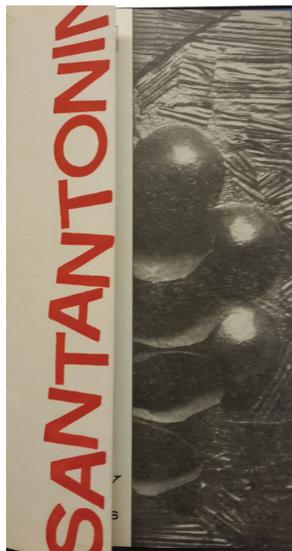


Fig. 8. Catálogo de Santantonín en Lirolay, 1962. Archivo Fundación Espigas.

A propósito, es válido tener en cuenta el testimonio de Luis Wells acerca de la irrupción del término “cosa” en esos años.

²⁶ Algunas obras de Santantonín fueron replicadas en los años 90 por Oscar Bony.

“Santantonín, Emilio Renart y Floreal Amor vinieron a conocerme porque habían leído u oído que había un tipo que hacía cosas en relieve. Renart hizo la suya, otro camino, pero Santantonín se puso a escribir que hacía “cosas” ¡Todos hacíamos “cosas”! Eso no empezó con Santantonín sino con un chiste de la escuela que seguimos en el grupo informalista. Teníamos un profesor que cuando algo no le gustaba nos decía “Déjelo como cosa”. Ese fue el auténtico origen”.²⁷

A partir del 3 de octubre, Alberto Greco realizaría su última muestra en una galería de Buenos Aires: “Las Monjas”, en Pizarro. Se trató de una serie de sus pinturas negras realizada, acorde la leyenda, al filo de la inauguración en la bañera de la habitación del Hotel Lepanto (donde vivía entonces). A las pinturas se les sumaba una pieza que se robó la atención de todo el medio artístico. En el centro de la sala, Greco había instalado una camisa intervenida con alquitrán y pintura roja a la que llamó “La monja asesinada”. Para entonces, el artista Alberto Greco (**fig.9**) convivía con su propio personaje (“el Greco” como recuerda Héctor Bianciotti que lo llamaban entre amigos²⁸) delineado por un anecdotario impar en cuyo centro residía el *zeitgeist* de la década: quebrar la distancia entre vida y arte. Su revolución permanente aceleró el paso del informalismo al happening y al Vivo Dito o Arte Vivo, manifiesto por un arte indistinto de la vida que podría estar allí por “grequismo”, una vanguardia hecha a medida de su revulsivo carácter con fecha de caducidad: octubre de 1965, cuando se suicidó en España con la palabra “fin” escrita en uno de sus brazos.

“Cincuenta años después, Greco fue como Picabia, a quien admiraba, uno de los veteranos de la vanguardia, de una nueva lucha por las nuevas vanguardias. El sabía que, como Dadá, su Dito del Arte Vivo no permanecería sino dejando de existir”²⁹.

Con “La monja asesinada” Greco hizo su aporte al estado de las cosas en 1961. Otra pieza inclasificable (¿Otra cosa?) sobre la que se apostaban todo tipo de

²⁷ Entrevista con el autor, 2016.

²⁸ En “Alberto Greco”, Héctor Bianciotti, *Pintura Argentina: Abstracción II*, Ediciones Banco Velox, Buenos Aires, 2001.

²⁹ Héctor Bianciotti, *ibidem*.

especulaciones hermenéuticas. ¿Qué había querido decir Greco?³⁰ ¿Cuál sería su próximo paso?

Yuyo Noé, que había compartido estudio con él sin conseguir integrarlo al grupo Otra Figuración, escribió:

“(...) Greco era el tema en el que siempre se caía, tanto para maldecirlo como para defenderlo, en mil conversaciones del ambiente artístico. Se había convertido en un personaje de leyenda. Y cuando la sociedad convierte a un personaje real en personaje de leyenda es que necesita de él: le significa algo. Lo que Greco significaba era la liberación del prejuicio (...) Algunos lo veían como un dadá tardío. No. Era un precursor de la ruptura de prejuicios en nuestro país. Pero, por supuesto, su metodología era dadaísta ya que el dadaísmo en la historia del arte es sinónimo de rebelión definitiva contra el esteticismo y la solemnidad. Esa rebelión se produjo en Europa en los años 20, pero en nuestro país era aún necesaria cuarenta años después”.³¹

³⁰ De índole tan misteriosa es la obra que hasta se podría aventurar una clave de interpretación socio-política. “La monja asesinada” en el lugar de la Iglesia toda como vestigio del conflicto “Laica o libre” que enfrentó a los estudiantes universitarios con el gobierno de Frondizi en 1958.

³¹ Luis Felipe Noé en “Alberto Greco: a cinco años de su muerte”, Galería Carmen Waugh, Buenos Aires, 1970.

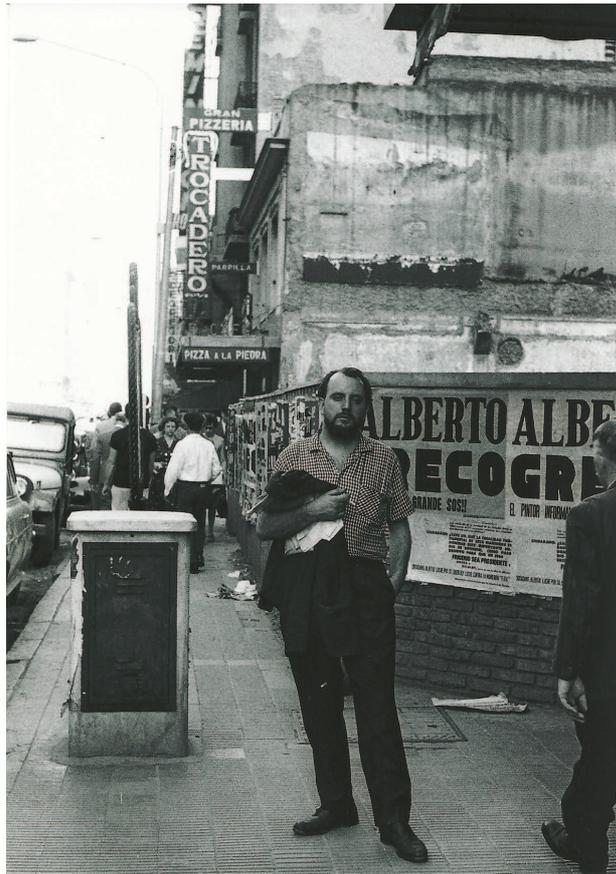


Fig 9. Intervención en la vía pública de Alberto Greco, 1961. Archivo Makarius.

En paralelo con “Arte destructivo” llegaría el último golpe de 1961 en manos de un artista que había conocido *in situ* el fervor de las vanguardias de entreguerras en Europa: Antonio Berni (1905-1981). En Witcomb, el espacio decano de exhibición en Buenos Aires, Berni, que pertenecía a una generación mayor a la de los filo-informalistas, dio a conocer su serie de “Juanito Laguna”, en donde absorbía las audacias (in)formales de los últimos tres años y las presentaba filtradas por su estética próxima al comentario social y su ideología de izquierda (**fig.10**). Como Kemble, utilizaba materiales de los basurales y villas de Buenos Aires pero se corría del gesto abstracto para re-presentar la figuración desde el collage y la narrativa: cada obra de la saga correspondía al cuadro de un posible cómic distópico. De pronto, Berni se sacudía de su lugar de maestro consagrado del realismo pictórico para sumarse al grupo de artistas que, en Buenos Aires, trabajaban la

realidad como materia de la obra³². Los objetos abyectos de “Arte destructivo”; las “cosas” de Santantonín y Wells; la aparición azarosa de la figura humana en las pinturas del cuarteto Neo-Figuración; los extravíos matéricos en Greco, todos confluyen en la *summa* berniana que introduce con el tema de la marginalidad de Juanito Laguna la nota ácida en la coyuntura desarrollismo-arte nuevo.



Fig.10. Antonio Berni y su obra “Juanito va a la ciudad”. Archivo Inés y José Antonio Berni.

³² Para entender la transformación de Berni en esos años se recomienda ver *Los Ojos, vida y pasión de Antonio Berni*, Fernando García, Planeta, Buenos Aires, 2005 y el catálogo de la muestra “Berni y sus contemporáneos”, AA.VV, Malba, Buenos Aires, 2005.

El modelo político que había imaginado la modernización definitiva del país proyectaba con el “arte nuevo” una imagen que desafiaba su propia retórica desarrollista (**fig.11**). En todo caso, la modernidad argentina estaba atravesada por el lugar incómodo que le correspondía en el mapa de la guerra fría (el acercamiento de Frondizi a Cuba y la Unión Soviética bajo la vigilancia explícita de Kennedy); la utilización policial del poder del Estado (la aplicación del plan CONINTES³³ para resolver conflictos con sindicatos y estudiantes) y el control remoto que la casta militar ejercía sobre el primer gobierno civil desde la caída de Perón.

En esos pocos meses que fueron de agosto a noviembre de 1961, la neo-vanguardia argentina fue un laboratorio ontológico de la imagen contemporánea. La pregunta sobre la forma de las obras de arte pareció tener múltiples respuestas que esbozaron a su vez la pregunta que sobrevendría en poco tiempo: ¿Qué no es una obra de arte?

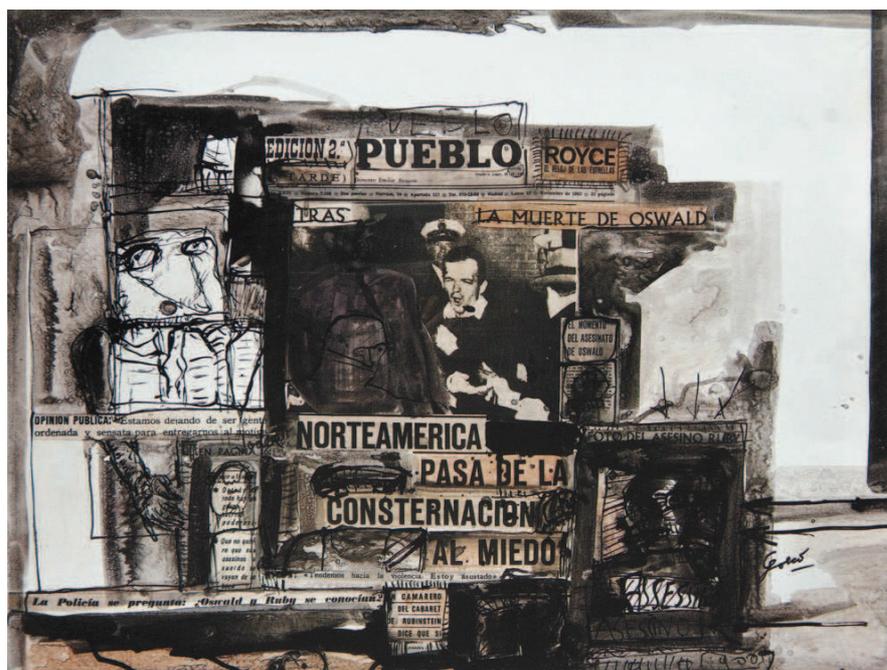


Fig 11. “J.F.K assassination, act I”, Alberto Greco, técnica mixta, 70 x 90 cm, 1964. Galería Maman.

³³ Connoción interna del Estado.

Capítulo 2

El pop(ulismo) antes del pop

“Nos conocimos en revistas, en bares, en confusas reuniones a las tres de la mañana. Nos conocimos orinando juntos en baños donde leímos que Perón o Tarzán nos salvarían; nos miramos a los ojos y sonreímos: ninguno quería ser salvado”
(Manifiesto Opium, 1963)

Los poetas existencialistas reunidos en torno al grupo Opium³⁴ (comúnmente asociado a la sintaxis desaforada de los *beats* norteamericanos) dejaron escrita esta sentencia en el manifiesto que publicaron, en la primera de sus contadas publicaciones, en octubre de 1963³⁵. Erráticos y fervientes iconoclastas del acto literario participaban del mismo *habitus* (Bourdieu, 2010) que los pintores informalistas y la generación pop que tomaría por asalto el centro de la escena artística de Buenos Aires a mediados de la década. El Bar Moderno, ubicado en la esquina de Maipú y Paraguay, era la encrucijada *bourdiana* que definía usos e intercambios en ese cenáculo bohemio de la ciudad.

“(…) Al Moderno se iba fundamentalmente para hablar, hablar y hablar de lo que estábamos haciendo. Era una fiebre. Y en la mesa de al lado había otro grupo que seguro no tenía nada que ver con vos pero que estaba haciendo lo mismo. Pienso por ejemplo en el Grupo Espartaco que no tenía nada que ver con nosotros, que eran nuestros opuestos. Ellos eran trostkistas y todo su arte estaba enfocado con la lucha social y nosotros estábamos en otra. No nos interesaba evidenciar la lucha política en la obra” (Luis Wells)³⁶

³⁴ Formado inicialmente por Mariani (1936-2004), Ruy Rodríguez (1940), Isidoro Laufer (1938-1995), Sergio Mulet (1942-2007).

³⁵ Como revista *Opium* editó cuatro números entre 1963 y 1967. Otros escritos de sus miembros se publicaron en la revista *Eco Contemporáneo*.

³⁶ Entrevista con el autor, Buenos Aires, setiembre de 2016.

Ruy Rodríguez, el único superviviente de los que suscribieron las palabras del manifiesto Opium, recuerda desde su propia experiencia la dinámica de los grupos reunidos en torno al Moderno:

“Primero recalé en el Florida, que estaba en Viamonte y San Martín. Ahí paraban mucho los estudiantes de Filosofía. Del otro lado de Viamonte estaba el Coto y en la esquina de Florida, el Jockey Club que era el lugar donde se juntaban los surrealistas: (Aldo) Pellegrini, (Julio) Llinás, todos ellos. A veces también andaba (Paco) Urondo. El Moderno, en cambio, era el bar de los pintores. Fuimos conociéndolos y así nos instalamos definitivamente ahí. Estaban Plank, (Jorge) Duarte, (Rómulo) Macció, el grupo Espartaco, todos. Greco ya estaba por irse, apenas si lo vimos, y Marta Minujín era muy jovencita. El bar era casi nuestra oficina... Yo entonces estaba viviendo en Belgrano, en un lugar que era conocido como el Hotel Melancólico. Tomaba el tren, bajaba en Retiro y me instalaba en el Moderno desde el mediodía hasta la noche, bien tarde. El otro punto de reunión era en torno al café La Paz, donde se reunía el grupo de Corrientes al que nosotros llamábamos ‘los poetas sociales’ porque estaban más politizados³⁷. Nosotros abjurábamos de la política, éramos más anarcos”³⁸.

Los escritos de Opium apenas si cruzaron la barrera de la clandestinidad (recién serían rescatados cincuenta años después en la recopilación *Argentina Beat*³⁹) conformando un cuerpo textual que no dejó otra descendencia que un puñado de biografías accidentadas. Aún cuando la visibilidad de este texto haya quedado restringida al triángulo del Bar Moderno, el Instituto Di Tella y la librería Galatea, la yuxtaposición en el enunciado de un personaje emblemático de la factoría visual de Hollywood como Tarzán y el proscrito ex presidente Juan Domingo Perón expresaba un universo nacional, popular y masivo. En la conciencia afiebrada por la benzedrina de estos poetas

³⁷ El periodista y poeta Miguel Grinberg, entonces editor de la revista literaria *Eco Contemporáneo*, agrega: “En la calle Corrientes todo era tinto y pizza, y mucho viva la revolución cubana. El Moderno era pura ginebra y los primeros porros llegados desde Brasil”. Y Juan Carlos Kreimer, colaborador de Grinberg en *Eco Contemporáneo*: “El ambiente del Moderno era más de avanzada pero también indolente, menos comprometido, ombliquista”. Entrevistas con el autor, Buenos Aires, julio-agosto de 2016.

³⁸ Entrevista con el autor, julio de 2016.

³⁹ *Argentina Beat (1963-1969): derivas literarias de los grupos Opium y Sunda*, AA.VV, Caja Negra, Buenos Aires, 2016.

era posible que el espectáculo y la *realpolitik* se dispusieran en una línea horizontal, como si hubieran sido parte de lo mismo. Una fórmula que expresaba con vértigo el “almacén de la cultura popular” argentina que las neo vanguardias visuales se proponían saquear para construir su propia iconografía.

En el laboratorio estético se estaba releyendo (ya para subvertirlo o resignificarlo), entonces, a Perón como ícono. La afirmación desafiante de los Opium coincidía con la búsqueda conceptual de un pintor neo-figurativo como Luis Felipe Noé. Andrea Giunta (Giunta, 2001: 201) se detiene especialmente en una obra como “Introducción a la esperanza” (**fig. 12**) para explicar:

“Noé quería componer su obra incorporando la fuerza y la violencia de la historia nacional y para lograrlo trabajó la superficie del cuadro como una máquina capaz de condensar todas las tensiones que habían actuado en sus momentos fundantes. Entre éstos el populismo peronista, uno de los relatos nacionales más fuertes de la historia latinoamericana, que quiso abordar en sus claves estéticas”.



Fig 12. “Introducción a la esperanza”, Luis Felipe Noé, técnica mixta sobre tela, 97 x 195 cm, 1963.

Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

Cita luego a Noé en la revista *Crisis*: “El fenómeno estético que más me ha impresionado en mi vida, aun desde chico, fue el estallido visual del peronismo. Y nunca dejé de ver, y luego participar, en sus grandes manifestaciones”⁴⁰. Siempre siguiendo a Giunta, a Noé “le fascinaba la estética de las manifestaciones peronistas, los bombos-los que consideraba una música más argentina que el tango o el folclore- y las multitudes”.

En esa etapa, Noé parecía determinado a interpelar desde el programa neo figurativo y pos informalista escenas de la vida peronista o, más bien, de la vida bajo o durante el peronismo. Por ejemplo: “El incendio del Jockey Club” (fig.13).

⁴⁰ “Luis Felipe Noé: conciencia de una aventura”, *Crisis*, octubre de 1975.

“En ese período hice varias obras que se refieren a la memoria de mi sorpresa con el peronismo. Por ejemplo: yo fui testigo del incendio del Jockey club. Estaba en la esquina de Viamonte y Florida y veía como un tipo agarraba un cuadro de Goya, que ya había visto en la galería del Jockey antes, y decía ‘¡Ahí va otro!’ Y yo lo asocié con una obra de Goya que estaba en el Bellas Artes y que era un incendio. Y en ese momento me pareció bárbaro que un artista que pintaba incendios como Goya se estuviera incendiando. Y luego quise pintar eso mismo”⁴¹



Fig 13. “El incendio del Jockey Club”, Luis Felipe Noé, técnica mixta sobre tela, 199,5 x 150 cm, 1963.

La escena que rememora y que Noé pintó en 1963 había sucedido en la jornada del 15 de abril de 1953. Luego del estallido de dos bombas que dejaron muertos y numerosos heridos, Perón aseguró que llevaría a la justicia a los responsables. En un acto público y ante los pedidos de venganza animó a sus seguidores a que “dieran leña”. Por la noche,

⁴¹ Entrevista con el autor, Buenos Aires, Julio de 2016.

diversos grupos atentaron contra locales del Partido Socialista, el Partido Radical, la Casa del Pueblo y el Jockey Club que fue prácticamente destruido⁴².

El episodio de la quema de cuadros del Jockey es, en primera instancia, un episodio vandálico que dio el tono de la tensa relación entre la “tiranía” y la “oligarquía”. Auscultado en profundidad y a la luz de las transformaciones operadas en la sociedad argentina durante esos años podría interpretarse como un símbolo. El de una posible revancha de la cultura baja (popular) contra la cultura alta. Y también como una huella estética por fuera del sistema del arte para “Arte destructivo” (donde las mismas obras informalistas vandalizadas por sus autores colgaban de las paredes)⁴³ y, sobre todo, para “Destrucción”, la quema que la entonces emergente Marta Minujín hizo de sus propias obras en París en junio de 1963 (**fig. 14**). De la crónica de la acción:

Del 30 de mayo al 6 de junio de 1963 se organizó una exposición en el taller de Minujín en París. Participaron la artista portuguesa Lourdes Castro y el venezolano Alejandro Otero. Finalizada la muestra, el jueves 6, puntualmente a las 19, comenzó la acción que pasaría a la historia como “La destrucción”. Minujín, Castro y Otero, y los artistas Erik Beynom, Christo, Elie-Charles Flammand, Paul Gette, Manolo Hernández, JeanJacques Lebel y Daniel Pommereulle trasladaron las obras de Minujín a un terreno baldío. Allí, el poeta surrealista Flammand intervino minuciosamente la obra con guantes de goma e instrumental quirúrgico; Beynom cubrió con crema los volúmenes de una obra blanca, negra y roja; Castro pintó las obras con spray plateado; Hernández volcó pintura a la manera del expresionismo abstracto; y Christo envolvió a Minujín con un lienzo blanco junto a una de sus obras. Pocos minutos después, Gette apareció encapuchado y, luego de recibir una señal de Marta, comenzó a destruir las obras con un hacha. Acto seguido, Minujín soltó quinientos pájaros al aire y cien conejos, para luego prenderles fuego a las obras con una antorcha. Plumas quemadas, pintura en combustión y conejos corriendo fueron algunas de las imágenes que recibieron a los bomberos⁴⁴.

⁴² La pinacoteca del Jockey contaba con obras de Bouguereau, Corot, Monet, Anglada Camarasa, Sívori, Gramajo Gutiérrez, Bermúdez, Quinquela Martín y Fader, entre otros.

⁴³ Claro que no hay que interpretar en esta observación una relación lineal o de continuidad entre el peronismo y la vanguardia informalista. Dice Luis Wells: “El peronismo no nos trató bien, éramos el arte degenerado. En la muestra del 61 la revista ‘Compañeros’ directamente me destruyó”.

⁴⁴ Nota mecanografiada de Marta Minujín. Archivo Marta Minujín.



Fig 14. Registro fotográfico de “La Destrucción”, París, 1963. Archivo Minujín.

Estaba claro que hacia dentro de la cultura, la neo vanguardia, pues, podía resultar tan bárbara como la “horda” peronista a las capas medias y altas.

Las imágenes al poder

La fórmula (Tarzán-Perón) del manifiesto Opium explotaba la lectura confrontada que podía hacerse del líder de masas. O bien ocupaba el lugar de Tarzán, el hombre fuerte, poniendo a raya a los “gorilas” o proyectaba la imagen de un hombre incivilizado, bárbaro, líder de hombres casi-monos (“cabecitas negra”), en el lugar más alto de la política argentina. Como fuera, resultó una idea poderosa.

A tal punto la construcción iconográfica de Perón y Eva había coincidido con la consolidación industrial del cine en la Argentina, que la historia de Argentina Sono Film, estudio que entre 1933 y 1943 ya había producido 75 películas, espejaba la del ascenso del nuevo poder político. En un raid vertiginoso, 28 películas entre 1936 y 1947, el director Luis César Amadori (1902-1977) pasó de realizador contratado a principal

accionista y director de la compañía. En ese año 1947, Amadori contrajo matrimonio con Zully Moreno, especie de Greta Garbo sudamericana, quien participó del control de Argentina Sono Film al tiempo que la pareja sellaba su adhesión al régimen con el ingreso como accionista de Juan Duarte, hermano de Eva Perón, con una voluminosa compra de acciones. La voluntad de afirmarse políticamente en el campo de las imágenes tuvo en ese 1947 su *annus mirabilis*, aunque hubiera que esperar hasta los años 80 para poder ver a Evita en “La Pródiga”, su único protagónico cinematográfico⁴⁵.

Tal paradoja en un gobierno que decidió intervenir con fuerza en la industria del cine (España et al, 2002: 156) fue nivelada por la permanente explotación de la imagen que el peronismo llevó a cabo ya fuera como agencia publicitaria de sus acciones de gobierno o por la constante ficcionalización de sus líderes como personajes de un relato tan épico como las adaptaciones hollywoodenses de la historia clásica.

Borges observó este rasgo y lo expuso como parte saliente de su *corpus* antiperonista:

“La dictadura (...) dictó nombres y consignas al pueblo, con la tenacidad que usan las empresas para imponer navajas, cigarrillos o máquinas de lavar. Esta tenacidad, nadie lo ignora, fue contraproducente; el exceso de efigies del dictador hizo que muchos detestaran al dictador. De un mundo de individuos hemos pasado a un mundo de símbolos aún más apasionado que aquél; ya la discordia no es entre partidarios y opositores del dictador, sino entre partidarios y opositores de una efigie o un nombre... Más curioso fue

⁴⁵ César Maranghelo historizó el derrotero del filme: “*La Pródiga* fue el único film protagonizado por Eva Duarte. El proyecto original incluía los nombres prestigiosos de Mecha Ortiz (protagonista) y Ernesto Arancibia (director), pero la influencia de (Juan) Duarte en (los estudios) San Miguel lo transformó poco después en un “vehículo estelar” para su figura, mientras que Mario Soffici pasó a ser su director por pedido especial de la protagonista. Adaptación de Alejandro Casona de la última novela del español Pedro Antonio de Alarcón, su filmación comenzó el 9 de abril de 1945 en Santa Rosa de Calamuchita (...) Luego de un prolongado rodaje y de varias ausencias de su estrella, el trabajo finalizó en vísperas de la Marcha por la Democracia y la Libertad, que la Unión Democrática organizó en setiembre de 1945 contra la dictadura militar. (...) En los agitados días finales del 45, la joven actriz se convirtió en esposa del coronel Juan Domingo Perón, por entonces en campaña preelectoral. Hubo en aquel tiempo varias exhibiciones privadas del film; pero la decisión de no estrenarlo no se debió a su calidad formal. El matrimonio Perón habría considerado prudente el retiro de circulación de las pocas copias existentes, ya que la estatura política alcanzada por la protagonista no le permitía desarrollar sus antiguas funciones en su nueva vida. Hacia 1973 (...) se intentó formalizar una función privada para especialistas, pero esta no pudo llevarse a cabo por miedo a represalias políticas. Esa copia y el negativo quedaron en una caja de seguridad de un banco en el Uruguay. (...) La película se conoció finalmente el 16 de agosto de 1984 en el cine Plaza. Su afiche declamaba: “Después fue historia. Antes fue mujer” El aparente negocio se mostró en realidad como un rotundo fracaso: una semana más tarde, el film emigraba de cartel, ante el desinterés del público. Una copia se exhibió por el canal de cable Space, en octubre de 1996”. *Cine argentino: Industria y clasicismo*, Claudio España (editor), pág 588-89, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2002.

el manejo político de los procedimientos del drama o del melodrama. (...) En un decurso de diez años las representaciones arreciaron abundantemente; con el tiempo fue creciendo el desdén por los prosaicos escrúpulos del realismo. (...) Inútil multiplicar los ejemplos; básteme denunciar la ambigüedad de las ficciones del abolido régimen, que no podían ser creídas y eran creídas” (Borges, 1955, 1999)

Sin necesidad de pasar por la pantalla grande, Eva (cuyo nombre resonaba en el universo del radioteatro) había sido consagrada por la luz dramática de Anne Marie Heinrich como una figura del *star-system*. Juan Travnik (Travnik, 2004: 15-16) explica el mecanismo a través del cual Heinrich consumaba sus retratos:

“Heinrich comenzó a convertirse así en la creadora en la Argentina de un género que se desarrolló en forma paralela al crecimiento del cine y la popularización de la radio. Fue articulando con su trabajo una serie de conocimientos que había profundizado gracias a su pasión por la escenografía, las artes plásticas, la danza y el teatro (...) Podía imitar con maestría la luz de las películas de la época, manteniendo su espíritu pero adaptándolo a la imagen inmóvil de la fotografía. (...) Utilizó los altos contrastes para acentuar el clima dramático o los rasgos severos de un personaje, con ecos de los claroscuros teatrales de un Caravaggio”.

Pero a diferencia de las fotografías de las divas de teléfono blanco (Zully Moreno, Mirtha Legrand), la Eva de Heinrich⁴⁶ (**fig. 15**) trasunta el perfil de una mujer común empoderada. El pelo recogido, la mirada diagonal y enigmática, la mano apoyada sobre el mentón en enérgica, crispada unión de los dedos, el traje sastre a cuadros, todos atributos de acción y firmeza. Aunque la iconografía de Eva Duarte evolucionara hacia un *glamour*⁴⁷ sacrificial es en este retrato *chiaroscuro* de la Heinrich donde se estampa su huella. Es Eva, la actriz que abandona la ficción para actuar en la realidad⁴⁸. El carácter de la fotografía de Heinrich podría fijarse en esta observación de Beatriz Sarlo:

⁴⁶ El retrato de Anne Marie Heinrich fue utilizado para la tapa de la revista “Ondanía” del 7 de julio de 1944.

⁴⁷ Travnik recupera la genealogía de la palabra. “Con las imágenes de Norma Shearer, Jean Harlow, Carol Lombard y Joan Crawford, (George) Hurrell reafirmó en la fotografía de las estrellas de la década del 30 la idea de *glamour*. Esta antigua palabra escocesa fue utilizada por el poeta Sir Walter Scott a comienzos del siglo XIX. Definía una belleza seductora, sofisticada y algo distante, y volvió a usarse frecuentemente para definir el estilo de estas imágenes”. *Annemarie Heinrich, un cuerpo, una luz, un reflejo*, Ediciones Lariviere, Buenos Aires, 2004, página 13.

⁴⁸ El arte contemporáneo ha tomado nota de este desplazamiento en una obra multisoprote como “Rapsodia Inconclusa” de Nicola Constantino que representó a la Argentina en la 55 edición de la Bienal de Venecia.

“Eva no fue una actriz hecha política. Fue más bien alguien que no podía ser actriz por algunas de las razones que la entronizaron en la cima del régimen peronista. Lo que era insuficiente o inadecuado en el mundo del espectáculo valió como una posición rara y sorprendente en el mundo de la política”. (Sarlo, 2004: 24)



Fig 15. Retrato de Eva Perón por Anne Marie Heinrich.

Un desplazamiento similar ocurre en el cine industrial y masivo que despegó en los años 30 y crece durante la década peronista. Mientras en el discurso de la publicidad se incorpora al trabajador, sujeto de la transformación social y protagonista de un nuevo mercado (Milanesio, 2014: 95, 98), dejando de lado el modelo norteamericano que ponía el foco en arquetipos de la burguesía alta, en el cine los roles de la ficción mantienen a las clases populares en el lugar del espectador. Claudio España explica este proceso:

“(…) Las agrupaciones obreras comenzaron a ser una realidad constituida y en lucha, cuando fue necesario: ya no eran, como en las primeras décadas del siglo, trabajadores dependientes de las compañías británicas, sino integrantes de las líneas obreras de la creciente empresa argentina con base en el estallido industrial de la década de 1930. Sin embargo el cine nacional, hasta 1955, no se ocupó de esas transformaciones.

Las pasó por alto en su única vocación por ofrecerle controlado entretenimiento a la burguesía intermedia. Buenos Aires, la ciudad, se erigió en protagonista casi excluyente y la pantalla, en una oferta de esperanza para las gentes del interior. Sólo a comienzos de los años cincuenta el tema del trabajo adquirió protagonismo y fueron posibles los caracteres que representan a obreros, comerciantes, estudiantes (...) Entre 1945 y 1955 el cine prefirió la modalidad de la comedia suave con la chica joven y cierto equívoco de clase, como lo venía desarrollando desde 1940, y los films opulentos, con grandes divas de mucho pecho y singular altanería, casi desprendidas de la modalidad (...) de las adaptaciones de textos de la más grande (o no tanto) literatura universal. El “cabecita negra”, apodo peyorativo dado al argentino de tez más oscura que vino a Buenos Aires desde el interior del país, no fue motivo dramático en las películas del peronismo ni hubo actores que lo representaran”. (España et al, 2002: 588, 589)

Una *role model* como Tita Merello, perfil de mujer independiente y aguerrida, parecía sintonizar con el tiempo de la extensión de la mujer al voto universal y obligatorio pero la película del ascenso de las clases populares a la vida social y política de la Argentina estaba claro que sucedía fuera de las salas de cine, que tenía dos protagonistas excluyentes y al mismo “pueblo” como gran actor de reparto.

Perón y Evita producían su propia circulación de imágenes compitiendo con las publicaciones dedicadas a las figuras del espectáculo. Tras este diseño podría adivinarse la silueta de un futuro monumento kitsch:

“En los años cincuenta, lo visual ganó preponderancia en todos los aspectos de la cultura comercial (...) Con el peronismo en el poder, hasta la política se volvió más visual, como queda en evidencia en las numerosas exhibiciones y desfiles de carrozas, la producción masiva de souvenirs políticos y la infinita cantidad de material propagandístico reproducido en los medios gráficos y espacios y edificios públicos (...)” (Milanesio, 2014: 101).

En ese contexto, una revista como “Mundo Peronista” dedicada a exaltar a la pareja gobernante, auspiciar las medidas de gobierno y desacreditar a la oposición hacía las veces de una “Radiolandia” (cuya tapa había sido dedicada a Eva Duarte el 3 de junio de 1944)⁴⁹ *on demand* o anticipaba las publicaciones de los clubes de fans (cine, TV, música pop) que eclosionarían en los 60. Resulta decisivo el hecho de que “Mundo Peronista”

⁴⁹ Un análisis completo de la transición de Eva Duarte a Eva Perón en las tapas de los medios gráficos puede leerse en “Figuraciones de Evita en las tapas de revistas”, Vasallo María Sofía, *Figuraciones: teoría y crítica de artes*, IUNA.
<http://revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=103&idn=5&arch=1>. Visto el 6/9/2016.

fuera publicada por la editorial Haynes, fundada en 1904, la misma que había lanzado el diario “El Mundo” y las revistas “El Hogar”, “Mundo Deportivo”, entre otras. La revista, así, lejos de tener la estructura y la apariencia de un *house organ* público, de impronta ministerial, estaba hecha para competir en los kioscos ya fuera por la dinámica de sus secciones como por el diseño de las portadas dedicadas con exclusividad a Perón y Eva con fotografías o ilustraciones⁵⁰. “Mundo Peronista” publicó 93 ejemplares quincenales entre 1951 y 1955 y se financiaba mayormente a través de las suscripciones aunque contaba con publicidad estatal (de la que no obtenía ingresos) y privada de empresas como Fiat, Coca Cola o Nestlé, entre otras. Ilustradas por dibujantes y artistas gráficos anónimos las tapas de “Mundo Peronista” (Fig. 16 y 17) conforman un tapiz que, en su conjunto, podría considerarse como un ejemplo acabado de proto-pop *alla criolla*. Menos por el realismo figurativo tan asequible a la producción gráfica de movimientos de masas contemporáneos como el fascismo italiano, el New Deal de Roosevelt, la Alemania nazi o la Unión Soviética que por su estrategia⁵¹. Más allá de la propaganda como práctica, se intervenía⁵² sobre el mecanismo masivo de los medios para crear una ficción automitificante. Este aspecto será determinante para subrayar las particularidades del pop en Argentina en los 60.

⁵⁰ Las imágenes producidas por *Mundo Peronista* buscaron monopolizar la figuración de Evita al mismo tiempo que se buscaba quitarle visibilidad a las tapas que las revistas de espectáculos le habían dedicado en los años previos al gobierno, imágenes de una Eva de la farándula que la oposición utilizaba para desacreditarla como figura pública y política. Beatriz Sarlo (Sarlo, 2003: 39) cita un documento del archivo de Annemarie Heinrich en el que la Subsecretaría de Informaciones acusa recibo de quince filmes con imágenes de “la señora Eva Duarte de Perón” que fueron cedidos en “calidad de préstamo”. El documento está fechado 5 de agosto de 1952.

⁵¹ Marcela Gené (Gené, 2001) destaca que la imagen peronista tiene mayor consonancia con la del New Deal de Roosevelt que con los regímenes europeos. “Hombres y mujeres, niños y ancianos fueron, en tanto trabajadores en el presente, en el pasado y en el futuro, los sujetos de las políticas sociales implementadas por el gobierno. Esta imagen integral de la sociedad nos permite reflexionar sobre la concepción del “Hombre nuevo” peronista, distante del arquetipo masculino joven y vigoroso de los regímenes totalitarios europeos de entreguerra y construida sobre la multiplicidad de rasgos de la totalidad social en mayor consonancia con la acuñada en el New Deal”.

⁵² En el sentido que la palabra “intervención” tiene en la doxa del arte contemporáneo.



Fig. 16, 17. Tapas de las revista Mundo Peronista.



La incesante producción de imágenes del peronismo capaz de contaminar las industrias del cine, el periodismo y la publicidad se mantuvo al margen del sistema de las bellas artes y viceversa. Contemporánea a la irrupción del justicialismo, la vanguardia concreta (arte madí, perceptismo, arte concreto-invencción) trabajaba un programa utópico y autónomo respecto de la esfera social-política. Los artistas consagrados a la figuración y al comentario social, en tanto, se mantenían vinculados al aparato cultural del Partido Comunista y algunos, como Antonio Berni, habían adherido con nombre y apellido a la Unión Democrática (García, 2005: 170).

El caso de Berni resulta paradigmático para entender la relación compleja entre el sistema artístico y la estética peronista. A primera vista, su lugar era aquel del intelectual jaqueado por el slogan “Alpargatas sí, libros no” y las bravuconadas del ministro de

Educación Oscar Ivanisevich (“Entre los peronistas no caben los fauvistas, y menos los cubistas y abstractos, surrealistas. Peronista es un ser de sexo definido que admira la belleza en todos sus sentidos”)⁵³. Intelectual de izquierda que al mismo tiempo permanecía indiferente a la capacidad de movilización social del peronismo.

Sin embargo, obras producidas entre los albores y el final del régimen como “Orquesta Típica”⁵⁴ y “Team de fútbol”⁵⁵ registran su voluntad por hacer de la cultura popular uno de los temas posibles del arte alto mientras que con la conformación del Grupo Taller de Arte Mural (junto con Spilimbergo, Castagnino, Urruchúa y Colmeiro) buscaba introducir la figuración de entreguerras como ornamento decorativo en una arquitectura funcionalista más consustanciada acaso con la planimetría del arte geométrico. Como vocero del Grupo Taller de Arte Mural, Berni parece intentar un dialogo sino con el poder personalista al menos con el proceso social que sucedía en esos años. En una de las entrevistas posteriores a la inauguración de los murales de las Galerías Pacífico le decía al entonces nuevo diario Clarín:

“Voy a la pintura mural sin exclusivismo. Pienso y siento que la irrupción de las grandes masas en el campo social requiere también su expresión en pintura (...) Creo que nuestro tiempo augura la coronación del proceso colectivista. El arte mural es público y es el que, aproximándose a las grandes masas, ha de proporcionarles la revelación de su propia fuerza y ha de contribuir a educar su emoción”⁵⁶

Si el peronismo llevaba a cabo el mayor proceso de inclusión social en la Argentina, Antonio Berni fue quien mejor supo incorporar al cuadro actores (de los desocupados de la *mishiadura* y los chacareros empobrecidos a los hacheros migrantes) que habían tenido escasa presencia en el relato del arte. Sin embargo, ambos fenómenos sucedieron en dimensiones paralelas. Tuvieron que pasar cincuenta años para que esa distancia fuese suturada en la forma de otra ficción (pos) peronista en la obra del pintor Daniel Santoro. En su particular representación de una Arcadia justicialista, Santoro imaginó a la madre de Juanito Laguna como una niña de escuela pública producto del

⁵³ Discurso de apertura en el Salón Nacional de 1949. Archivo Fundación Espigas.

⁵⁴ Óleo sobre tela, 198 x 290 cm, 1940-1975. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

⁵⁵ Óleo sobre tela, 203 x 298 cm. Colección privada.

⁵⁶ Diario Clarín, noviembre de 1947. Archivo Clarín.

Estado de Bienestar de los años 40⁵⁷. Una ucronía que superpone la historia política y la historia del arte y en la que “la madre de Juanito” (así quedó formulado el personaje por Santoro) participa junto a Eva de las escenas de los años cuarenta y cincuenta⁵⁸ (**fig. 18**).

⁵⁷ Santoro reflexiona así sobre su estrategia: “(...) Mis cuadros caminan un territorio de ambigüedad. Como si una elegía tuviera un lugar oscuro, sin un público determinado. Por ejemplo: cuando el cuadro de las manos, ‘derecha’ e ‘izquierda’, el peronismo es el vacío que está entre los dos. Habría que remontarse al Tao para encontrar una fórmula parecida (...) Eso es lo que hace útil al peronismo, un vacío. Cuando en mis cuadros los chicos del peronismo son felices, tienen un luto. A pesar del almidón de los delantales, nadie está limpio. Bosques, amenazas, y ellos: con su luto, y demasiado claros, demasiado confiados, criados en la República de los Niños. Mis cuadros, con sus personajes, son el anti-Berni”. Entrevista de Oscar Steimberg y Oscar Traversa, *Figuraciones: teoría y crítica de artes número 1/2*, Buenos Aires, diciembre de 2003.

⁵⁸ Los títulos de las obras de Santoro componen una saga que hace las veces de precuela imaginaria de la original de Berni: “La mamá de Juanito Laguna es atacada en los alrededores del bosque justicialista” (óleo y acrílico, 170 x 190 cm, 2004), “Encuentro de los padres de Juanito en un claro del bosque” (óleo, 140 x 170 cm, 2005), “La madre de Juanito llevada por el río” (acrílico, óleo y dorado a la hoja, 180 x 180 cm, 2000), “Eva Perón y la mamá de Juanito, rumbo al comedor infantil” (óleo, 120 x 180 cm, 2004).



Fig. 18. “El descamisado gigante ayuda a cruzar el Riachuelo a la mamá de Juanito Laguna”. Óleo sobre tela, 140 x 170 cm, 2006.

Así las cosas, del peronismo no salió un arte mural al modo de la revolución mexicana sino que, como ya se expuso, su influencia y control en el campo de las imágenes se concentró en la industria cinematográfica. Entre los pliegues de esa industria florecería un artista contemporáneo a Berni como Raúl Soldi, ajeno, sin embargo, a la pintura de comentario social o al arte como herramienta política. Emergente del dibujo publicitario, Soldi entró al cine para trabajar en la escenografía del film “Crimen a las tres” (Luis Saslavsky, 1935). Luego, en 1940, la Comisión nacional de Cultura le otorgó

una beca para perfeccionarse en escenografía cinematográfica en Estados Unidos, donde permaneció siete meses recorriendo los estudios de Hollywood para regresar convertido en un artesano experto. Hasta 1949 con “La doctora quiere tangos” (Alberto de Zavalía) Soldi participó en la producción de 74 películas, dejando su marca en la alianza estratégica del poder con los grandes estudios de cine.

Si un régimen tan visual como el peronista no tuvo correlato en el terreno de las bellas artes ni de la vanguardia; si su retórica no fue representada ni por los abstracto-geométricos o los figurativos sociales cabe preguntarse si hubo o no un arte al servicio del peronismo. En busca de esa respuesta Andrea Giunta (Giunta, 2012:122-125) rescata del olvido la figura de Numa Ayrinhac, un pintor académico que había nacido en Francia en 1881 y que entre 1948 y 1951 devino el Jacques-Louis David de Perón y Evita. Ayrinhac, por cuyo estudio desfilaban las damas de la *high-society* porteña, pintó primero a la madre de Eva y fue a partir de este retrato que llegó a Perón y, luego, a la misma Eva⁵⁹. Reducida hoy su memoria a una fundación familiar en la localidad franco-bonaerense de Pigüé, de donde era su familia, Ayrinhac supo pintar sin embargo una de las obras de arte más reproducidas de la historia argentina. Suyo es el retrato de la tapa de “La Razón de mi vida” (1951), *best seller* hagiográfico que alcanzó en un año el millón de libros vendidos. Giunta dice de esa imagen (**Fig. 19**) que se trata de “una compleja síntesis construída en el borde de la entramada retórica con la que (Evita) había diseñado su imagen pública”. Acaso complemento de la fotografía de Heinrich, el par termina por resumir a todas esas otras Evas: la sencilla y la grandiosa, la glamorosa y la sacrificada. Beatriz Sarlo define esta multiplicidad (Sarlo, 2004: 23):

“(…) Eva sería entonces una suma donde cada uno de los elementos son relativamente comunes, pero que se convierten, todos juntos, en una combinación desconocida, perfectamente adecuada para construir un personaje para un escenario también nuevo, como lo era la política de masas en la posguerra”.

⁵⁹ Sobre la relación de Numa Ayrinhac con la pareja se recomienda seguir el testimonio del hijo del artista en el sitio de la Fundación Ayrinhac (http://www.numaayrinhac.com/audio_14.php). Visto el 6/9/2016.



Fig. 19. Cubierta del libro “La Razón de mi vida”, 1951.

Y si su estilo es conservador no lo será en absoluto el futuro de la imagen, tan inspiradora para la guerrilla de izquierda (la “Evita montonera”) como para la cultura pop que la devolvió al cine a través de Madonna (en la adaptación de la ópera de Tim Rice y Andrew Lloyd-Weber)⁶⁰.

Ni la modelo ni el pintor sobrevivirían mucho a la obra. Eva, se sabe, murió en 1952 y Numa no llegó a ver su retrato reproducido a escala industrial porque el cáncer lo devoró en marzo de 1951, seis meses antes de que se publicara el libro.

⁶⁰ Entre estos extremos del uso del ícono adquiere centralidad la forma paródica de Copi plasmada en la pieza teatral “Eva Perón” (estrenada en la sala L’Epee de Bois de París el 2 de marzo de 1970 e interpretada en Buenos Aires recién en 2004 en el Centro Cultural de la Cooperación) donde el humorista, dibujante y escritor se travestía en escena en una Eva grotesca y barroca. En la introducción a la edición en español de la obra (Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2000), el traductor Jorge Monteleone apunta el lugar de Copi en la producción textual pos-Eva: “¿A que serie pertenece el texto de *Eva Perón*, escrito en francés? A la literatura argentina, toda vez que en la traducción al español se proceda con la lógica que gobierna toda la pieza teatral: travestirla de lengua rioplatense. Así, travestido de argentino, el texto integrará la serie que va de “El Simulacro” de Borges hasta “Esa mujer” de Walsh, de “Eva Perón en la hoguera” de Lamborghini hasta “El cadáver de la Nación” de Perlongher, de “La señora muerta” de Viñas hasta “El único privilegiado” de Fresán, del guión de José Pablo Feinman (*Eva Perón*) a las novelas de Mario Szicman (*A las 20.25 La Señora entró en la inmortalidad*), de Abel Posse (*La pasión según Eva*), de Guillermo Saccomano (*Roberto y Eva. Historias de un amor argentino*) o de Tomás Eloy Martínez (*Santa Evita*).

En el vértigo horizontal del campo (artístico)

Una noticia publicada por la revista *Antena* a mediados de 1947, aquel *annus mirabilis* en la relación cine-peronismo, movió el avispero de la industria. Cuando en plena posguerra los mayores escollos los provocaba la carencia de material virgen para filmar y su “suministro político a cuentagotas” (España et al, 2002: 134) se anunció la construcción de una “ciudad cinematográfica”, en la localidad de Moreno. “Antena” se hacía eco del rumor de un proyecto que contemplaba utilizar 240 hectáreas con el plan de construir no sólo estudios y edificio administrativo, sino también una verdadera ciudad cinematográfica con casas, chalets, bungalows para artistas, empleados y obreros. La *cinecitá* de Perón se hubiera asentado en una localidad del oeste bonaerense que parecía signada por la relación entre Hollywood (experiencia modélica para este proyecto) y la pampa húmeda. Moreno, más exactamente la quinta Los Estribos, era el lugar al que había peregrinado Walt Disney en 1941 para conocer a Florencio Molina Campos, el artista visual más popular de la Argentina. Molina Campos llevaba para entonces diez años con la firma textil Alpargatas en la producción de una serie de almanaques que reponían en la emergente Argentina industrial escenas de la vida de gauchos y paisanos en el país rural del siglo XIX⁶¹.

Hijo del patriciado, en un árbol genealógico repartido entre hacendados y militares Molina Campos era él mismo toda una paradoja: el *bon vivant* criollo y conservador que había conectado a la pintura (mayormente témperas) con las clases populares, una década antes de que estas ocuparan el plano central de la configuración sociopolítica con el peronismo. Esa visibilidad cotidiana y doméstica, extendida desde las casas, almacenes y conventillos de la metrópolis hacia los ranchos y “boliches” del suburbio y la provincia bonaerense era proporcionalmente inversa en el universo de las Bellas Artes donde Molina Campos carecía de representación. Sus gauchos de rasgos exagerados y grotescos parecían ángeles caídos de la historia del arte sin destino en las paredes de los museos⁶² que, en cambio, sí estaban disponibles para la serie “Los

⁶¹ Según datos de Alpargatas, entre 1931 y 1945 se distribuyeron cerca de 18 millones de litografías con las obras de Molina Campos en Argentina y países limítrofes.

⁶² Molina Campos fue exhibido por primera vez en el Museo Nacional de Bellas Artes entre el 7 de abril y el 13 de mayo de 1989, treinta años después de su muerte y bajo la dirección de Daniel Ergasto Martínez. En el folleto que funcionaba como catálogo de la muestra Martínez escribía: “Tengo la convicción que la presentación de la obra de Florencio Molina Campos en el Museo Nacional de Bellas Artes, es un reconocimiento justo e inexplicablemente postergado. Su calidad plástica y su original catálogo de temas, lo definen como un cronista agudo y honesto de la historia de nuestro campo y sus

Gauchos” (1916-1927) del naturalista pos-impresionista Cesáreo Bernaldo de Quirós⁶³. En las tensiones entre estas dos formas de representar al gaucho, sujeto ausente en la pintura académica del siglo XIX, se puede verificar un recorte institucional sobre lo alto y lo bajo (lo que era admitido o descartado como arte) en el campo de las imágenes. Donde Quirós representa tipologías camperas con vocación de retrato etnográfico (“El embrujador”, “El curandero”, “El patrón”, “El payador”, “El carnicero”), los agonistas de Molina Campos viven en gerundio y se encuentran siempre en acción, aprehendidos por el artista en sus costumbres. Tal es así que siguiendo los nombres de las obras (porque Molina Campos más allá de la reproducción y la recepción piensa en obras únicas) se representa una constelación de *tableau vivant* hacia dentro de la pintura misma (como si los gauchos hubieran vivido por y para las tópicos de Molina): “A trabajar se ha dicho”, “Acarriando agua”, “Fletiendo”, “Lindo pa’ ver la chinita” (**Fig. 20**).

paisanos”. Ese aire reivindicativo se completaba con la decisión de que el montaje expositivo de la muestra le fuera confiado a Luis Fernando Benedit, un artista relacionado con el conceptualismo que legitimaba desde la historia reciente del arte las obras de Molina Campos.

⁶³ Marcelo Pacheco analiza el ingreso de Quirós en la colección del MNBA. “(...) Los triunfos conservadores no dejaron de marcar su territorio. En 1963 y por decisión del Congreso de la Nación Cesáreo Bernaldo de Quirós logró que su serie monumental de gauchos entrerrianos entrara al MNBA con la obligación de ser expuesta en una sala propia. La serie que se había presentado por primera vez en 1928 en Amigos del Arte, era el canon conservador más poderoso que podía verse en el territorio, y el Estado y la dirigencia política ordenaban darle un espacio privilegiado. Desde entonces el cargo de exhibición permanente de los Quirós, que el Museo sólo ha cumplido unas pocas veces, ha sido y sigue siendo motivo de reclamos constantes de funcionarios de ocasión y de privados. La invasión del poder político sobre la institución es parte de una historia que se ve hasta hoy, con diferentes grados de uso del Museo, su patrimonio y valor simbólico (...)”. Pacheco, Marcelo, www.informeescaleno.com.ar, visto el 15-11-16.

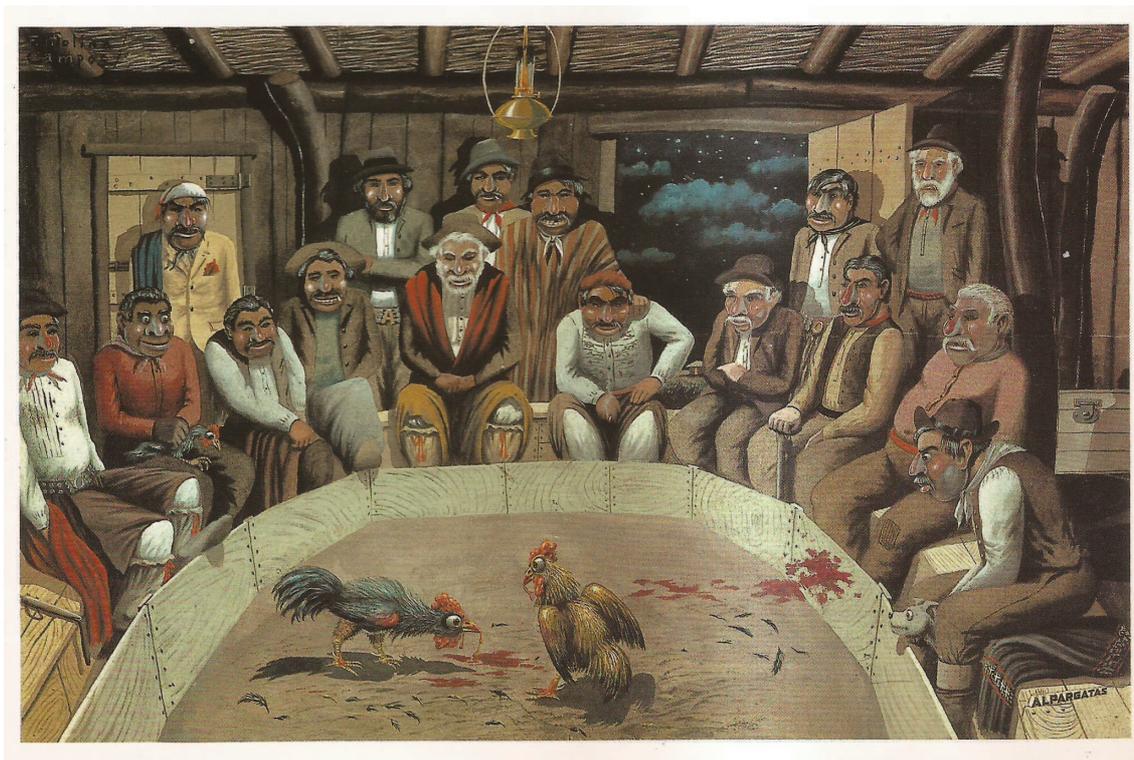


Fig. 20. “Meta puazo!”, almanaque julio 1941, colección particular.

Los retratos de grandes dimensiones de Quirós (“grandilocuentes” los llamó Córdova Iturburu⁶⁴) cargan encima con el peso de la institución arte (Fig. 21). Sus gauchos están atravesados por instancias tales como la beca oficial y el viaje iniciático a Europa (Roma y Madrid⁶⁵), la participación en un núcleo de artistas (Nexus⁶⁶) y la consagración en un lugar central como lo era la sala Amigos del Arte en 1927. Así, hasta el discurso de 1928 en el que Leopoldo Lugones eleva a Quirós al altar de “pintor de la patria” para depositarlo en el mismo canon en el que había releído e instituido un texto popular como el “Martín Fierro” como epopeya de gestación de la Argentina moderna. Como si el poema de Hernández hubiera encontrado al fin su definitiva iconografía⁶⁷.

⁶⁴ Op. cit, pág. 21.

⁶⁵ Según observa Marta Penhos en la ficha museográfica de “El Embrujador” (colección Museo Nacional de Bellas Artes) de ese paso resulta decisiva la influencia de los pintores españoles Sorolla y Zuloaga.

⁶⁶ El grupo Nexus estaba conformado por los artistas Fernando Fader, Pio Collivadino, Carlos Ripamonte y Justo Lynch además de Quirós. Llegaron a realizar solo tres muestras como grupo.

⁶⁷ En todo caso a Molina Campos le tocaría intervenir visualmente el “Fausto” de Estanislao del Campo, otro hito de la poesía gauchesca. Una edición del libro original de 1866 con ilustraciones del “costumbrista” Molina Campos fue publicada por Editorial Kraft en 1942 siendo reeditada en 1950.



Fig 21. “El embrujador”, Bernaldo de Quirós, Cesáreo, óleo sobre tela, 112 x 91 cm, 1919, Museo Nacional de Bellas Artes.

Los gauchos de Molina Campos, se dijo, se hicieron a la intemperie del campo artístico e intelectual. Su estética no está atravesada por el viaje de artista que formaba parte del horizonte programático de la Generación del 80 y parece ajena a cualquier vaivén entre el academicismo y las proto-vanguardias. La legitimación no le llegó a través de una hermenéutica erudita (no hay una historia del arte donde instalarlo o desde

donde leerlo ⁶⁸) o nacionalista ⁶⁹ (sus estereotipos “socarrones” ⁷⁰ ahuyentan interpretaciones heroicas) de su obra sino de una alianza estratégica (lo que el marketing de los 90 hubiera llamado *joint venture*) con una de las empresas más antiguas de la Argentina que para 1931 tenía, de todos modos, solo 48 años. Alpargatas, una sociedad del fabricante Juan Etchegaray con el proveedor de lonas Robert Fraser, había surgido como la punta del iceberg de los más de cincuenta talleres familiares que fabricaban este tipo de calzado obrero en Buenos Aires hacia 1850⁷¹. Molina Campos que habitaba un lugar incómodo donde la pintura, el arte, podía ser también aquello que iba de Dante Quinterno y Quirino Cristiani⁷² a Walt Disney, hacía arte aplicado *avant la lettre* en la etapa embrionaria de la sociedad de consumo.

Josefina Ludmer (Ludmer, 2012) plantea un mapa de tensiones en la conformación del género gauchesco que puede aplicarse como herramienta para revisar la iconografía de Molina Campos en relación con Quirós:

“Ciertos textos (surgidos de cualquier parte y modo) son adoptados por ciertos grupos según modalidades específicas: aquí la transmisión oral, la elaboración y reelaboración común. La popularidad se define, además, por su diferencia con los fenómenos no populares: algo que está presente en cierto ámbito social y no en otros. Definir la poesía gauchesca como un uso letrado de la cultura popular no equivale a negarle popularidad; muchos textos retornaron a su fuente parcial y uno, privilegiado, se folclorizó: Martín Fierro fue adoptado como propio según el modo oral de difusión y dejó su marca en la lengua y la cultura nacional. Los estratos popular y culto se ligan por una red de intercambios, préstamos y relaciones recíprocas (...)” (Ludmer, 2012: 22)

Llevando este análisis al campo de las imágenes vinculadas con la aparición del gaucho en el horizonte cultural-político se puede arriesgar que en las “caricaturas” de

⁶⁸ En los años 80 y 90 con motivo de varias muestras organizadas por el marchand Ignacio Gutiérrez Zaldívar (en la galería Zurbarán y en las salas nacionales Palais de Glace) se ensayó una genealogía artística para Molina Campos. Un crítico histórico como Osiris Chiérico decía: “Hace pensar en toda esa estirpe de agudos observadores y reveladores de una realidad determinada: lo majo en Goya, lo tribunalicio en Daumier, lo político en Gavarny, lo documental en Urrabieta Vierge, lo mortuorio en Guadalupe Posadas, el Gutiérrez Solana de los carnavales o los patéticos personajes castizos”. “Jaureche, Molina Campos y nuestras pulperías”, Osiris Chiérico, revista Cultura 28-29, setiembre-octubre de 1988. Archivo Fundación Espigas.

⁶⁹ No podrían soslayarse, de todos modos, ciertas marcas nacionales en su posicionamiento. Su primera muestra fue realizada en 1920 en uno de los salones de la Sociedad Rural Argentina con la elogiosa aprobación del presidente Alvear. Esto no quiere decir que hubiera sido incorporado por el nacionalismo cultural.

⁷⁰ Córdova Iturburu, op. cit, pág. 100

⁷¹ Datos aportados por ALPARGATAS S.A.I.C

⁷² Pionero de la animación a quien se atribuye el primer film animado sonoro de la historia del cine: “El apóstol” (1917).

Molina Campos permanece algo de la oralidad como género subalterno de la literatura mientras que los retratos de Quirós están inscriptos en la poesía gauchesca que ya, género canónico, apropió para la literatura las voces del margen. Las pinturas de Quirós documentan lo que Ludmer define como “un uso letrado de la cultura popular”, estrategia donde queda plasmado el tránsito a la legalidad del gaucho.

“(…) El uso del cuerpo del gaucho por el ejército y el uso de la voz por la cultura letrada (…) El gaucho puede ‘cantar’ o ‘hablar’ para todos, en verso, porque lucha en los ejércitos de la patria: su derecho a la voz se asienta en las armas. Porque tiene armas debe tener voz o porque tiene armas toma otra voz. Surge entonces lo que define de entrada al género gauchesco: la lengua como arma. Voz ley y voz arma se enlazan en las cadenas del género” (Ludmer, 2012: 27)

Si bien es cierto que las pinturas (mayoría de temperas pero también óleos) reproducidas a escala industrial de Molina Campos no problematizan la ilegalidad del gaucho (lo que Ludmer llama “afuera del género”) sí puede observarse que su apelación al humor es una estrategia de desvío (De Certeau, 2000). Sus gauchos hiperbólicos no se mostrarán desafiantes frente a las instituciones de la patria pero están ciertamente insubordinados ante los modelos de representación vigentes.

Al confiar sus escenas costumbristas a la marca “Alpargatas”, Molina Campos hacía cumplir el axioma peronista antes de tiempo. La *boutade* “Alpargatas sí, libros no” podría haber servido para explicar el caso del pintor que pone su imagen en el engranaje de los productos en serie y toma distancia del mundo de la cultura. Las “alpargatas” de la frase peronista son las mismas (objeto y símbolo) y los “libros” son aquí la tradición de la pintura, la historia del arte, las paredes de los museos. Si del peronismo se concluye que incorporó a vastos sectores a la vida económica y social de Molina Campos se escribió que fue el único artista en formar “pinacoteca de los pobres”⁷³ (figs. 22 y 23).

⁷³ Para un análisis de la utilización simbólica del gaucho durante el peronismo ver Marcela Gené (Gené, 2001). En su análisis la autora observa una inadvertida consecuencia política de las obras de Molina Campos. “Si para los grupos nacionalistas más radicalizados, la usura judía y el imperialismo inglés eran causa de los males de la Nación, el Partido Socialista, confirió un particular protagonismo al gaucho en la gráfica partidaria ya al promediar la década del ‘30. El gaucho “Juan Pueblo”, en la piel de un Gulliver adormecido, es el cuerpo de la Nación abatido por la política fraudulenta, los monopolios económicos y la prensa venal. Ignoramos el destino de esta ilustración, pero el hallazgo de este boceto original de 1935 constituye un temprano antecedente del personaje, que cinco años más tarde aparece con expresión inocente y ojos saltones, -más cercano al tono popular de Molina Campos que de las evocaciones de Martín Fierro-, en los afiches de la campaña electoral de 1940 (fig.103). Desde las páginas de La Vanguardia, las mordaces caricaturas de Tristán (José Antonio Guinzo) simbolizaban en el gaucho al

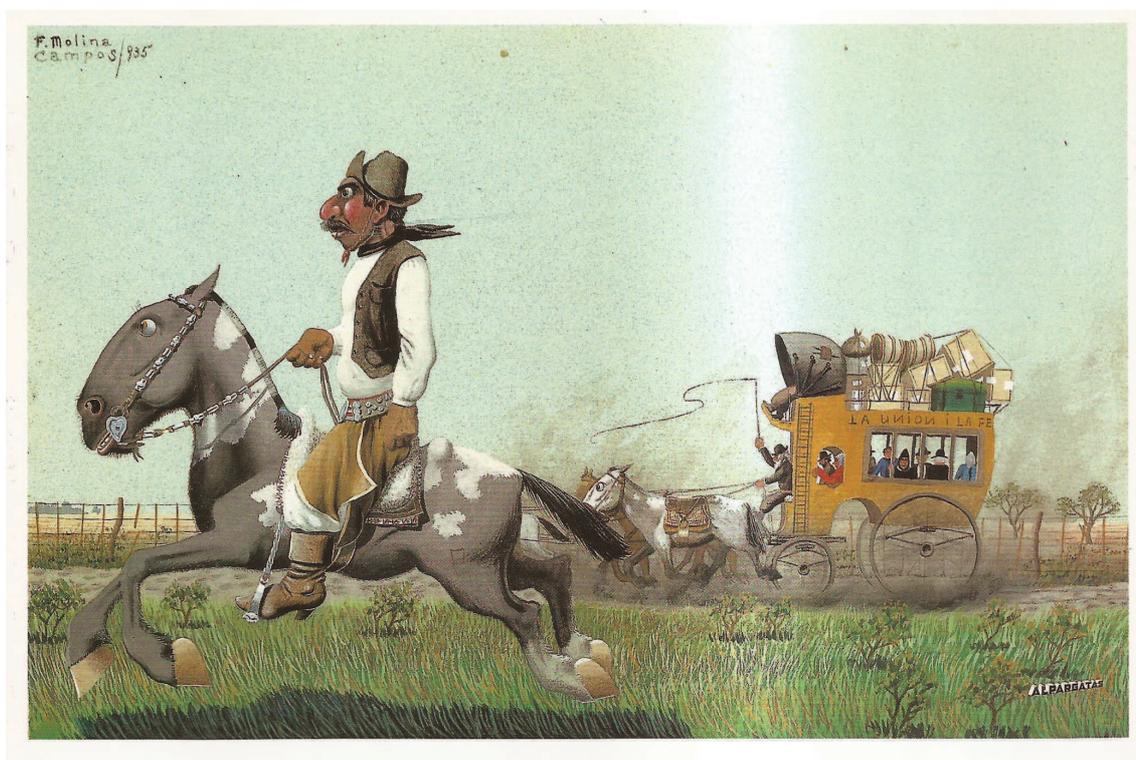


Fig. 22. “La galera”, almanaque abril 1936, colección particular.

El humor costumbrista de Molina Campos y la reproducción y consumo de sus imágenes por fuera del sistema del arte para un público excluido de las bellas artes y el aparato propagandístico de la década peronista consagrando un estatuto cuasi ficcional para sus líderes funcionaron como formas de proto-pop en las décadas previas a que esta neovanguardia se manifestara en Buenos Aires siguiendo el movimiento en las grandes metrópolis del mundo. El pop art de Buenos Aires fue una consecuencia directa de la explosión de 1961, como se explicó en el capítulo 1, pero en su operación radical sobre la cultura popular precedente necesariamente encontró en estos casos un punto de

“auténtico pueblo argentino”. Sus contrafiguras eran el “malevo” y el mazorquero, el primero asociado al “cabecita negra” del suburbio, tirano a pequeña escala, y el segundo con las huestes rosistas en una inequívoca relación -desde la óptica del diario- del peronismo con un período de la historia nacional”.

partida desde donde discutir (o proponer una alternativa a) los modelos hegemónicos de los nuevos realismos pos abstractos. Los artistas pop de Buenos Aires no se dedicarían a pintar escenas telúricas ni mucho menos a sobrevivir la memoria iconográfica del peronismo en los años de la resistencia y la proscripción pero tanto la estrategia de la reproducción y circulación masiva de las imágenes como los dispositivos autoconsagatorios serían parte fundamental de su corpus. En el siguiente capítulo, entonces, se revisarán desde esta perspectiva los itinerarios y obras fundamentales del arte pop argentino.



Fig. 23. “Requilorios”, almanaque 1934, colección particular.

Capítulo 3

Lunfardo y pop: el idioma de los (nuevos) argentinos

*“Pónganme a mi en la punta de un palo y úsenme como afiche”⁷⁴
(Juan Domingo Perón, 1946)*

*“Son las once y media de la noche y escucho en el aire una canción del conjunto Creedence Clearwater Revival y suena con la naturalidad de un tango antiguo flotando en la ciudad”⁷⁵
(Moris, 1969)*

Una mañana del invierno de 1965 quienes caminaban por las inmediaciones de la esquina de Viamonte y Florida⁷⁶, en el microcentro porteño, se vieron sorprendidos por un inmenso cartel publicitario de 30 metros por 15 amurado en los altos de un almacén (**fig. 24**). De abajo hacia arriba la vista del transeúnte identificaba la cartelera con productos habituales de la canasta familiar argentina: café “La Morenita” y cigarrillos negros “43/70”. Luego se topaba con un mensaje más difícil de decodificar. Tres efigies de impronta hiperrealista, sonrientes al extremo de lo maniaco, se encimaban en el primer plano bajo este slogan escrito en letra negra de molde sobre fondo blanco: “¿POR QUE SON TAN GENIALES?” Bajo la frase, en una tipografía más pequeña, se podían leer los nombres de los mentados “genios”, entonces poco más que desconocidos fuera del círculo del arte: Edgardo Giménez, Delia Puzzovio, Carlos Squirru. El afiche publicitario no vendía ningún producto excepto los nombres, como entes auráticos, de estos tres artistas que explotaban la técnica y la estética de las carteleras cinematográficas dejándose retratar, bajo su supervisión, por un pintor (publicitario) anónimo como

⁷⁴ Frase atribuida a Perón por Leopoldo Marechal en el libro “Palabras con Leopoldo Marechal”, Alfredo Andrés, Carlos Pérez editor, 1968. Citado por Marcela Gené (Gené, 2001).

⁷⁵ Texto de contratapa del álbum *30 minutos de Vida*, Mandioca Underground, Buenos Aires, 1969.

⁷⁶ La ubicación del afiche no fue estratégica solo por ocupar un lugar de alto tránsito en la ciudad sino porque terminaba de localizar con su presencia las inmediaciones de lo que se llamaría luego la “Manzana Loca”, espacio delimitado por el Instituto Di Tella (Florida al 900), el bar Moderno y la librería Galatea. En ese sentido funcionaba como un hito, un índice de la zona elegida por la bohemia vanguardista de Buenos Aires.

estrellas de una producción cinematográfica inexistente o de la película de sus propias vidas.

Como en el texto de “Ballat Balar Babel” citado en el capítulo 1 de nuestra tesis, el hecho artístico establecía aquí un *continuum* con los productos del mercado y el diseño publicitario sin distinción entre las paredes de la galería de arte y la vía pública o, mejor, introduciendo el discurso del arte en la oferta de consumo de Buenos Aires. Una obra como el afiche de “¿Por qué son tan geniales?” en la que los artistas disponen una idea que es ejecutada por otros (en este caso el equipo de producción de la agencia Meca, **fig. 25**) podría señalarse como arte conceptual *avant la lettre* (si nos atenemos al desarrollo posterior de la historia del arte) o, siguiendo el itinerario de este análisis, como la clase de objeto que termina por plasmar aquella idea de Perón rescatada en el testimonio de Leopoldo Marechal. Entonces, ante la ausencia de un arsenal simbólico representativo, el líder del incipiente movimiento había propuesto la explotación de su imagen como toda propaganda política: “Pónganme a mi en la punta de un palo y usénme como afiche”. Y esa fue exactamente la inadvertida tradición que los jóvenes y “apolíticos”⁷⁷ Giménez, Puzzovio y Squirru abonaron con esta acción.

⁷⁷ El encomillado refiere a una marca de época. Como lo analiza Ana Longoni: “Es frecuente en los 60’ la caracterización de la vanguardia como una moda foránea, dependiente y cultora de los sucesos artísticos de los países centrales. En este tópico, aunque con argumentos diferentes, coincidieron tanto los censores de la dictadura de Onganía como sectores de la izquierda: mientras los primeros clausuraban muestras en el Instituto Di Tella, los segundos opinaban que la frivolidad del happening era incompatible con la lucha contra el hambre, síntesis de la impugnación que el epistemólogo Gregorio Klimovsky hiciese a Masotta: ‘ningún intelectual puede perder el tiempo haciendo full time en la confección de happenings mientras las dos terceras partes de la población mundial (...) están muriéndose o padeciendo hambre’. Longoni, Ana, “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta”, Segundo Simposio Prácticas de Comunicación Emergentes en la cultura digital, Córdoba, 2005, pág. 6. Esa posición respecto a la neovanguardia del Di Tella quedó emblemática en el filme “La Hora de los hornos”, Pino Solanas y Octavio Getino, 1968. Como explica Beatriz Sarlo a John King (King, 1985, 304-305): “(...) La izquierda tradicional e incluso sectores de la ‘nueva izquierda’ consideraban que el Instituto Di Tella era un ala de la vanguardia ‘descomprometida’ de Argentina. Uno podía encontrarse con contemporáneos, con compañeros de la facultad que decían ‘al Di Tella yo no voy’. (...) Creo que la película de Solanas refleja de alguna manera lo que podían ser ciertas posiciones de izquierda, y más concretamente ahí, posiciones nacionalistas, peronistas, de izquierda. Allí, en un episodio, aparece el Instituto Di Tella como una de las formas más refinadas del elitismo y la penetración imperialista”. Puede sumarse aquí el testimonio de Guido Di Tella recogido por Edgardo Giménez para el libro *La cultura como provocación: Jorge Romero Brest* (Giménez comp., 2006): “El Di Tella fue atacado, entre otras cosas, por participar de una concepción extranjerizante, casi antiargentina, del arte y la cultura. Por supuesto que no fue una visión folk. Usó naturalmente la lingua franca del arte del siglo, informalismo y neo figuración, y arte mínimo, dodecafonismo y música electrónica, teatro del absurdo y la participación. De una manera que me permito llamar inteligente y sutil, tuvo pretensiones con respecto a nuestra continuidad y afirmación cultural; lo menos que puede decirse es que fueron enormes, algunos dirían desmesuradas. Creíamos que Buenos Aires era un centro de la cultura, entre la decena de los más revelantes del mundo. Nada menos que eso. Que nuestros mejores artistas tenían que ser reconocidos en todas partes del mundo. Que no solo no había más ese rezago de principios de siglo sino que ya había

“Lo primero que puedo decir del cartel es que quise hacerlo porque a las galerías en las que estábamos exponiendo iba siempre la misma gente y yo creía que el arte tenía que salir de la élite. En esa época trabajaba en publicidad así que conocía el impacto que podía tener algo que se promocionara de semejante manera en la vía pública. Mi trabajo me había puesto en contacto con los Patrón Costas que eran los dueños de la agencia Meca y lo primero que hice fue averiguar con ellos cuáles eran los trámites y los costos para alquilar ese cartel. El fotógrafo José Costas nos hizo las fotos individuales con nuestros elementos característicos y con eso hice un collage que llevé a Meca para que fuera pintado a mano por uno de los afichistas de la agencia. Al elegir el lenguaje de la publicidad decidí que no era meritorio que yo hiciera el cartel sino que me parecía genial que lo hiciera la persona especializada en ese tipo de tareas. Y en eso radicó parte de su éxito porque la gente reconocía una técnica propia de ese lenguaje. Creo que fue la primer cosa que se hizo aprovechando la vía pública y terminó resultando algo que superó los sesenta días promedio del afiche publicitario para convertirse en un ícono del arte de los 60⁷⁸, cosa que yo no imaginé en lo más mínimo. Yo creo que éramos ‘geniales’ básicamente por que estábamos introduciendo en el mundo de la cultura una nueva manera de hacer cultura. Todo lo que se venía haciendo culturalmente en Buenos Aires envejeció de una día para el otro ni bien aparecimos nosotros y todo el movimiento en torno al Di Tella. Esta manera de hacer las cosas impactó bastante, porque a partir del cartel aparecieron los medios queriendo saber quiénes éramos nosotros”. (Edgardo Giménez)⁷⁹

“Los fines de semana, mi madre y una de mis tías viajaban desde San Isidro al centro de la ciudad para visitar las grandes tiendas como Harrod’s. Yo entonces tenía entre trece y catorce años y si bien ya había decidido que iba a ser artista no estaba tan familiarizado con lo que estaba pasando en Buenos Aires. En uno de esos paseos vimos el cartel. Fue muy impactante porque no podía reconocer quienes eran ellos pero a la vez me resultaba muy atractivo. Era algo que realmente llamaba la atención. Dos años después ya iba al Di Tella por mi cuenta y sabía perfectamente quienes eran los genios del cartel”. (Alfredo Prior)⁸⁰

casos de artistas y aún de grupos que habían avanzado sobre el resto del mundo. Romero, que concebía al arte como una fuerza capaz de generar una conciencia estética universal, era sin embargo un gran nacionalista cultural, desmesurado y barroco”.

⁷⁸ El afiche nunca volvió a exhibirse en su soporte original (la cartelera publicitaria de vía pública en el centro de la ciudad) pero reproducido en distintos formatos ha participado en distintas muestras retrospectivas sobre el arte pop en Argentina y el mundo. Pueden destacarse en ese sentido las muestras “Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil-Argentina 1960” (Fundación Proa, junio-setiembre 2012), donde se lo reprodujo en una escala menor en el ingreso a la exhibición, y las retrospectivas de pop internacional “The world goes pop” (Tate Modern, setiembre 2015-enero 2016) e “International Pop” (Walker Art Center, Minneapolis, abril-agosto 2015) donde se la reprodujo en sendos catálogos. En la muestra “Los medios dentro de los medios” (Museo Nacional de Bellas Artes, 2001) se proyectó una diapositiva del afiche contra la pared y una reproducción ubicada en la autopista Rosario-Córdoba formó parte de la semana del arte de Rosario en 2009. El arte contemporáneo argentino también tomó nota de la iconicidad del afiche con la remake de Alberto Passolini para la muestra “Bad” (2007) (Fig. 26).

⁷⁹ Entrevista con el autor, Buenos Aires, abril de 2016.

⁸⁰ Entrevista con el autor, Buenos Aires, noviembre de 2016.

“El *póster panel* lo pensamos en el taller de Charlie que era el centro de todas las reuniones, una usina de donde salían todas las ideas. El ya era un pintor de la galería Bonino, que era la mejor galería de Buenos Aires, y para ellos fue muy controversial verlo aparecer de ese modo. El afiche lo pensamos porque en determinado momento llegamos a la conclusión de que insistir con otra muestra era inútil, que no tenía sentido. Entonces preferimos exponernos a nosotros. Esa esquina tenía mucha visibilidad, solo se exhibían allí publicidades de Aerolíneas y Coca-Cola. Otra idea que teníamos era poner la publicidad en los colectivos y poner a los críticos a que fiscalizaran si pasaban a horario pero no pudimos hacerlo. Para la inauguración conseguimos un kiosquito de Pepsi-cola que repartíamos entre la gente que pasaba” (Dalila Puzzovio)⁸¹

¿Quiénes eran en el invierno de 1965 los “geniales” Giménez, Puzzovio y Squirru? Si los porteños de a pie querían tener una idea de ellos hubieran debido asomarse al número 5 de la revista-libro de divulgación Planeta (“la primer revista de biblioteca”) que, traducida del francés, editaba cada bimestre en Buenos Aires Editorial Sudamericana⁸². Allí, en un sumario que mezclaba artículos sobre “Ovnis en la Argentina”, “El mundo del zen”, “Hacia la conquista de la tercera edad”, “El padre de la semántica general”, entre otros, a partir de la página 119 y hasta la 129 se incluía “Buenos Aires y el nuevo humanismo” por Pierre Restany. La apertura del artículo escrito por el ideólogo del *Nouveau Réalisme*⁸³ francés invitado por Jorge Romero Brest como jurado de los premios Di Tella de 1964 y 1965 estaba ilustrada por una brumosa vista en blanco y negro de Buenos Aires (una especie de abstracción metropolitana global) a cargo de Humberto Rivas, fotógrafo del Instituto Di Tella⁸⁴. El largo artículo de Restany empezaba, pues, con una especie de declaración de amor a la ciudad:

“Buenos Aires me fascinó. En Brasil y en Europa numerosos amigos se sorprendieron ante mi reacción. ¿Y Río, y San Pablo? Sin embargo es bien sencillo. A mí me gustan las grandes ciudades: en su seno se elaboran la psicología colectiva y los valores espirituales del mañana, pero las *verdaderas*⁸⁵ grandes ciudades, las *verdaderas* metrópolis. Buenos Aires es una de ellas; no es el caso de San Pablo ni de

⁸¹ Entrevista con el autor, Buenos Aires, diciembre de 2016.

⁸² Paradojal juego de la historia que en los 60’ Sudamericana editase a “Planeta” cuando desde los años 90 el conglomerado editorial español Planeta se convirtió en la principal competencia en Buenos Aires de Sudamericana luego absorbida por Mondadori (España) y, finalmente, la global Random House.

⁸³ Los *Nouveaux Réalistes* se constituyeron alrededor de Restany e Yves Klein en ocasión de una muestra de artistas franceses y suizos en la galería Apollinaire de Milán. El manifiesto del grupo (“Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme”) fue redactado por Restany en el taller de Klein el 27 de octubre de 1960 y junto a ellos firmaron Arman, Francois Dufrene, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle y Jacques Villeglé. El manifiesto original fue publicado por Editions Dilecta de París en 2007 en un libro objeto de 16 páginas.

⁸⁴ Como ilustración se incluían fotografías de Rivas de obras de Marta Minujín, Carlos Squirru y Pablo Suárez.

⁸⁵ Así destacado en el original.

Rio de Janeiro: la primera, enajenada por la actividad, trepidante de dinamismo, es una Chicago que todavía no ha encontrado su Nueva York; la segunda, lánguida, abigarrada, sabrosa, es una inmensa Niza sin París.

Una metrópoli no es simplemente una acumulación cuantitativa de casas y de gente. Raras son las grandes ciudades que “representan”, es decir que tienen un alma, una personalidad, un cuerpo propios y que—en la multiplicidad de sus componentes—terminan por imponernos el sentido de su unidad. No se trata de una impresión sentimental o turística, sino de una dimensión especial, suplementaria y superior, del fenómeno urbano (...) Una metrópolis es ante todo una ciudad *libre*, en sus aspiraciones, en sus reflejos. No necesariamente autárquica o universalmente hegemónica; sino una ciudad donde siente más que en otras partes todo atentado a la libertad del cuerpo y el espíritu, donde la práctica de esta libertad, en sus restricciones como en sus abusos, está sujeta a una constante redefinición (...) En ocasión de mis conferencias públicas y de mis contactos individuales, ¡Cuántas veces he sentido, en Buenos Aires, latir el pulso de esta libertad!”. (Restany, 1965, 119-120)

Como una suerte de conquistador cultural, Restany dedica la mayor parte de su artículo a ensalzar las características que hacen de Buenos Aires (“Una Nueva York austral”) suelo fértil para un programa que aplica en dos direcciones: la superación de toda abstracción como un lenguaje y una sensibilidad viejas (“el arte abstracto aparece hoy día como la última manifestación de la ruptura entre el hombre y el mundo: un arte de evasión y de rechazo”) (Restany, 1965, 124) y la extensión del *Nouveau Realisme* por fuera de París⁸⁶ como alternativa a la hegemonía del Pop Art de Nueva York. Restany ha detectado en Buenos Aires la próxima estación de un movimiento global de nuevos “folcloristas” capaces de interpretar la cultura y los productos de su tiempo en las vísperas de lo que él considera un “renacimiento cultural”.

Mientras que otros observadores internacionales invitados por Romero Brest al Di Tella como parte de su estrategia de legitimación internacional, los casos del estadounidense Clement Greenberg y el inglés Lawrence Alloway, encuentran relativo interés en la producción argentina (Greenberg sostiene contra viento y marea el paradigma abstracto-concreto frente a los nuevos realismos; Alloway la juzga deudora de

⁸⁶ Hay que tener en cuenta que los Nouveaux Realistes se mostraron por última vez como grupo en la Bienal de San Marino de 1963. La temprana muerte de Yves Klein (1928-1962) provocó la rápida dispersión de sus miembros. En ese contexto es probable que Restany viera en la escena porteña una oportunidad de recuperar su influencia como ideólogo. Como explica Isabel Plante: “(...) El Pop Lunfardo le resultaba una prueba de que París estaba viva; la unión de la capital francesa con Nueva York—que el mismo Restany articulaba—parecía fecunda y mostraba sus frutos en distintos puntos del globo. La experiencia porteña constituyó una herramienta para resistir, al menos discursivamente, la superioridad lograda por Nueva York. También aportaba para su tesis sobre la emergencia de un arte urbano y planetario (...)” (Plante, 2013, 65-66)

estéticas centrales⁸⁷), le toca a Restany tipificar esta producción (“New look on the River Plate”, la llama) que media entre Europa y los Estados Unidos. Tras postular al “ensamblador” Santantonín y a Berni (“mundialmente conocido por su premio en la Bienal de Venecia de 1962”) como “precursores inmediatos” de los artistas en torno a Romero Brest y el Di Tella, el francés esboza la particularidad argentina en la internacional pop:

“(…) Sus pares están en otra parte, en otras grandes ciudades de las que también ellos expresan el folklore, con una misma factura primitiva, esencial. Menos condicionados que los norteamericanos por el culto de la eficiencia y de lo trivial, menos sensibles al encanto del gesto y a la cháchara social agresiva de los pop europeos, **los pop lunfardos**⁸⁸ parecen ser más naturalmente ellos mismos en un contexto del que definen con extrema sensibilidad las relaciones agudas o crónicas”.

⁸⁷ Entrevistado por John King (King, 1985, 262-263), Alloway sostiene: “(…) La Argentina es el único país latinoamericano que podría tener un arte pop y fue el que lo tuvo (...) aunque evocando las cosas creo que no hicieron con eso lo que habrían podido hacer. A mí me gustaba la actitud antijerárquica, pero la posición antijerárquica no nos absuelve de la necesidad de pensar originalmente y crear formas originales y ellos no lo hicieron. A decir verdad, lo mismo ocurre en Inglaterra donde tuvimos un arte pop temprano pero no hicimos mucho con él”.

⁸⁸ El destacado corresponde a este trabajo.



Fig 24. La esquina de Florida y Viamonte, Buenos Aires, donde fue emplazado originalmente el afiche "¿Por qué son tan geniales?". Archivo Edgardo Giménez.



Fig. 25. Registro fotográfico del armado del afiche “¿Por qué son tan geniales?”. Archivo Edgardo Giménez.



Fig. 26. “NS/NC (No Sabe/No Contesta)”, Alberto Passolini, acrílico sobre MDF, 150 cm x 100 cm, 2007, colección del artista.

En una improbable adaptación del *dictum* peronista clásico, Restany plantea en el escenario de la neovanguardia pop la posibilidad de una *tercera posición* para los artistas argentinos⁸⁹. Su definición “Pop lunfardo”, que irá completando en forma retrospectiva en los años 80 y 90⁹⁰, es en este texto fundacional de *Planeta* una taxonomía plana, sin mayor relieve. Aún así, la fórmula que yuxtapone los alcances internacionales de un movimiento que encarnaba el *zeitgeist* de la época con la forma popular del habla, la lengua específica de Buenos Aires, resulta hoy una herramienta apropiada para conectar procesos culturales que fueron analizados muchas veces en paralelo, sin conexión aparente. La noción de “Pop Lunfardo” puede aplicarse de manera restrictiva y mantenerse en la zona original delimitada por Restany, esto es los artistas visuales jóvenes que orbitaban en torno a la galería Lirolay y el Di Tella (en su *racconto* para *Planeta* nombra a Minujín, Giménez, Puzzovio, Squirru, Delia Cancela, Pablo Mesejean, Susana Salgado, Zulema Ciorda, Alfredo Rodríguez Arias, Juan Stoppani y Oscar Palacios), el núcleo duro que conformaba el grupo, la generación Pop. O bien puede abrirse y auscultar formas de cruce sintomáticas de este período. “Pop Lunfardo” puede ser tanto la serie de omnibús (insertando la técnica popular del filete en el discurso visual) que pintó Nicolás García Urriburu en 1965 como la serie de retratos de íconos (el boxeador Nicolino Locche, por caso) de Buenos Aires de Martha Peluffo; el tango canción de Astor Piazzolla y Horacio Ferrer (“Chiquilín de Bachín”, “Balada para un loco”) como el café concert y show de tvé “La Botica del Angel” de Enrique Bergara

⁸⁹ Restany esboza una justificación sociológica: “¿Sobre qué puede fundarse la autonomía cultural de Buenos Aires? En primer lugar sobre la regulación de una distancia espiritual respecto de Madrid. Por lo demás, todo concurre en los hechos a este alejamiento de la influencia hispánica: comenzando por la importancia cuantitativa y cualitativa de la inmigración italiana” (Restany, 1965, 124)

⁹⁰ Por ejemplo en los testimonios recogidos por Edgardo Giménez para *La Cultura como provocación: Jorge Romero Brest*. “En esa época yo estaba en plena militancia por el nuevo realismo, y era particularmente sensible a la colosal afirmación de la cultura urbana, cuyos efectos quería medir en París y Nueva York. Justo en ese momento encontré en Buenos Aires el equivalente austral del fenómeno cultural globalizante: una naturaleza moderna, urbana, industrial y mediática y que hablaba su propio lenguaje, el de sus calles, el de sus fábricas, el de sus medios. Descubría así una red de expresividad paralela que se superponía a las estructuras tradicionales, y se desarrollaba de manera autónoma. ‘Es la magia del transformismo argentino’ me decía Romero Brest... La superlatinidad argentina es la del tango, de la pasión extrema, de los celos desgarradores, de las susceptibilidades abusivas, de las soledades mentales desesperadas, pero también la de la eterna espera de los caprichos del destino, de lo aleatorio fantástico, de las felicidades imprevistas del azar...”

Leumann; los “spirituals porteños”⁹¹ del trío Manal como el surrealismo urbano del grupo Almendra o el desembarco en el disco de Jorge de la Vega (*El Gusanito en Persona*, Olympia, 1967) y Federico Peralta Ramos (*Soy un pedazo de atmósfera*, CBS, 1968); la revista juvenil *Pinap* como el sello discográfico Mandioca Underground; las novelas de Manuel Puig, el cine de Favio y la historieta⁹² “El Eternauta”⁹³. Todo lo que se vincula en esa atmósfera a la que refiere la observación del iracundo trovador Moris que utilizamos para introducir este capítulo: una canción del grupo norteamericano Creedence Clearwater Revival flotando sobre la psicogeografía⁹⁴ de Buenos Aires como un tango antiguo⁹⁵.

⁹¹ Término utilizado por el periodista Juan Carlos Kreimer para describir la música y la lírica del trío en las notas interiores del primer álbum del grupo (Manal, Mandioca underground, 1969).

⁹² Si el arte alto devino “pop” en la incorporación de marcas de la cultura popular, géneros populares como la historieta realizaron en los 60’ el movimiento pendular inverso dejándose permear por lecturas de vanguardia. Oscar Steimberg explica: “(...) Sin embargo, la historieta sería de revistas estaba iniciando, ya entonces, una impredecible sobrevida. Aunque fuera, como todas, una sobrevida paradójica: para los investigadores y los artistas interesados en las transformaciones culturales del momento, que nunca la habían querido demasiado, la historieta de aventuras empezaba a convertirse en un recuerdo inquietante y hasta esplendoroso. El Pop, el Camp y sus versiones en distintas regiones artísticas, junto con el discurso crítico acompañante, habían cambiado las cosas en relación con con el reconocimiento de la dimensión estética de la gráfica para grandes públicos, y el ensayo sociológico y semiológico le estaba dando un lugar de conflictivo privilegio. El interés teórico y crítico por la historieta empezaba a parecerse al que suscitaban los soportes narrativos jerarquizados por la cultura: todo lo malo y todo lo bueno podía encontrarse en ella. En la exposición internacional organizada por el Instituto Di Tella en 1968, un Nuevo gesto de valoración se manifestó en las numerosas ponencias y mesas de debate: opuestamente a lo que solía ocurrir en el tratamiento dispensado a la historieta en revistas culturales y trabajos críticos, donde era común que apareciera como exponente de una industria cultural adaptativa y enrasadora, en los nuevos espacios se la percibió como espacio de emergencia de la novedad mediática y artística (el interés internacional se había manifestado ya en Europa de distintas maneras, y entre otras en una exposición en el Louvre, en la que también había ocupado espacios reservados a las Artes Mayores). Lo que era difícil de imaginar en aquel momento era que la historieta estaba probando en esos desplazamientos, así como en esas reflexiones sobre sí misma, lo que iba a ser uno de sus rasgos característicos en su nueva vida...” Ver el ensayo completo en Jitrik, Noé, *Historia de la literatura argentina, vol. 11: La narración gana la partida*, Emecé, Buenos Aires, 2000.

⁹³ La versión original de la historieta de Héctor Oesterheld y Francisco Solano López publicada por la revista *Hora Cero* entre 1957 y 1959 podría considerarse como una de las formas proto-pop exploradas en el capítulo 2 por la utilización de referencias de la cultura popular en un contexto de ciencia ficción. En esta enumeración, sin embargo, nos referimos a la reedición de “El Eternauta” en revista *Gente* en 1969.

⁹⁴ Guy Debord escribió sobre la “psicogeografía” en su “Teoría de la deriva”, texto publicado en el número 2 de *Internationale Situationniste* (1958). Allí explicaba: “Entre los procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpidos a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo. Una o varias personas que se entregan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse llevar por las solicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden. La parte aleatoria es menos determinante de lo que se cree: desde el punto de vista de la deriva, existe en las ciudades un relieve psicogeográfico, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen difícil el acceso o la salida de ciertas zonas (...)” Traducción publicada en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

Así, esta forma “lunfarda” de cultura pop establecía zonas de contagio interdisciplinaria entre sus actores. Marta Minujín provocó la primera aparición pública de Almendra como parte de la ambientación “Exportación/Importación” (1968) en el Di Tella; Edgardo Giménez diseñó para Leonardo Favio el afiche de “Romance del Aniceto y la Francisca”⁹⁶ (1967) llevando la estética austera, blanco y negro, del film a un isotipo de exuberante pop technicolor (fig. 27) ; Jorge Alvarez fue editor tanto de *Boquitas pintadas* de Puig como de los discos simples y los pósters de Mandioca Underground; *Pinap* tenía como jefe de arte a Jorge de la Vega quien además incursionaba allí en la historieta.



Fig. 27. Afiche promocional para la película “Romance del Aniceto y la Francisca”, Edgardo Giménez, 1967. Archivo Edgardo Giménez.

⁹⁵ Resulta asimismo sintomático que el primer héroe/mártir de la contracultura rockera de Buenos Aires se hiciera llamar “Tango” o ‘Tanguito’ aunque interpretara un repertorio influido por el folk anglo (Bob Dylan, Donovan) y la psicodelia.

⁹⁶ El nombre completo del filme es “Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedé trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más”.

En un movimiento de vaivén, mientras a Restany le tocaba dilucidar la particularidad del pop argentino y transmitirla a la escena internacional, la presentación de Andy Warhol en Buenos Aires quedó en manos de Romero Brest que prologó su muestra en la sala 1 de la galería Rubbers (**fig 28**) entre el 29 de julio y el 14 de agosto de ese mismo 1965⁹⁷. En el texto del folleto desplegable en el que se reproducen unas pocas imágenes de la muestra⁹⁸ (una fotografía deja ver al marchante Natalio Povarché (**fig 29**) junto a retratos pop de Liz Taylor y Jackie Kennedy), Romero Brest empieza describiendo una fenomenología alrededor de Warhol:

“¡Gran momento de tensión en Buenos Aires! Al fin se verán obras del más discutido pintor estadounidense entre los que cuentan en estos días, el menos joven a pesar de sus treinta y cinco años de edad, aunque el más joven por cuanto piensa y hace: el pálido Andy Warhol de ojos azules y misteriosa tez. Peter Pan, en el escenario del arte, “una sensibilidad tan dulce y severa, tan pueril y comercial, tan inocente y elegante, como nada en nuestra cultura”, que todo esto se ha venido diciendo. Un joven que piensa: “Todo es como todo el mundo y los hombres son como las cosas, como las máquinas”. Y claro está, “desensibiliza” a las imágenes, descarga a las cosas o los acontecimientos de sus referencias axiológicas, y ejercita la imaginación en descubrir perfiles inéditos de las realidades; así, en plural. ¿No ha llegado a decir que le gustaría si otros hicieran esas imágenes por él?”

Luego, se preocupa por establecer un juicio propio acerca de este misterio o amenaza que es Warhol para la escena argentina (“¡Gran tensión en Buenos Aires!”) desde su lugar como intérprete y promotor de las nuevas experiencias visuales:

“En Estados Unidos, el gran crítico Alan R. Salomon lo considera ‘Pop’, entre los que usan imágenes halladas en otras fuentes gráficas, junto a Lichtenstein y Rosenquist. Más no solo difiere Andy por la técnica, siendo estos pintores de pincel, sino por el espíritu, nada ‘Pop’ a mi juicio, de quien no intenta revalorizar nada, ni transformar la semántica del arte. ¿No es ‘Pop’ entonces?”

⁹⁷ La fecha es la que corresponde al folleto de la muestra. Sin embargo el 27 de agosto aparece mencionada entre las recomendaciones de la revista *Primera Plana* lo que hace pensar que hubiera podido extenderse. Se transcribe la mención: “Andy Warhol: Uno de los más originales creadores norteamericanos de la actualidad, en ecléctica acumulación de talento (de 350 a 1.500 dólares, Florida 910)”. Según la sección de artes plásticas de *Primera Plana*, en el tiempo que estuvo colgada la muestra en Rubbers se vieron en Buenos Aires la retrospectiva de Berni en el Di Tella, “Love & Life” de Delia Cancela y Pablo Mesejean en Lirolay, obras de Josefina Robirosa en Witcomb, Edgardo Vigo en Galatea, el grupo Nueva Figuración en Hebraica y Pintura francesa contemporánea en el Museo Nacional de Bellas Artes.

⁹⁸ Era intención de nuestra investigación reponer la lista de obras completa de Warhol que se presentó en Rubbers en 1965 pero un incendio en el antiguo local de Florida 910 diezmó el archivo de la galería. Para aquellos investigadores que deseen consultarlo, el folleto original de la muestra se puede encontrar en el archivo de Fundación Espigas.

La discusión importa solo para señalar el rasgo original de Andy. Por otra parte es difícil sostenerlo en presencia de los retratos que exponen y de otros, donde incorporada la figura humana a un ritmo implícito, aunque sea una sola, existe más por éste que vive por sí. Y que decir frente a las pequeñas telas con flores, iguales por el tamaño y la forma de representación, que podrían ser motivos para manteles, como se ha dicho, si no fuera por la representación fragmentada. Es claro que si se expusieran los grandes cuadros con imágenes repetidas—latas de sopa Campbell o botellas de Coca-Cola, accidentes de automóvil o escenas macabras, retratos persistentes como el de Mrs Skull—esta cuestión del ritmo sería más clara. Aunque bastará que se imagine al que se titula “Silla Eléctrica” quince veces repetido, para comprobar a qué extremos de fuerza emocional llega Andy y como reside en ella el secreto de su fascinación”. (Romero Brest. 1965)

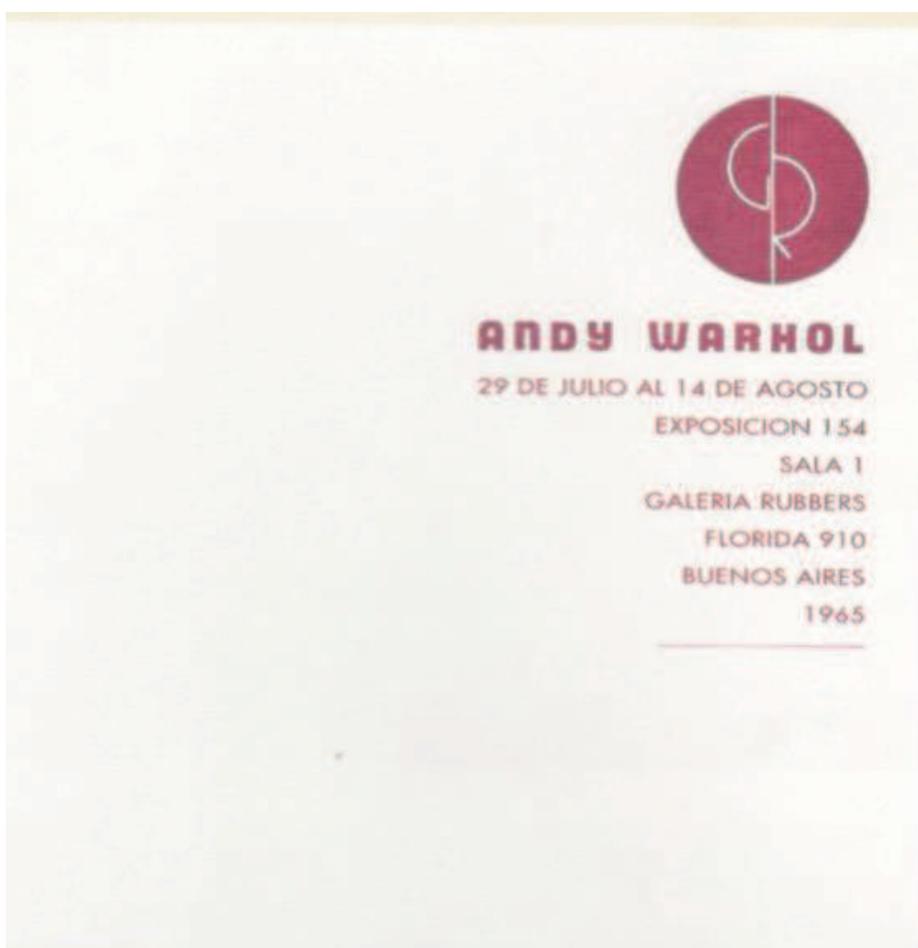


Fig 28. Tapa del catálogo de la muestra de Andy Warhol en Galería Rubbers.

Archivo Fundación Espigas.



Fig 29. El marchante Natalio Povarché junto a obras de la muestra de Andy Warhol en Galería Rubbers. Archivo Rubbers (imagen publicada en el libro “Galería Rubbers Internacional. 50 años”)

La recepción crítica argentina sobre Warhol y el pop se completa con las conferencias que dicta Oscar Masotta en el Instituto Di Tella en septiembre de 1965 nacidas, en principio, como repuesta al libro *Antiéstetica* de Luis Felipe Noé. Modelo de intelectual moderno, según la caracterización de Beatriz Sarlo⁹⁹, Masotta lee el fenómeno del pop art en las artes visuales desde la primera semiología y el estructuralismo y, desde esa perspectiva, lo homologa con la figura de la “redundancia” en tensión con el surrealismo que ocupa el lugar de la “metáfora”, del mismo modo que contrapone el eje “arte pop-semántica” al de “surrealismo-psiconálisis”. La particularidad del análisis de Masotta es que se construye desde la distancia y con muy poca observación directa de las obras (las pocas que han llegado a Buenos Aires) y los artistas que definieron al pop como un lenguaje visual. Su punto de vista está impregnado en la imposibilidad de tomar contacto con los originales y la necesidad de desarrollar un aparato teórico a partir de las reproducciones vistas en revistas de arte (*Art International, L'Oleil, Metro, Cimaise, Quadrum, Aujourd' hui, Arts*¹⁰⁰) y diapositivas¹⁰¹. En ese aspecto, la teoría de Masotta abona a una lectura argentina del pop-art tanto como las obras más notorias del “Pop lunfardo”. Esto no significa en absoluto que sea su marco teórico ya que, como se explicó en la introducción de nuestro trabajo, en una revisión rápida de la escena porteña Masotta pone en duda el postulado de Restany. No hay en su conferencia (y luego libro) una teoría que sustente a los “pop-lunfardo” sino más bien un aporte crítico excéntrico (independiente de las interpretaciones centrales) desde Buenos Aires para la comprensión

⁹⁹ “Un típico intelectual de ese momento es Oscar Masotta. (...) Es preciso recordar dos hechos que fueron muy importantes: el happening que él hizo en la estación Anchorena, con auspicio del Di Tella, y sobre el cual después teoriza en una conferencia en el Instituto. Y el otro hecho muy importante organizado por Masotta fue la primera exposición de historieta, que se hizo también en el Di Tella (...) Era el surgimiento de una nueva sensibilidad a través de la incorporación de estas nuevas formas discursivas, ya que los intelectuales de la década del 50 tendían a ubicarse en relación con la cultura ‘alta’. El giro, por supuesto, está vinculado a un cambio de ‘autores-faros’: Umberto Eco, por ejemplo”. (King, 1985, 304-305)

¹⁰⁰ La lista es la misma que enumera Masotta en la introducción a las conferencias. (Masotta, 1967, 18)

¹⁰¹ Es notable que acaso el teórico más influyente en la lectura contemporánea del pop art haya tenido sus primeros encuentros con este tipo de producción de un modo similar al de Masotta. Recuerda Arthtur Danto: “(...) Tengo el más vívido recuerdo de la primera obra pop que ví, en la primavera de 1962. Vivía en París y trabajaba en un libro que apareció unos años más tarde (...) Me detuve un día en el Centro Americano para leer algunos periódicos, y vi ‘The Kiss’ de Roy Lichtenstein en *Art News*, la publicación más importante de arte en aquellos años. Descubrí el pop de de la misma manera que lo descubrió cualquiera en Europa, a través de las revistas de arte (...)” (Danto, 1997, 147). Por otra parte, podría pensarse que la condición de recepción de Masotta fue menos una fatalidad espacial que algo intrínseco al pop y su relación con los mass media. Quizás fuera más pertinente descubrir a Lichtenstein en una reproducción en serie que en el original colgado en la pared de una galería de arte.

del pop como forma de arte propia, en sus palabras, del “ensanchamiento de la información masiva que sobreviene a partir del fin de la segunda guerra mundial”:

“Se trata entonces de un arte vuelto a los productores de la cultura popular; y en ese sentido, de un arte popular”¹⁰². Y si bien el consumo de las obras pop se realiza todavía en el interior de los mismos grupos que habían consumido la producción del período anterior, el proceso se realiza en términos perceptiblemente diferentes. En el interior de culturas como las nuestras, fuertemente trabajadas de imágenes producidas por la T.V., por el cine, los ‘afiches’, la publicidad, los artistas pop nos han enseñado a afirmar eufóricamente esta realidad visual—que solo es real a condición de ser simbólica—para aprender, al contacto mismo con los objetos de la producción social y del consumo, los principios de un cambio histórico del gusto y de una ruda y valedera revolución estética”. (Masotta, 1967, 16)

Una obra que escapa a todas las convenciones de la exhibición de arte como el afiche “¿Por qué son tan geniales?” es una representación absoluta de las ideas de Masotta sobre el pop. Su lugar evidente, como explica Giménez, es el de intercambiar el rol de los productos por el de artistas desconocidos en el mecanismo publicitario: “vender” arte. Pero detrás de la superficie se puede identificar la huella de la cultura popular que los “pop lunfardos” han transfigurado¹⁰³ como los “folcloristas urbanos” que Restany destacaba. El afiche aparece entonces como una memoria procesada, por estos artistas, del momento en que el paisaje de la ciudad fue transformado por la creación de un robusto mercado interno y el consiguiente crecimiento de la publicidad en la vía pública. La irrupción de la obra es, también, una memoria de la expansión del consumo a través del ingreso de las capas medias y bajas de Buenos Aires durante el decenio peronista (Milanesio, 2014). Es de esta manera que un arte observado como “apolítico” y “extranjero” no estaba hablando de otra cosa que de una sociedad que había sido transformada por la política.

Inadvertidas en su profundidad, algunas obras del “Pop lunfardo” parecieran estar vertebradas por hitos y tensiones del mercado durante los años peronistas. La fetichización escultórica del zapato “doble plataforma” practicada por Delia (luego Dalila) Puzzovio opera como símbolo de las disputas del sector industrial del calzado con

¹⁰² Bastardilla y entrecomillados del texto original.

¹⁰³ Utilizamos aquí un idea central de Arthur Danto (Danto, 1997, 152-153) sobre el pop art. “El arte pop es tan excitante porque es transfigurativo (...) Muchos fanáticos trataron a Marilyn Monroe de la misma manera que podrían haber tratado a una de las estrellas del escenario o de la opera. Warhol la transfiguró en un ícono poniendo su hermosa cara sobre un fondo dorado (...) La transfiguración es un concepto religioso”.

el estado en un contexto paradójico de aumento del consumo (la producción total en pares pasó de 77.533.673 en 1937 a 92.008.999 en 1952¹⁰⁴) y restricciones para la importación de maquinaria y exportación de cueros. En alianza con la fábrica de zapatos Grimoldi¹⁰⁵, Puzzovio creó un diseño cuya virtud ontológica radicaba en ocupar el espacio de Buenos Aires como producto industrial y obra de arte al mismo tiempo. “Doble Plataforma” se podía observar y comprar en la vitrina del local Grimoldi de la calle Florida y, enfrente, una de las salas del Instituto Di Tella consagradas a los Premios Internacional de de 1966 exhibía 25 pares de zapatos en cubos de acrílico iluminados desde el interior. (fig. 30).



Fig. 30. “Doble Plataforma” (fragmento), Dalila Puzzovio, 1967, archivo Universidad Di Tella.

¹⁰⁴ Datos oficiales recogidos por Marina Kabat (UBA-CONICET) para su artículo de investigación “La industria del calzado argentina bajo los dos primeros gobiernos peronistas (1946-1955)” publicado en *Revista de economía del Caribe* número 11, febrero de 2013. La investigación de Kabat revela que el mayor crecimiento se dio en el calzado de materiales populares como el caucho y se mantuvo estancada en los productos de cuero destinados a un nivel adquisitivo superior. En este sentido, la obra de Puzzovio que utiliza el cuero como soporte para un objeto de arte podría pensarse también como una reflexión sobre las restricciones del período.

¹⁰⁵ “Elegí a Grimoldi porque era la casa de calzado más *square* de Buenos Aires, solo hacían zapatos negros y marrones, fue como un juego subversivo. Ellos pusieron a la venta unos cincuenta pares de zapatos plataforma”. Dalila Puzzovio, entrevista con el autor, Buenos Aires, diciembre de 2016.

La obra de Puzzovio se abría así a un doble juego hermenéutico. Por un lado expresaba el desenfado del diseño pop para imaginar el guardarropa como una posibilidad cotidiana de habitar la vanguardia mientras que, al fijar el zapato en una pieza de exhibición, introducía una dimensión de historia social y memoria del consumo.

“(…) El consumo redefinió roles y estereotipos de género—entre ellos, el marido sostén de la familia y el ama de casa frugal y abnegada—y transformó expectativas sociales como la dependencia financiera de las esposas y la postergación de la gratificación personal de las mujeres en pos del matrimonio y el hogar” (Milanesio, 2014, 17)

“(…) Vogue’s eye view ¿Cómo deletrear el viaje? Grandes lugares soleados. Nuevas modas para el sol. ¿O cómo tomar la actitud del viajero sin ni siquiera ir a ningún lado? Piense color. Naranjas solares. Verdes marinos. Fucsias fluorescentes. Este verano aspecto de piernas largas. Con culottes-shorts-túnicas. Atención viajeras. Zapatos doble plataforma”¹⁰⁶

Producida por y para una sociedad muy diferente a la norteamericana, “Doble plataforma” dialoga en su estrategia con la instalación de cajas “Brillo” (“Brillo Boxes”) que Andy Warhol realizó para la galería Stable de Nueva York en abril de 1964. Ante la sorpresa que le deparó la contemplación de las cajas “Brillo”, Arthur Danto dictaminó la emergencia de un “arte para después del fin del arte” en tanto que ya se volvía imposible discernir entre los objetos de escaparate del supermercado (cajas de jabón en polvo en este caso) y aquellos merecedores de un espacio consagrado para el arte como una galería de Manhattan. Danto habló entonces del carácter “reversible” de las obras de Warhol en tanto y en cuanto las cajas “Brillo” de la galería y las del supermercado podían intercambiar sus lugares.

“(…) La ‘Brillo Box’ generalizó la pregunta. ¿Por qué era una obra de arte cuando los objetos a los que se parece exactamente, al menos bajo un criterio perceptivo, son meras cosas, o, al menos, meros artefactos. E incluso siendo artefactos, el paralelo entre lo que hizo Warhol y ellos era exacto. Platón no hubiera podido discriminarlos como hizo con las camas y las pinturas de las camas. De hecho, las cajas de Warhol eran muy buenas piezas de carpintería (...) El arte mostró a través del pop cual era la pregunta

¹⁰⁶ Texto de la revista *Vogue* que acompañaba la reproducción de la obra en el catálogo del Premio Internacional Torcuato Di Tella de 1967.

filosófica natural sobre el arte. Era ésta: ¿qué diferencia una obra de arte de algo que no lo es si, de hecho, parecen exactamente iguales?” (Danto, 1997, 149)

En ese sentido, la especulación filosófica de Danto tuvo una representación más acabada en la obra de Puzzovio. Mientras que las cajas de Warhol eran reconstrucciones en madera terciada (“muy buenas piezas de carpintería”) de las originales de cartón, los zapatos “Doble plataforma” exhibidos en la vitrina de Grimoldi y en la sala del Instituto Di Tella eran piezas indiferenciables. La “reversibilidad” de esta obra era, así, absoluta.

“Desde mi zapato de doble plataforma en cuero de colores flúo pretendía que las mujeres avizoráramos el siglo XXI. Lo propuse como un *work in progress* porque el jurado internacional tuvo que ver, primero la obra en el Di Tella, y luego recorrer las sucursales de la zapatería Grimoldi de la calle Florida o de la Av. Santa Fe para ver el zapato como objeto de consumo. La idea era obra de arte-consumo/consumo- obra de arte” (Dalila Puzzovio)¹⁰⁷

La “obra de arte-consumo” de Puzzovio, en su potencialidad de producto, activó además una genealogía posible en el arte argentino con las reproducciones de los cuadros de Molina Campos para los almanaques de Alpargatas. Los “pop lunfardo” parecían historizar y actualizar la relación entre el arte y los objetos de producción industrial en Argentina: interactuaban con el mercado sin temor a la instrumentalización y a la desaturación del objeto artístico.

Un artista como Edgardo Giménez, formado en agencias de publicidad, parecía especialmente dispuesto para este tipo de estrategias de visualización masiva y explotación comercial de la obra de arte. En las “Experiencias Visuales 1967” presentó en el Instituto Di Tella la obra (que el futuro llamaría “instalación”) múltiple “Ocho estrellas negras” que, como su nombre lo indica, consistía en la exhibición de ocho estrellas de madera de 100 cm pintadas con esmalte negro. Frente a tal dispositivo, el espectador quedaba saturado por la repetición obsesiva de una misma forma. “Ocho estrellas negras” siguió el camino de Molina Campos/Alpargatas y Puzzovio/Grimoldi y fue incorporada como diseño por la firma textil Amat en sus sábanas: 50.000 metros de tela reprodujeron entre 1967 y 1968 la pieza pop de Giménez.

¹⁰⁷ Entrevista de Daniela Blanco para Infobae, <http://www.infobae.com/2013/10/24/1518624-dalila-puzzovio-puro-arte-y-vanguardia-argentina/>, visto el 9-12-2016.

Autoficción: el yo como soporte

En el capítulo 2 se postuló a la iconografía omnipresente de Perón y Evita como una forma de proto-pop. La influencia que esa visualidad de la política tuvo para los artistas que crecieron durante los años del primer peronismo, hacia 1965 promediaban los 23 años, no se detecta en una persistencia de los postulados ideológicos justicialistas sino en la explotación de recursos ficcionales para la construcción de la identidad. Deslumbrado desde la infancia por el cine de Hollywood, a un “pop lunfardo” como Edgardo Giménez se le mezclan en su educación sentimental la Blanca Nieves de Disney con la Evita protectora y glamorosa.

“(…) A los seis años mi tía Raquel me llevó al cine en Santa Fe por primera vez. Ví *Blancanieves y los siete enanitos* y salí levitando. Al mismo tiempo, Eva Perón ejercía sobre mí cierta fascinación. A Santa Fe llegaba el diario *Democracia* con fotograbados de Evita vestida de gala con esos trajes fabulosos; me parecía el colmo de lo bello. No registraba a Perón sino a ella, por su belleza. (...) Cuando mi tía se había enfermado de cáncer en los huesos, la Fundación (Eva Perón) ya había visitado la casa, y proveía los remedios de mi tía. Después que ella falleció, asistieron a mis primos: les regalaron colchones, zapatillas, telas. Eso fortaleció mi imagen de Eva”. (Giménez, 2016, 20)

El recuerdo no convirtió a Giménez en un artista de la resistencia (como podría decirse de otros agonistas de los sesenta como Gorriarena o Carpani) pero esa frontera de Eva como mujer del poder y hada madrina, esa frontera entre la persona y el personaje construido por la imagen, definió su estrategia artística y la de los “pop lunfardo” en general. A partir de la instalación del afiche “¿Por qué son tan geniales?” (donde el cine desplazaba al museo de Bellas Artes como memoria sentimental del nuevo arte) el juego de la autoficción¹⁰⁸ se había puesto en marcha. A pesar de ser desconocidos, Giménez y Puzovio se volvían personajes al ser representados por un dibujante profesional experto en publicidades y afiches de cine (experto en *stars*, a la larga). La posesión de la “genialidad” radicaba en la transferencia de la práctica misma (oficio desestimado por el

¹⁰⁸ El concepto de “autoficción” ha sido traspolado de la teoría literaria donde se aplica para describir un tipo de producción narrativa posmoderna donde los límites entre el autor, narrador y personaje se desdibujan. El término fue utilizado por primera vez por el escritor francés Doubrovsky en 1977 para referirse a su novela *Hijos*. Para un análisis pormenorizado de la autoficción en la narrativa latinoamericana se recomienda consultar *Espectáculos de realidad*, Reinaldo Laddaga, Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 2007.

arte alto, por otro lado). Si eran pintados como las *stars* del cine y la publicidad estos desconocidos devenían, pues, personajes de su (auto) ficción.

Giménez negoció su identidad de artista visual con su educación sentimental en el cine con un autorretrato en el que ocupaba el lugar de “Tarzán”, personaje emblemático del Hollywood clásico y la historieta. Para “Edgardo en la jungla” (**fig. 30**), el artista se representaba a sí mismo desnudo, entre un mono y un león, ocupando el lugar de “rey de la jungla” en clave pop. La estrategia se repitió para la promoción de la muestra “Edgardo Giménez. Las Panteras. Objetos”, 29 de agosto al 10 de setiembre de 1966, en la galería El Sol. En el afiche Giménez protagonizaba un fotomontaje en el que caracterizado una vez más como Tarzán cabalgaba, en dominio de la naturaleza, una pantera muy característica de su zoología pop. En el desplegable que se hizo para la muestra iba todavía más lejos. Giménez posaba como el cantante del grupo beat¹⁰⁹ El Rugido de Las Panteras (más conocido luego como Séptima Brigada) enfundado en una chaqueta de piel de serpiente de su propio diseño. Esa imagen se repitió en la inauguración de la muestra donde el grupo tocaba su música mientras Giménez asumiendo el lugar del cantante de la foto (con la misma ropa y estilo) circulaba entre los visitantes como si en ese acto se completara una parte más de la muestra. A este dispositivo de autoficción le quedaba una pieza más. Mientras la muestra era inaugurada, en la calle se repartían volantes donde Giménez consumaba los dos personajes en una fotografía donde se lo veía en su *traje* de Tarzán con una guitarra eléctrica Fender (símbolo de juventud y música pop) colgándole del cuello. La forma en que Giménez toma la guitarra delata su absoluta ineptitud como músico, lo cual no hace más que extender la idea original del afiche “¿Por qué son tan geniales?”. ¿Una invitación a ver “arte” o a escuchar a un cantante pop que ni siquiera puede poner los dedos correctamente sobre la guitarra?

La imagen de Giménez podría abrirse a otra interpretación. Ese mix de cine (Tarzán) y música joven (la guitarra eléctrica) bien podía representar en una imagen pop la emergencia del baile del rock&roll en las salas de cine de Buenos Aires y Argentina a

¹⁰⁹ A mitad de los sesenta la clasificación entre música pop, beat y rock resultaba confusa. Desde la perspectiva de hoy, siempre pensando en la escena porteña, se mantiene la denominación “beat” para los grupos que como Séptima Brigada no participaron de la ola contracultural que dió comienzo a la cultura rock en Argentina. En terminos históricos esta escena caracterizada como fugaz y efímera resultó un eslabón entre la música pop temprana de El Club del Clan y la psicodelia de fines de los 60 y principios de los 70. Para entender la dinámica de la música joven en la primera mitad de los 60 se recomienda consultar el artículo de Valeria Manzano: “Ha llegado la nueva ola: música, consumo y juventud en la Argentina, 1956-1966”.

http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/manzano.ha_llegado_la_nueva_ola.pdf. Visto el 31/1/2017.

través de las llamadas *teenpics* (películas para adolescentes). Valeria Manzano echa luz sobre el fenómeno:

“(…) Como en muchos países, incluida su cuna, los Estados Unidos, el rock ganó acceso pleno al espacio cultural argentino a través de películas. Los historiadores del rock han singularizado *Semillas de maldad* (Richard Brooks, 1955) como una película crucial en la emergencia del furor por el rock, especialmente porque, ya desde los créditos, su banda de sonido está dominada por Bill Haley y sus Cometas cantando “Al compás del reloj”. Esas *teenpics* inundaron las salas en la Argentina en coincidencia con algunos cambios en la industria cinematográfica. En enero de 1957 se derogaron regulaciones impuestas durante los gobiernos peronistas para restringir el ingreso de películas de origen extranjero y fomentar la producción local. Fue así que en 1957 se estrenaron 701 películas extranjeras, 397 de ellas producidas en los Estados Unidos —incluyendo *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955). Quizá como resultado de esa oferta tan abundante, ese año marcó un record en términos de concurrencia de público. Los jóvenes eran los más asiduos concurrentes. Mientras, a nivel nacional, en la intersección de las décadas de 1950 y 1960, la población iba al cine siete veces por año, los menores de 21 lo hacían 50 veces”.¹¹⁰

El gesto desatado de Giménez en esta encarnación de estrella de rock aludía a las prohibiciones que las autoridades establecieron para contener los “desbordes” que se suponían tras el nuevo baile. Siguiendo la historización de Manzano:

“(…) El 20 de febrero de 1957, por ejemplo, la audiencia juvenil cayó en la cuenta que sus “danzas frenéticas” no serían permitidas. En Buenos Aires, el propietario del cine Ambassador llamó a la policía para detener el baile. Un grupo de jóvenes, que supuestamente reaccionó frente esa medida, fue expulsado del cine pero siguió bailando en las calles de alrededor, cantando de manera intermitente contra la policía hasta que tres de ellos fueron detenidos por “resistencia a la autoridad”. A pocas cuadras de allí, en la puerta del cine Normandie, 25 parejas se quedaron bailando tras la exhibición de *Rock, rock, rock* (Will Price, 1956) hasta que la policía los acusó de entorpecer el tráfico y los llevó a la comisaría más cercana, donde sus padres los fueron a buscar. Escenas similares se sucedían, en esos mismos días, en Córdoba y en Mendoza. (...) A fines de febrero de 1957, posiblemente bajo la presión de grupos católicos, el Intendente de Buenos Aires sancionó un decreto que prohibió bailar “la danza denominada ‘rock and roll’” mediante “contorsiones exageradas que afecten el normal desenvolvimiento de reuniones danzantes, o en formas que puedan afectar a la moral, o cuando generen histeria colectiva”.¹¹¹

¹¹⁰ Manzano, Valeria, op. cit.

¹¹¹ Manzano, Valeria, op. cit.



Fig. 30. “Edgardo en la jungla”, Edgardo Giménez, óleo sobre madera, 180 cm x 180 cm, 1965. Archivo Edgardo Giménez.

El segundo premio internacional¹¹² Di Tella de 1966 fue para “Dalila”, un desmesurado autorretrato en el que Puzzovio llevaba el rasgo autoficcional del “Pop lunfardo” a otro umbral. Retomando la estrategia de “¿Por qué son tan geniales?”, la artista encargó al mismo pintor de afiches de cine la ejecución de su figura con un cuerpo prestado, el de la entonces paradigmática *mannequin* alemana Verushka¹¹³. Es decir que el paradójal autorretrato por encargo resultaba un collage entre el cuerpo de la modelo (convertida en celebridad de culto tras su participación en la película *Blow up* de Michelangelo Antonioni) y el rostro ensoñado de Puzzovio¹¹⁴. Enmarcada como un espejo de camarín teatral o cinematográfico, la enorme obra se completaba con una hilera de almohadones inflables de material vinílico. Esta posibilidad de componer un cuerpo de ficción a medida del deseo (“Ese collage era la única manera en la que podía tener ese cuerpo, esas piernas largas”¹¹⁵) completaba la reinención de Delia Puzzovio que antes había cambiado su nombre¹¹⁶ y se dejaba fotografiar en inauguraciones y eventos públicos, o la edición de *Primera Plana* de agosto de 1966 (**fig. 29**) que consagró en su tapa al grupo pop¹¹⁷, con un vestido de diseño propio que llevaba estampado el “Dalila”, con el

¹¹² A propósito del premio 66, Puzzovio cuenta al autor una historia muy particular. “La noche del cocktail previo, en lo de los Di Tella, se me acercó alguien que venía de Estados Unidos y me dijo ‘Dalila no sé que me interesa más: si su obra o los dólares que me dio Leo Castelli para comprar el primer premio’”. La anécdota da cuenta del impacto que causaban las obras del Pop lunfardo pero también de la centralidad que el Premio Di Tella tenía, ese año lo ganó el estadounidense Richard Morris, en la escena internacional.

¹¹³ En esta explotación del artificio, obras del Pop-lunfardo como esta de Puzzovio podrían revisarse bajo la categoría de “neobarroco” que Severo Sarduy desarrolló para la literatura latinoamericana pero que expone toda una estética del continente. La obra de Puzzovio podría calificar de “neobarroca” a partir de su explotación del artificio voluntario en oposición al naturalismo del realismo. El hedonismo de esta pieza y el “neobarroco” comparten la idea de otorgarle centralidad al cuerpo, lo erótico, lo festivo y el desborde. Sarduy Severo, *El barroco y el neobarroco*, Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2011.

¹¹⁴ En 2008, cuando esta obra se volvió a exhibir, una reseña de La Nación dio una descripción muy precisa de la imagen: “Una Barbarella babilónica”.

¹¹⁵ Dalila Puzzovio, entrevista con el autor, Buenos Aires, diciembre de 2016.

¹¹⁶ “El cambio de nombre fue una idea de Charlie Squirru como tantas otras que no se le reconocen como el nombre del poster-panel, por ejemplo. El decía que Delia era muy poco para mí y empecé a llamarme ‘Dalila’”. Dalila Puzzovio, entrevista con el autor, diciembre de 2016. No pudo reconstruirse con Puzzovio el momento en el que cambió su nombre. Curiosamente en una de las obras de “La Muerte” (1964) una obra suya lleva el nombre “Dalila” mientras que en el afiche de “¿Por qué son tan geniales?”, como ya se explicó, aparece como “Delia”.

¹¹⁷ En su número de la semana de 23 al 29 de agosto, el semanario *Primera Plana* dedicó su tapa y ocho páginas (70-78) a un análisis sobre la escena del Di Tella bajo el título “Pop: ¿Una nueva manera de vivir?”. La imagen de la portada se volvió un ícono de la relación entre la prensa gráfica y la cultura de los 60. En el editorial de ese número se justificaba así la elección del tema de tapa: “En cinco años, el arte pop se extendió por todas partes como una mancha colorida e inexpugnable. Mientras crecía, iba invadiendo campos y costumbres, ideas y definiciones, hasta volverse un pasatiempo o una polémica, un juego o una profesión, una moda o un modo de vida. No en vano un sociólogo ha podido exclamar: ‘El

que se la conoce desde entonces, como un estallido tipográfico. En ese acto, persona, personaje y obra se fundían en una misma cosa.

“Yo vivía inventándome. Siempre buscaba vestirme de una manera llamativa, innovadora. Me había hecho un tapado de teddy bear con los colores de San Lorenzo y salía con eso a la calle. Cuando empezó la época de Onganía me paraban todo el tiempo por la calle. Nunca me llevaron presa pero la pregunta recurrente era ‘De dónde viene usted? De dónde es?’ Y yo hubiera querido decirles ‘De Marte’. Pero nunca me atreví”. (Dalila Puzzovio)¹¹⁸

La imagen del cuerpo de Verushka con una bikini de cuero e incrustaciones en piedra que Puzzovio hizo pintar sobre un fondo de playa se relaciona directamente con una fotografía en la que la impactante modelo posa junto a una pintura naive que inspira el *outfit* que la artista argentina retoma luego para su “autorretrato”. En este set de imágenes se puede comprobar un circuito cerrado entre lo real y lo representado. La Verushka real que es tomada como modelo para una pintura pop naive inspira a la Verushka hiperrealista que se transforma en otra persona a partir de una imagen que Puzzovio se atrevió a duplicar e intervenir.

En “Dalila y Charlie entre los dioses” (**fig. 31**), de 1967, Puzzovio posa junto a su pareja, el también “genial” Squirru, entre figuras de dioses del antiguo Egipto. La imagen se inserta en un género popular de los sesenta como es el póster, muy cercano a los intereses del pop. En su vecindad con la moda, Puzzovio no solo diseña sino que es la modelo de su propia indumentaria y, al fin, la imagen de un estilo de vida. Una Evita desprovista de *pathos* que produce su propio ajuar y cuya proyección se corre de lo social a lo individual pero que no es por eso menos política¹¹⁹. En el contexto represivo de la

objeto pop más grande del mundo es el planeta Tierra’. Lawrence Alloway, inventor del término, prefiere esta otra síntesis: ‘El arte pop es una manera afectuosa de referirse a la cultura de masas’. El jueves de la semana pasada, cuando un grupo de pops argentinos estrenaba una nueva versión de Drácula en un teatro de la calle Florida, todo intento de definición parecía arduo. También en Buenos Aires, como en Londres o París, Nueva York o Río de Janeiro, el pop, ese amplísimo gesto que preside la elaboración de un cuadro o el corte de una camisa, ese torbellino al que los críticos suelen hallar nacimientos en los fervores dadaístas de medio siglo atrás, ha encontrado sus acólitos y fieles, sus objetores también. La tapa de Primera Plana muestra sólo a nueve artistas pop (de izquierda a derecha: Carlos Squirru, Miguel A. Rondano, Delia Puzzovio, Edgardo Giménez, Pablo Mesejean, Delia Cancela, Juan C. Stoppani, Susana Salgado, Alfredo Rodríguez Arias); no cabían más en el visor de la cámara (...).”

¹¹⁸ Entrevista con el autor, Buenos Aires, diciembre de 2016.

¹¹⁹ No es casual, acaso, que Puzzovio haya señalado repetidamente que una de sus referentes contemporáneas del arte argentino es la rosarina Nicola Costantino (1966) quien terminaría asumiendo el cuerpo de Evita para la instalación multimedia que representó a la Argentina en la Bienal de Venecia de 2013.

“Revolución Argentina” de Onganía, el desparpajo de los “pop lunfardo” para habitar visualmente la ciudad de Buenos Aires oscilaba entre la frivolidad y una forma de resistencia (o hacía de esa frivolidad una forma de respuesta a la moral castrense).

“ ‘Los argentinos están llenos de complejos e inhibiciones. En cambio nosotros, si queremos levantarnos a las 12, pintar o farrear, hacemos nuestro gusto...’ Susana Salgado (ganadora del premio Di Tella 1966) explicaba así la extraña indumentaria que exhibía en Florida y Paraguay. Tocada con un turbante hindú, llevaba un tapado con los colores de Boca Juniors y zapatos blancos de maratonista. Dalila Puzzovio, que la acompañaba (vestía una piel de leopardo con un carcaj lleno de flechas a la espalda), arguyó a su vez: ‘En este país falta el sentido del humor. La gente es demasiado convencional, demasiado vulgar, demasiado burguesa...¿Cómo decirlo? ¡No tiene imaginación’.”¹²⁰



Fig 29. Tapa de Primera Plana, agosto de 1966.

¹²⁰ “‘Todo el año es carnaval’”, Panorama, febrero de 1967.



Fig 30. "Dalila y Charly entre los dioses", foto y collage, 1967. Archivo Edgardo Giménez.

La centralidad de la moda como soporte artístico es otro de los rasgos salientes del “pop lunfardo”. Otros artistas que trabajaron ese vínculo y que se construyeron como una pareja ficcional fueron Delia Cancela y Pablo Mesejean, espejados acaso en los almibarados dúos de música pop como los de Sony & Cher o Nancy Sinatra & Lee Hazelwood. Si el peronismo había cruzado la frontera entre la política y el espectáculo en su representación, el “Pop lunfardo” resolvía ahora su manera particular de borrar la línea divisoria entre arte y vida, una preocupación común a las neovanguardias introducida aquí con la irrupción de Alberto Greco. A la posibilidad de transfigurar la cartelera de la vía pública o el escaparate de un negocio de calzados, ellos sumaban la organización de una fiesta como práctica artística. Para “Love & Life” convirtieron a la galería Lirolay en el espacio de una metamuestra en la que se celebró una suerte de vernisage de una vernisage. De la crónica de *Primera Plana*:

“(…) Los encargados de llevar esa fiesta a su paroxismo, fueron Delia Cancela y Pablo Mesejean, un joven matrimonio que se dedica al pop-art como una forma de “contribuir a la alegría”. Para colectivizar esa alegría, los Mesejean desparramaron 50.000 pesos en objetos, masas y sidra; exhibieron con orgullo grandes cajas de bombones, regalo de la confitería Lion D’or y bautizaron a su muestra—curiosamente en inglés—con el sugestivo título de Love & Life. (...) Muchachas vestidas de largo, acompañadas por rigurosos mods ingleses¹²¹, evolucionaban hostigando los objetos con sus anteojos de colores: a la entrada de la muestra, las modelos Sunny Moya y Florencia se encargaban de repartir entre los asistentes los florecidos pares de anteojos para “poder ver la vida color de rosa”. Cerca de quinientas personas abrumaron Love & Life la noche de su inauguración (...) Después de todo no se trataba más que de certificar una teoría que los Mesejean comparte con el premiado Juan Carlos Stoppani, el ceramista Alfredo Rodríguez Arias y la bailarina Marilú Marini: el arte debe ser una fiesta, y toda fiesta es divertida”.

El hedonismo rampante de Cancela-Mesejean parecía especialmente provocativo en una ciudad, y un país, en el que el goce no estaba bien visto y en el que, en un sentido político, había sido interrumpido por el golpe de 1955. Sin la menor intención reivindicatoria, el manifiesto que publicaron en el catálogo del Premio Di Tella de

¹²¹ Se refiere a una subcultura originada en Londres cuyo nombre, apócope de “modern”, daba cuenta de un europeísmo (rasgos de estilo italiano y francés) contrahegemónico a la corriente “Americana” de la cultura pop inspirada en mitologías de los años 50 estadounidenses. De rasgos andróginos, el estilo mod introdujo en los 60 antiguos rasgos del dandysmo adaptados a las boutiques de Carnaby Street. Para interiorizarse en el fenómeno de las subculturas británicas se recomienda “Subculture: the meaning of style”, Hebidge Dick, 1979.

1966¹²² recuperaba una invocación que la proscripción había vuelto subterránea. Del “Muchachos peronistas” entonado para ensalzar al líder a este “Muchachas y Muchachos” donde la retórica agresiva de los manifiestos vanguardistas era reemplazada por una enumeración de gustos y elecciones que construían un yo diferido de la norma¹²³; donde la exaltación gozosa de la clase obrera se volvía un catálogo de distinciones de la joven clase media.

“Nosotros amamos los días de sol, las plantas, los Rolling Stones, las medias blancas, rosas, plateadas, a Sonny and Cher, a Rita Tushingham y a Bob Dylan. Las pieles, Saint Laurent y el Young savage look, las canciones de moda, el campo, el celeste y el rosa, las camisas a rayas, que nos saquen fotos, los pelos, Alicia en el país de las maravillas, los cuerpos tostados, las gorras color, las caras blancas y los finales felices, el mar, bailar, las revistas, el cine, la cebelina, Ringo y Antoine, las nubes, el negro, las ropas brillantes, las baby-girls, las girls-girls, los boy-girls, las girls-boys, los boys-boys”. (Cancela y Mesejean, 1965)

Montados a la ola cosmopolita de la cultura pop internacional, Cancela y Mesejean o Delia y Pablo, se habían formado entre las lecturas obsesivas de las revistas de moda de los años 40 y 50 (el padre de Cancela regenteaba un kiosco) y el oficio de la marroquinería (como muchos en la colectividad armenia, los Mesejean se dedicaron a trabajar el cuero). Esa raíz quedó plasmada en una pieza temprana y emblemática del dúo presentada en la muestra colectiva “La Muerte”¹²⁴, que se vio en la galería Lirolay entre el 18 de setiembre y el 3 de octubre de 1964. Entre los figurines de moda de las revistas argentinas y la resonancia rural del cuero, el dúo alumbró una de las primeras obras de estilo *camp*¹²⁵ que se vieron en Buenos Aires: “Donde existe el amor reina la felicidad”. Se trataba de un autorretrato de la pareja (**fig 31**) representando a un gaucho

¹²² Como presentación del tríptico “Muchachas y Muchachos”, tres retratos de parejas pop internacionales de acrílico sobre tela de 300 x 200 cm.

¹²³ Aunque de forma larvada, el manifiesto pone en escena temas de identidad sexual que el “pop lunfardo” trabajó anticipando futuros debates sociales.

¹²⁴ El nombre completo de la muestra era “La Muerte: esa rubia gigante que tal vez se nos parezca demasiado” y participaron Delia Cancela, Zulema Ciordia, Edgardo Giménez, Pablo Mesejean, Dalila Puzzovio y Charlie Squirru. A ellos se les sumó nada menos que Antonio Berni quien, con esta participación, rubricó el lugar de padrino del “Pop Lunfardo”. De algún modo, en su carácter colectivo y en su invocación al anti-arte, “La Muerte” fue sucedánea de “Arte Destructivo”. Al igual que aquella contó con una banda sonora compuesta por Miguel Angel Rondano y Villalpando, textos de Ignacio Beola y fotografías de José Costa. Compuesta en su mayoría por collages y ensamblajes, “La Muerte” tuvo un carácter menos ácido que la colectiva impulsada por Kemble tres años antes.

¹²⁵ Resulta insoslayable aquí el ensayo *El Camp* de Susan Sontag publicado por primera vez en español (en traducción de Roberto Jacoby) en la revista argentina *Periscopio*, el 11 de noviembre de 1969. Ir a <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/internacional/el-camp-susan-sontag.htm> Visto el 2/2/2017.

y su china en un estilo de cómic o dibujo animado, el encuentro soñado de Walt Disney con Molina Campos (¿podría decirse de esta pieza de Delia y Pablo que es un *Molina camp*?). Esta obra que debería definirse como una pintura-objeto por que excede el contenido del marco reúne varias de las preocupaciones de nuestro trabajo: autoficción y gauchesca en clave pop resignifican la producción anterior (iconografía peronista y Molina Campos) como proto-pop. Al mismo tiempo es una obra que hace punta en la reivindicación de Molina Campos como artista, algo que se verá con más evidencia en la obra posterior de artistas surgidos en esos años como Luis Bedit y Pablo Suárez.



Fig 31. “Donde existe el amor reina la felicidad”, Delia Cancela y Pablo Mesejean, esmalte sobre tela, 1964. Archivo Edgardo Giménez.

Ese halo doméstico de los almanaques de Molina Campos exaltado en la temprana obra *camp* de Pablo y Delia, tendría una expresión todavía más certera en las réplicas que Alfredo Rodríguez Arias hizo de las tortas de Doña Petrona. Pionera del hoy tan extendido fenómeno de los cocineros *mass media*, Petrona había empezado cocinando en público patrocinada por la Compañía Primitiva de Gas para luego convertirse en un suceso editorial con su libro de recetas¹²⁶ y consagrarse en radio y, luego, con uno de los primeros y más duraderos shows de la televisión argentina¹²⁷. La enorme circulación de sus recetas, con sus correspondientes ilustraciones, solo pueden medirse junto con los almanaques de Molina Campos y la iconografía de la propaganda peronista en el, volviendo a Alloway, almacén de la cultura popular argentina. El más joven de todo el grupo de los “pop lunfardo”, Rodríguez Arias identificó en estas construcciones barrocas de repostería una forma proto-pop (que, en la réplica, devino *ready made*) y un objeto en el que podía significar las pulsiones sociales que latían al interior de la cultura de masas.

“Esta obra no es una idea de comentar la cocina de Doña Petrona sino de reconstruir un espacio de la memoria. Más allá de la memoria de ella, es lo que ella re-expande en la memoria. Por ejemplo, el hecho de que el libro esté en una estantería de la cocina y que cuando se abra sea una especie de Biblia de una cocina casi imposible a realizar, como una cocina utópica. Porque, ¿Quién se quiere comer un almohadón colombiano, un costurero, un misal, un barco, una cancha de fútbol? Eran todos puntos de encuentro con un imaginario. Además del libro estaban todos los comentarios de la gente que iba, de alrededor, de la imposibilidad de alcanzar esa obra magna. Porque era como decirles hagan un Mickey Mouse en sus casas o una Venus de Milo. Yo digo que cada país y cada cultura tienen el Disneylandia que se merecen. Nosotros, en los años cincuenta, tuvimos ese” (Alfredo Rodríguez Arias)¹²⁸

Iniciado al arte como ceramista, Rodríguez Arias no había cumplido veinte años cuando presentó su primera muestra en conjunto con Juan Stoppani en la galería Lirolay. Allí realizó unas réplicas en *papier-maché* de tortas gigantescas con los personajes de Blanca Nieves y los siete enanitos inspiradas en las tortas-objeto de Petrona. Acicateados por Alberto Greco, Stoppani y Rodríguez Arias convocaron a periodistas y fotógrafos y a la vista de la prensa arrojaron sus obras a las orillas del Río de la Plata en una suerte de sacrificio-happening. Pero la obra había quedado incompleta y la muestra que Rodríguez

¹²⁶ *El gran libro de Doña Petrona* lleva 102 ediciones desde 1933. Es uno de los tres libros más vendidos de la industria editorial argentina junto con *La Biblia* y *el Martín Fierro*.

¹²⁷ El raid mediático de Petrona empezó con la publicación de sus recetas en la revista *El Hogar*, siguió con intervenciones en Radio Argentina, Radio El Mundo y finalmente el canal 7 de televisión.

¹²⁸ Entrevista con el autor, Buenos Aires, octubre de 2011.

Arias hubiera querido hacer entonces se completó en 2011 cuando presentó en Fundación Proa la instalación “Patria Petrona” con un despliegue de réplicas en cerámica (fig 32) de las tortas originales que había consumido como imagen (fig. 33) del libro que circulaba por su casa del barrio obrero de Remedios Escalada.



Fig. 32. “Torta bandera”, vista de la instalación Patria Petrona, Alfredo Rodríguez Arias, 2011.

Archivo Fundación Proa.



Fig 33. “Torta barco”, ilustración de una de las recetas de Doña Petrona.

Como si fuera la ilustración cabal de nuestro trabajo, la biografía de Rodríguez Arias indica que su padre era empleado en Alpargatas (en los mismos años que Molina Campos expandía su figuración proto-pop por los hogares argentinos) y que la familia estaba atravesada por la polarización en torno al fenómeno del peronismo.

“Mi familia era radical y yo era un niño peronista¹²⁹. Para mí están el peronismo, Argentina Sonofilm, Doña Petrona, también la revista porteña que vi tempranamente. Era peronista porque Eva Perón representaba una prolongación del mundo petronesco. Al menos en la primera etapa de Eva, en la etapa “Hada”, después tomó conciencia política. Para mí todo eso era como un fantástico popular en el que yo quería entrar que era finalmente la pantalla de Argentina SonoFilm. Todo eso tenía una coherencia. Yo era

¹²⁹ Resulta paradójico el hecho de que Rodríguez Arias haga explícita, más que ningún otro artista del Pop-Lunfardo, su filiación con el peronismo y que al mismo tiempo haya tenido a cargo la puesta en escena de *Eva Perón* (1971), pieza antiperonista de Copi, en París.

un niño peronista que iba a los actos sindicales mientras que mis padres, en cambio, nunca se levantaban en la marcha peronista y eso para mí era una vergüenza”. (Alfredo Rodríguez Arias)¹³⁰

“(…) Lo que sea que sea la clase media, lo que está en el medio de algo y algo, son los interlocutores de Petrona. Específicamente la mujer de la familia tipo, o en tránsito a serlo. El primer peronismo fue importantísimo en este proceso. Teniendo en cuenta cómo fue la articulación económica, cómo funcionó la fijación de precios en favor de ampliar la base de la pirámide de consumo, lo que pasó fue que los asalariados tuvieron mayor poder adquisitivo para consumir unos bienes que en los años ’30 no podían. Ahí el mundo de Petrona se amplifica. A la chica, llamemos un poco tangueramente “fabriquera”, de finales de los ’20 no le alcanza el salario para hacer tres platos y un postre con 18 huevos, pero a partir del ’45 sí lo puede hacer. Cada tanto. Puede aprender a cocinar y sorprender al marido con un lomo a la Viceroy. En esa época los precios no son excesivos respecto de lo que puede adquirir un peón industrial (…)” (Andrea Matallana)¹³¹

Esta “repostería faraónica”, a decir de Rodríguez Arias, de Petrona hacía el circuito inverso de Molina Campos (almanaques), Puzzovio (zapatos plataforma) y Giménez (estampados) insertando el objeto artístico en la producción industrial. Lo único que se serializaba en Petrona eran las ilustraciones en cada una de las ediciones de su gran libro pues el objeto real, la torta, parecía imposible de repetir. Cierta lógica entre benjaminiana y perversa animaba al fenómeno de un *best seller* culinario que aseguraba la irreproductibilidad de sus originales.

Si Rodríguez Arias materializó el recetario en fantasías de *papier maché* y cerámica, Marta Minujín daría el paso siguiente con su larga serie de esculturas comestibles (**fig. 34**) producida desde los años 70: “El obelisco de pan dulce” (1979), “La Torre de Pan de James Joyce” (1980)¹³², “La Venus de queso” (1981), “La estatua de la

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Entrevista de Mercedes Halfon. *Página 12*, 15 de marzo de 2015. Para una aproximación mayor al fenómeno social alrededor de Petrona se recomienda: Matallana, Andrea, *Delicias y sabores: Desde Doña Petrona hasta nuestros días*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2015.

¹³² Esta fue la única obra pública comestible que Minujín presentó fuera del país. “La Torre de Pan de James Joyce” fue presentada en Dublín en el marco del festival *Rosc 80, the poetry of vision* que tuvo lugar entre el 6 de Julio y el 30 de setiembre y contó con la participación de otros artistas de circulación internacional como Marina Abramovic, Laurie Anderson, Sol Le Witt, Mario Merz, Dennis Openheim y Nam Jun Paik. La obra consistió en una recreación de la Martello Tower (mencionada en la novela *Ulyses*) recubierta de miles de paquetes de pan donados por la fábrica Desmond Downes sobre la que Minujín había leído en *Dubliners*, otro libro modelico de Joyce.

libertad con frutillas” (1985), “El cuadro comestible” (1993) y “El Lobo de mar de alfajores” (2014).

“Hay muchos monumentos en el mundo que son obeliscos; pero quería construir la leyenda de uno que fue consumido por la gente. Lo imaginé de pan dulce, ya que es una cosa festiva. Entonces fue un obelisco de pan dulce que después vino la grúa, lo acostó y la gente se llevó los panes ...eran 30.000. Fue para fin de año, en navidad” (Marta Minujín)¹³³

“El 17 de noviembre se realizó la primera acción: con la intervención de una grúa, se ubicó el obelisco en sentido horizontal, mientras el público ejecutaba espontáneamente un acompañamiento musical con campanas y xilofones, que se habían repartido con anterioridad. El Obelisco permaneció reclinado durante el resto de la jornada. El 18 de noviembre a las 13, los bomberos voluntarios se acercaron al predio para ayudar a los espectadores a desmontar y repartir los paquetes mientras sonaba la canción *Navidad de Buenos Aires*, obra inédita del compositor Osvaldo Piro. El entusiasmo del público estuvo fuera de los cálculos del evento. La gente se precipitó violentamente para quedarse con un pan dulce. Hubo forcejeos, golpes, caídas y corridas, que provocaron la intervención de los bomberos, quienes tuvieron que dispersar a las personas reunidas mediante la acción del agua. La artista tuvo que refugiarse en la grúa que se encontraba en el predio (...) El responsable de la empresa Marcolla se descompensó por los desmanes y finalmente los paquetes de pan dulce fueron entregados días más tarde”.¹³⁴

¹³³ Testimonio recogido por María José Herrera en *La cultura como provocación: Jorge Romero Brest*, Edgardo Giménez comp., Buenos Aires, 2006, pág. 248.

¹³⁴ Jimena Ferreriro en *Marta Minujín. Obras 1959-1989*, catálogo de la exposición en Malba, Buenos Aires, 2010, pág. 112.



Fig 34. Imagen del “Obelisco de Pan Dulce” de Marta Minujín emplazado en la Feria de las Naciones de Buenos Aires en noviembre de 1979.

La acción de Minujín, como vimos en otras obras claves del pop-lunfardo, arrastraba en su iconicidad piezas sueltas de la memoria popular. Esta reacción “fuera de los cálculos” resulta muy profunda y merece repasarse en su contexto. Por un lado el aspecto carnavalesco de la obra asumía la movilización civil y la (re)ocupación de la calle que había sido militarizada por el Proceso de Reorganización Nacional. En ese sentido, activó una válvula de escape aunque sucediera bajo la consigna festiva del arte pop, un actor que consideraba despolitizado. En el fondo, la posibilidad de llevarse el pan dulce Marcolla gratis a la mesa de la Navidad en un año de brutal recesión económica como fue 1979¹³⁵ funcionó en un sector de la población como un reflejo de

¹³⁵ Bajo la órbita de Alfredo Martínez de Hoz, el plan económico de la dictadura militar mostró ese año su peor rostro. La tasa de inflación llegó a 139.7, con una economía estancada sustentada en el sistema financiero. En ese contexto se generó una fuga del 25 % de los depósitos bancarios y los cuatro bancos más importantes del sistema fueron liquidados.

uno de los tantos rituales consagrados por Perón y Evita (**fig. 35**). El estado benefactor fue espejado veinticinco años después por una suerte de happening asistencialista.

“Hoy es Navidad. Navidad de 1950.

Anoche, en cinco millones de hogares argentinos se brindó con la sidra y se comió el pan dulce de ‘Perón y Evita’.

También esto han criticado violentamente nuestros adversarios.

Nos han dicho que tirábamos migajas sobre la mesa de los argentinos y que comprábamos así la voluntad del pueblo.

Nosotros seguimos haciendo lo mismo de la misma manera, todos los años.

“¿Ladran? ¡Señal que cabalgamos!”

Pero no son migajas. Yo sé que en vez de una botella de sidra sería mejor una docena de botellas de "champagne"... y en vez de un pan dulce, un canasto lleno de regalos.

No se dan cuenta los mediocres que nuestra sidra y nuestro pan dulce son nada más que un símbolo de nuestra unión con el pueblo.

Es nuestro corazón (el de Perón y el mío) que quiere reunir en la nochebuena a todos los corazones descamisados de la Patria, en un abrazo inmenso, fraternal y cariñoso.

De alguna manera queremos estar en la mesa familiar de los argentinos.

Hemos elegido esa manera porque nos ha parecido la más cordial y la más digna.

Un regalo, por más rico que sea, a veces ofende.

Pero un recuerdo cuando más sencillo parece que lleva más amor.

Esto es lo que queremos llevar a cada hogar argentino con nuestra sidra y nuestro pan dulce”.

(Eva Perón)¹³⁶

¹³⁶ *La razón de mi vida*, Eva Perón, Ediciones Peuser, Buenos Aires, 1951.



Fig 35. Eva Perón repartiendo sidra y pan dulce en la Navidad de 1950.

Así, el recetario de Petrona encontraría en la desmesura de las obras públicas de Minujín (y no en los sucedáneos de la cocina mediática) la continuidad de su particular signo utópico.

Happening y arrabal

La sacerdotisa de estas bacanales de arte público no era la Marta Minujín que despuntaba en el cenáculo de Alberto Greco y el bar Moderno, la misma que sorprendió a París con el incendio premeditado de su producción, ni siquiera la que explotó en los medios a partir del suceso de “La Menesunda” en el Di Tella sino el producto más duradero del juego autoficcional del Pop-Lunfardo. Como ningún otro de los artistas surgidos del eje Lirolay-Di Tella, Minujín consiguió hacer de sí misma la forma más reconocible de una obra pensada para ser efímera, con escaso peso iconográfico. La persistente construcción de su autorretrato la terminó convirtiendo en una persona-artista-obra con mayor proyección en el tiempo que la que había conseguido Dalila Puzzovio. Consagrada a un traje de artista andrógino en el que contrastaban la neutralidad de unos anteojos de sol Rayban clipper y la ética de trabajo del overol (no es menor aquí

considerar que su familia paterna regenteaba una fábrica de uniformes de trabajo) con un estilo de flequillo albino que denotaba época pura (al mismo tiempo Beatles y Warhol), el objetivo original de Minujín era pasar desapercibida para atenuar la curiosidad policial sobre su *pret a porter*.

“Después de muchos años en Nueva York, cuando volví a Buenos Aires quise pasar por ser *straight*, ser normal. Entonces aparecieron los anteojos permanentes y el traje negro para pasar al mundo de lo inadvertido. Después me empecé a teñir el pelo de blanco. Fue como mi mensaje de la transición del hippismo al punk. Yo estaba en Nueva York cuando pasó eso: me impactó el look. Y dejé rápidamente la cosa psicodélica¹³⁷ para adaptar esa violencia creativa del punk” (Marta Minujín)¹³⁸

Muy pronto como en 1962, el entonces fundador y director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires Rafael Squirru avisoraba la personalidad de Marta Minujín como una creación de Buenos Aires en el largo texto elegíaco que firmó para acompañar la segunda muestra individual de la joven artista de veinte años en Lirolay, del 15 al 28 de noviembre.

“Afebrado tenía que estar para decir a Marta Minujín.

Alguien observó: los jóvenes como Marta se queman pronto.

Pensé en Juana de Arco.

Conozco bien a los jóvenes como Marta, quiero ser uno de ellos.

¿Para que queremos una vida a base del silencio, del desdecirse, de la sombra?

¡Vivan las llamas, viva el fuego, si esta es la hora de las hogueras, a quemarse señores!

Veo jóvenes prudentes, mimeteándose con las viejas conciencias para pasar desapercibidos, para que los dejen acariciar la felpa de los sillones, para que la editorial del periodismo grandote no les pegue...

A quemarse señores, porque en verdad les digo: ‘El que quiera salvar su alma, ese la perderá’. Pocos se atreven a arriesgar digo que pocos serán los elegidos.

Este fuego de Marta es el incendio de los mentecatos y los cobardes.

Has abierto, querida, las entrañas de la bestia y aquí están las vísceras de la República para quien se atreva a verse.

No hay más revolución que la tuya; sé lo que te digo Marta y mientras otros se entretendrán inútilmente en el afán de ubicarte dentro o fuera del surrealismo, fuera o dentro de la pintura, yo cantaré tu coraje de hembra primordial (...)

¹³⁷ Sobre la relación de Marta Minujín con el hippismo y la subcultura psicodélica se recomienda *Marta Minujín: Los años psicodélicos*, Mansalva, Buenos Aires, 2015.

¹³⁸ Entrevista con el autor para revista *VIVA*, Clarín, 21 de noviembre de 2010, pág. 33.

En un ambiente pre-pop, la “hembra primordial”¹³⁹ presentaba obras de materiales decartables siguiendo la línea que habían impuesto los informalistas y, en particular, los “cosistas” Santantonín y Wells el año anterior en el mismo espacio capitaneado por Germaine Derbecq. Sin embargo, Minujín daba pistas de lo que vendría. Con el consentimiento de la galería convocó a ochenta conscriptos para que tocasen marchas militares como ambientación sonora. La muestra concebida como acontecimiento anticipaba la fiebre del happening en Buenos Aires y la utilización de las marchas militares por fuera del contexto castrense volvería a repetirse con “Mi Madrid querido”, 1964, donde Alberto Greco movilizó al público de la galería Bonino a Plaza San Martín para ver a Antonio Gades bailando la “Marcha de San Lorenzo” propalada por un tocadiscos winco. Ambas situaciones, subvirtiendo el uso de lo tradicional pero advirtiendo su potencia popular, fueron imágenes larvadas de lo que Restany vería como pop-lunfardo.

En otro párrafo de su elegía, Squirru medía la porteñidad de una artista que parecía, y lo era, la más internacional de su generación con menciones en el futuro inmediato en *Le Happening* (1966), el libro de Jean-Jacques Lebel¹⁴⁰ que abogaba por la consideración del happening como última frontera del arte y el canónico *Pop Art* (1966) de la crítica e historiadora estadounidense Lucy Lippard¹⁴¹ donde se mencionaría a “La Menesunda” como pieza pionera del arte participativo.

“(…) El pan de la verdad es amargo en boca del traidor. Qué poco les gustará tu pan a todos los que venden su yo cada día por las mismas treinta monedas, cada día más desvalorizadas.

¹³⁹ Luis Wells recuerda el impacto que provocó el texto de Squirru en el ambiente de Kenneth Kemble y los informalistas. “Con eso de la ‘Hembra Primordial’, que en principio nos causó mucha gracia, nos dimos cuenta que el apoyo de Squirru se había pasado a Marta en desmedro del informalismo. Creo que una de las causas por las cuales el movimiento informalista pasó tan rápido y fue olvidado es por esta decisión de Rafael, cuya opinión era importantísima, de jugarle todos los boletos a Minujín”. Entrevista con el autor, Buenos Aires, junio de 2016.

¹⁴⁰ El mismo Jean-Jacques Lebel llevó adelante un happening en el Instituto Di Tella en 1967. Minujín es la única artista argentina que menciona en la constelación de artistas consagrados a la nueva forma en Nueva York, Londres, París, Tokio y Estocolmo. Como ilustración de distintas formas de happening se incluyen en su libro fotos de “Simultaneidad en Simultaneidad” y “La Menesunda”, ambas producidas para el Instituto Di Tella.

¹⁴¹ Lippard visitó la Argentina en 1968 y relata su experiencia en el libro *Six years: the dematerialization of the art object* (1973) donde hace mención de su contacto con artistas rosarinos. El uso de la idea de “desmaterialización” en el arte ya había sido enunciado por Oscar Masotta en el Di Tella en julio de 1967 en su conferencia “Después del pop nosotros desmaterializamos”. Roberto Jacoby expone en la revista *Ramona* (9/12/2000, pág. 34 y 35) el singular olvido de Lippard acerca de la experiencia porteña. Ir a http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0138/de3541b5.dir/r9y10_23nota.pdf Visto el 2/2/2017.

La voz del pueblo en el Luna Park para acompañarte en un tango que sea, más que el tango, que sea el que quiere Piazzola. Ahí donde les duele Marta, a la cocina.

Llevo pueblo en las venas y sé lo que te digo (...)

En este repertorio de “folkloristas” urbanos a Minujín le tocó explorar directamente el habla de Buenos Aires. Al mismo tiempo que sus obras en el Instituto Di Tella acicateaban la polémica¹⁴² y extrañaban al *connoisseur* más entrenado, echaban mano del lenguaje de la calle, el lunfardo: contraseña del tango, la cultura de los cafés y el turf con un lejano origen común en la delincuencia. Así, la visibilidad internacional de su obra exportaba al mundo palabras que la lengua oficial había soterrado¹⁴³. Podría decirse entonces que no había nada más internacional y al mismo tiempo más porteño en el arte de Buenos Aires que los happenings e instalaciones que Marta Minujín llevó a cabo entre 1964 y 1966. Su versión del Pop se decía en lunfardo y resultaba la última estación de un dialecto que había nacido al margen del español y del tejido social.

Los intentos por sistematizar el habla del hampa de Buenos Aires se rastrean hasta el 6 de julio de 1878 cuando el diario *La Prensa* publicó un artículo llamado “El dialecto de los ladrones” que consignaba 29 voces y locuciones con su correspondiente traducción al español aportadas por una fuente de la policía de la ciudad. Una de aquellas palabras terminaría designando el argot todo y era “Lunfardo”, voz subterránea por “Ladrón” y luego “Estafador”. La voz “Lunfardo” llegaría al diccionario de la Real Academia Española recién en 1984, después de haberse propagado transversalmente por el mapa social de Argentina e Hispanoamérica, con la siguiente entrada:

LUNFARDO. Argent. Ratero, ladrón.//2. Argent. Chulo, rufián.//3. Jerga que originariamente empleaba, en la ciudad de Buenos Aires y alrededores, la gente de mal vivir. Parte de sus vocablos y locuciones se difundieron posteriormente en las demás clases sociales y en el resto del país.

“Pop Lunfardo”: la unión de la jerga con la que “la gente de mal vivir” se diferenciaba del resto y un tipo de creación que corría las fronteras de lo que podía

¹⁴² “La Menesunda” marcó el punto más alto en la difusión crítica que los semanarios orientados al profesional de clase media (*Primera Plana*, *Panorama* y *Confirmado*) venían haciendo de las vanguardias que operaban en torno al Di Tella. El happening y el Pop monopolizaban la curiosidad de estos medios por las nuevas expresiones siempre ofrecidas en tono de polémica.

¹⁴³ Entre 1943 y 1947 los tangos con letras en lunfardo habían sido prohibidos en la radio hasta que, personalmente, Perón dispuso que se volvieran a radiar.

considerarse artístico solo podía convocar al escándalo. Así describía *Primera Plana* la aparición de Marta Minujín en la televisión:

“Encrespadas gallinas, untuosos atletas solo cubiertos por slips, un poney sobre cuyo lomo bailoteaban baldes de pintura, y varias decenas de globos bastaron para erigir uno de los más estrepitosos escándalos que recuerda la televisión argentina. Fue hace dos semanas, en el programa que conduce Augusto Bonardo, “La campana de cristal”. Bonardo invitó a la desmelenada ganadora del Premio Di Tella, Marta Minujín (23 años), quien candorosamente le preguntó: ‘¿Quiere que le prepare un happening?’. Incapaz de reconocer que no sabía de que se trataba, Bonardo asintió, y solo comenzó a inquietarse cuando vio que Minujín asestaba con el pincel la tela que acababa de embadurnar ante la cámara. A partir de ahí, se desató el aquelarre: el poney, encabritado, arrojaba ráfagas de pintura sobre el público; las gallinas sembraban el estudio de plumas y cacareos, y los elásticos culturistas rompían globos con estéticos desplazamientos, mientras Minujín improvisaba una danza sioux y Bonardo vociferaba: ¡Corten! ¡Corten! ¡Saquéme de aquí a esta mujer demente!’”¹⁴⁴

Minujín homologaba happening y arrabal en la trilogía de obras que definió para siempre su lugar en la escena artística de Buenos Aires: “¡Revuélquese y viva!” (1964), “La Menesunda” (1965) y “El Batacazo” (1965-1966). Si las letras del tango, entre los años veinte y cuarenta, habían propalado el argot subterráneo a través de su consagración como música popular de la ciudad, en los sesenta era nada menos que el arte de vanguardia el que lo apropiaba para introducirlo en el extremo opuesto de su origen orillero.

“¡Revuélquese y viva!” resultó un boceto de la instalación participativa, solución que Minujín encontró para cruzar el estatuto del happening con el arte-objeto. Se trataba de un ensamblado de colchones cosidos, pintados a mano, que invitaban al espectador a tomar un rol activo (revolcarse en lugar de contemplarla) frente a la obra. Para la Academia porteña del Lunfardo la voz “Revolcar” significa “Derrotar ampliamente a otro, de hecho o de palabra” y tiene derivaciones en “Revolcón”.

Sin embargo el uso de Minujín da cuenta de las adaptaciones y mutaciones que la palabra fue teniendo en su tránsito social. El “revolcón” al que invitan los colchones es una cita ambigua tanto a la acción lúdica de los niños como al acto sexual de los adultos en un contexto transgresor o, para ponerlo en lunfardo, “tramposo”.

¹⁴⁴ “Happening”, *Primera Plana*, 10 de noviembre de 1964. Archivo Fundación Espigas.

Por “Menesunda” o “Melesunda”, el índice lexicográfico de la Academia porteña del Lunfardo entiende: “Artimaña//complicación de cosas, confusión de cosas e ideas//enredo, lío//asunto, cuestión que se trata//pendencia, riña, pelea//entorpecimiento, obstáculo//(drog.) estupefacientes, cocaína”. Sin embargo, la obra de Minujín y Santantonín (con colaboración de Pablo Suárez, Floreal Amor, Rodolfo Prayón, Leopoldo Maler y David Lamelas) acaparó con el tiempo el significado (no se usa ya para nada que no sea mencionarla) de una palabra oscura cuyas menciones en el repertorio de tangos se cuentan con los dedos.

“Nunca ví en mi vida rea, junta, tanta mishiadura, no la veo,
ni siquiera por una casualidad. La providencia está ausente y hasta
el botón de la esquina me mira como diciendo: ¿En qué cosas andarás?
Pobre la mina del quiosco, que todas las tardecitas me daba los cigarrillos
de sotamanga, al pasar, un chabón que nunca falta hizo correr la boliya, el
viejo la campaneá y ya ni puedo fumar.
Y el corazón amurado me está tirando la bronca,
Aguántate, no seas boncha, que, si no, pierdo la fe.
Si hasta la luz del bulín con la contra corre en yunta, por falta de **menesunda**¹⁴⁵
que se llama... ¡kerosén!”¹⁴⁶

“De un rante langa, la gola jotraba un gotán robreca
cheno sin luna, en el fecha han quedado cuatro piolas.
El rioba oscuro, la yeca milongueando las farolas.
Un dacur con paso lento zatropie su davi inmundda,
la cabrón se hace penumbra, se pierde en el yotivenco.
Chifla el ragú, cruel el viento, tacomple la **menesunda**,
que tadespier la iracundia de los que mueren sin tiempo”.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Destacado del autor.

¹⁴⁶ Fragmento de “Se tiran conmigo”. Letra de Luis Díaz (h). Grabado por la orquesta de José Basso con Alfredo Belusi como solista en 1967.

¹⁴⁷ “Yeca de rioba”, poema lunfardo de Tino Diez.

El suceso de “La Menesunda” no solo significó un antes y después en la visibilidad de Minujín (al tiempo que opacó definitivamente a su socio Santantonín¹⁴⁸) sino que atravesó las décadas como uno de los símbolos más poderosos de la idealización de los 60 como tierra liberada del arte. Al punto que el Museo de Arte Moderno, bajo la dirección de Victoria Noorthoorn, reconstruyó la obra junto a Minujín en 2015, a pocas semanas de que cumpliera 50 años. No es interés de este trabajo detenerse en el impacto mediático que la obra suscitó en su tiempo (con la leyenda de las tres cuerdas de cola para ingresar al Instituto Di Tella) pero sí cabe consignar el nivel de escenificación al que el pop-lunfardo llevó el lenguaje de las calles de Buenos Aires con esta pieza. Entendiendo por lenguaje todo el sistema de comunicaciones puesto en juego por la urbe. Así, “La Menesunda” de Marta Minujín y Ruben Santantonín representa el laberinto nervioso de la metrópoli¹⁴⁹ (su estructura misma se presentaba así) incorporándolo en su espacio para que el espectador se redescubra como habitante de esa “riña”, “obstáculo”, “lío”. La experiencia de Buenos Aires de 1965 es esa palabra de origen oscuro y en todo lo que esa voz del lunfardo connota es donde los espectadores entraban una vez que cruzaban la silueta de acrílico para experimentar en un ambiente extrañado su propia cotidianeidad transfigurada en arte.

“Rubén vivía por Flores, venía de un ambiente no intelectual distinto del nuestro y le interesaban las cosas populares. Fue lo que inmediatamente se volvió contemporáneo con el pop. Mientras yo estaba con los colchones, él usaba materiales de la fábrica de corpiños de la familia de Floreal Amor. Entonces

¹⁴⁸ “A pesar de que ‘La Menesunda’ tuvo por autores a Santantonín y Minujín, fue esta última la que atrajo la atención de los medios de comunicación que, prácticamente, la identificaron como la única autora de la obra. Obviamente, su juventud y actitudes ‘desprejuiciadas’ eran más aproximables a esa idea de país y de cultura lanzados hacia el futuro que se impulsaba desde diversos sectores. Santantonín, mayor y muy lejos de esta imagen ‘alocada’, no ofrecía el modelo apropiado para estos fines”. (Giunta, 2001: 182)

¹⁴⁹ La idea de una obra con forma de laberinto para ser recorrida por los espectadores resultó recurrente a lo largo de las entrevistas realizadas para este trabajo. Luis Wells hizo referencia a una idea previa a “La Menesunda” desarrollada por Kenneth Kemble y la bailarina Graciela Martínez en las reuniones del grupo informalista al que también asistía Ruben Santantonín. La mención al “laberinto” volvió en el recuerdo de Dalila Puzzovio quien, en cambio, localizó al taller de Charlie Squirru como el lugar en donde varios artistas, entre los que también estaban Minujín y Santantonín, desarrollaron juntos la idea. Estas referencias no están consignadas en la historia del período a diferencia del proyecto “Arte-casa rodante” (Giunta, 2001: 178) que Santantonín presentó sin éxito a Romero Brest para ser desarrollado por el Instituto Di Tella. Estas referencias podrían indicar que la idea que terminó en “La Menesunda” surgió de una inquietud común que terminó catalizada por la personalidad de Minujín. En esa dirección, Puzzovio cree que el nombre del laberinto fue sugerido por Emilio Renart, quien compartía las reuniones con Minujín y Santantonín. “*Menesunda* y *Batacazo* eran palabras del turf y el único burrero del grupo era Emilio, esas palabras no existían en nuestro lenguaje ya que éramos muy jóvenes y no participábamos de esa cultura” (entrevista con el autor, 2016)

vivíamos obsesionados con la idea de la cosa. Que era lo popular, sacar lo rústico que uno tiene adentro. Mirábamos las vidrieras de Lavalle y Florida, la decoración de las tortas... Todo lo cursi nos interesaba. Al mismo tiempo, la cosa que uno llevaba dentro era confusa y escabrosa” (Marta Minujín)¹⁵⁰

“En ese momento el Di Tella era como el zoológico; en los medios aparecía como que si ibas estabas totalmente loco y a mí esa descripción me seducía. Tenía once años. A ‘La Menesunda’ caí porque como vivíamos en el centro pasaba siempre por la puerta y ese día había una cola larguísima. Me puse y al principio no me dejaban pasar porque me tenía que acompañar un mayor, pero una mujer que escuchó dijo ‘está conmigo’ y así pude entrar. Lo que me acuerdo es que ibas pasando por muchos cuartos y que para mí, ver a la pareja en la cama fue shockeante. Algunas habitaciones tenían instrucciones, otras no. Una era acolchada, te hundías al caminar... En otra se quedaba la habitación a oscuras y volaban unos papeles fluorescentes picados. Salí atónito, no entendía nada, serían entre las seis y las ocho de la noche. Eran muchas sensaciones al mismo tiempo. En ‘La Menesunda’ sentí que era como un actor. Un actor sin papel, como en las instrucciones de Cortázar en *Historias de Cronopios y Famas (...)*” (Daniel Molina)¹⁵¹

La trilogía de happening (o de experiencias pos-happening) y arrabal de Marta Minujín se cerró con otra experiencia participativa a la que llamó “El Batacazo”, que tuvo una versión en el Instituto Di Tella y otra en la galería Bianchini de New York (por intermedio del galerista Leo Castelli) lo que supuso la definitiva inserción de Minujín en la escena internacional. Ahora se incorporaba un término de uso extendido en el mundo del turf, parte del imaginario recurrente de las letras del tango¹⁵². La palabra se puede rastrear, por ejemplo, en “A la más linda del barrio” de Celedonio Flores:

“La más bonita del baile que cantara le pidió, tosió pa’ entonarse el pecho cachó la viola y cantó: Sos el bordado lujoso adorno de mi alpargata, la empuñadura de plata de mi cuchillo filoso. Sos el acento armonioso del fuelle que gime y llora, la cadencia tentadora del tango del barrio bajo... Y sos la marca del tajo de la mano vengadora. Sos la fija del **batacazo** que se hace y da buen sport, sos la voz del tallador que domina el escolazo, de las cuarenta del mazo (...)

Y en “Acabala”, de Angel Wilder:

¹⁵⁰ Entrevista con el autor, Buenos Aires, abril de 2016.

¹⁵¹ Crítico de arte. Entrevista con el autor para revista *VIVA*, Clarín, 21 de noviembre de 2010, pág. 35.

¹⁵² Podría especularse con una constelación común formada por los happenings-ambientaciones de Minujín y algunas obras de Copi que extrapolan el mundo del tango al universo camp como la pieza teatral “Cachafaz” o la novela “La vida es un tango”, por ejemplo.

“Acabala, te decían, los muchachos de tu barrio, con la pinta de malevo de tu tiempo que pasó. Que en el barrio de Corrales vos fajabas los otarios y a las minas espantabas con tu voz de roncador. Acabala no me engrupas que ya te tengo junado, sos un reo deshauciado no merecés compasión. El domingo en las carreras acertaste el **batacazo** y en la noche el escolazo en la vía te dejó (...)”

“Nunca es tarde (todavía estas a tiempo)” es otro viejo tango de Celedonio Flores que la incluye:

“Olvidaste los deberes por seguir la caravana
que apenado y afligido, hoy tenés que abandonar...No llorés...Eso no es hombre...
Con llorar nada se gana. Vos sos joven y sos bueno...Te podés acomodar. Todavía estás a tiempo de
pegar el **batacazo**, más debute y provechoso que podés imaginar (...)”

Para corporizar la idea de “Batacazo”, Minujín desplegó un ambiente que tenía similitudes con la experiencia de “La Menesunda”. Se trataba de una nueva obra participativa que sumía a los espectadores en cuatro ámbitos (“El espacio del deporte”, “El ámbito del playboy”, “El ámbito del astronauta” y “El ámbito ecológico”) repartidos en dos hexaedros. Una vez más, la artista había encontrado la forma de anudar el significado de una palabra lunfarda con la experiencia. Una de las acepciones de “batacazo” en el diccionario de la Academia Porteña de Lunfardo dice: “Acierto, triunfo o suceso afortunado y sorprendente o imprevisto, acierto por casualidad, lo inesperado”.

Con su tobogán que conducía a una muñeca inflable que a su vez emulaba a la actriz italiana Virna Lisi o la visión repentina de abejas y conejos vivos en una obra de arte, Minujín ponía al espectador en contacto con lo “inesperado” y resignificaba el habla clandestina de Buenos Aires convirtiendo (viejas) palabras en (nuevas) imágenes.

Al lunfardo argentino, en arte pop internacional.

Conclusiones

En el tercer capítulo de esta tesis se citó la entrevista que el investigador británico John King le realizara al crítico Lawrence Alloway, quien como se dijo introdujo la idea de “pop art” hacia 1956, como anexo para su valioso libro sobre el Instituto Di Tella. Alloway sostenía allí que la Argentina era el único país latinoamericano que podía tener en los 60 un arte pop (y que finalmente lo tuvo). Creemos que nuestra investigación se ha ocupado de formular y responder al mismo tiempo la repregunta ausente de King en aquella entrevista: ¿Por qué Argentina? ¿Por qué Buenos Aires?

Para ello, como se había anticipado en la introducción, hemos utilizado el concepto de “Pop-Lunfardo” acuñado por Pierre Restany como herramienta para indagar en las raíces de la cultura popular argentina que hicieron posible la aseveración retrospectiva de Alloway. No solo identificando lo local (“lunfardo”) en lo global (“pop”) sino revisitando las décadas inmediatamente previas al fenómeno del Pop en Buenos Aires para encontrar en el arte popular y la cultura de masas dispositivos proto-pop o lo que hemos dado en llamar “pop antes del pop”. Creemos que el aporte de nuestra investigación reside justamente en completar las ideas (más bien intuiciones) de Alloway y Restany sumando a la vasta producción de textos sobre el período un necesario análisis sobre las configuraciones visuales y sociales que lo constituyeron. Quedan abiertas para otra investigación las posibles continuidades y discontinuidades entre el Pop de Buenos Aires y otros fenómenos de la cultura argentina donde se pueda registrar una negociación similar entre lo global y lo local.

Para elaborar esta respuesta en el primer capítulo revisamos la escena inglesa de los años 50 como caso paradigmático de la lectura que las vanguardias artísticas hicieron de la cultura popular y la sociedad de masas. La experiencia común del Estado de Bienestar en el laborismo británico y el decenio peronista nos ha convencido de adoptar este punto de partida. Así demostramos como dos muestras colectivas fundacionales como “This is tomorrow” (Londres, 1957) y “Arte destructivo” (Buenos Aires, 1961) tenían en común, aunque desde distintas perspectivas, una lectura radicalizada de la experiencia del consumo y la cultura de masas. Una vez delimitado ese panorama común, exploramos la escena artística de Buenos Aires del año 1961 como laboratorio

de las ideas que eclosionarían hacia mitad de la década pero también como frontera, de un lado y del otro, de lo que era posible de categorizar como “arte” en la ciudad antes de que el Pop viniera a borrar la distinción con las cosas de la vida cotidiana. Desde esta perspectiva se revisaron entonces las experiencias del Informalismo y la Nueva Figuración y los casos individuales de artistas como Ruben Santantonín, Luis Wells, Alberto Greco o la reinención de Antonio Berni como orfebre del detritus urbano a partir de las series de Juanito Laguna y Ramona Montiel.

Una vez planteado este escenario, iniciamos el capítulo 2 auscultando huellas de la experiencia del peronismo en el circuito de vanguardia de principios de los 60. Esta introducción, en la que a partir de entrevistas con fuentes propias de la investigación se reconstruyó la sociabilidad del bar Moderno como *habitus* bourdiano, nos guió al nudo de la investigación: visitar al régimen peronista como una fábrica de imágenes que competía con el sistema de las estrellas del cine (Morin, 1964). Encontramos en la circulación de los retratos oficiales ciertas estrategias que se volverían práctica común en los artistas pop de los 60 que habían vivido su infancia a la luz de esta indeterminación entre política y espectáculo. Esto es lo que nos llevó a postular la marca estética del peronismo como una de las formas más claras de proto-pop o pop antes del pop en Argentina. Como antecedente de un posible anti-arte argentino la estética peronista no fue legitimada por las bellas artes ni tuvo en su tiempo a ninguna vanguardia estética como aliada. Nuestra tesis no se limitó a dar cuenta de esta condición histórica sino que profundizó en la relación distante que un artista interesado en las costuras de la cultura popular como Antonio Berni había tenido con el régimen de Perón y Eva.

En este capítulo también nos enfocamos en demostrar porque habíamos postulado a la pintura gauchesca de Florencio Molina Campos como otro de los antecedentes para el pop argentino de los 60. Encontramos en la estrategia de serialización de sus escenas costumbristas para la fábrica Alpargatas un antecedente de la relación promiscua, desprejuiciada, entre los artistas pop y la industria. Pero también sostenemos aquí a Molina Campos como la contrafigura de Cesáreo Bernaldo de Quirós como pintor oficial de la patria, dialéctica que refleja la distinción entre arte alto y bajo que el pop luego tanto explotaría. Queda abierto a la investigación el lugar de expresiones subalternas como el folletín y la historieta en la conformación de una gauchesca

formulada por fuera del canon, que también pudiera ser postulada como fermento de futuras experiencias estéticas en el cruce de la vanguardia y lo popular.

En el tercer capítulo se presentaron los artistas y obras que hicieron a Restany hablar de un “Pop-Lunfardo”, la producción inmediata al cisma de 1961. Se plantearon sucesivamente los casos de Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio, Charlie Squirru Delia Cancela, Pablo Mesejean, Alfredo Rodríguez Arias y Marta Minujín para verificar en ellos y en sus obras las marcas de la cultura popular del período que fue revisado en el capítulo 2. Un elemento decisivo en el rasgo “lunfardo” del pop argentino, común a todos estos artistas, es la idea de “autoficción” que esta tesis encontró desplazada del aparato propagandístico del régimen peronista a las estrategias discursivas de los artistas de los 60. En algunos casos, y a partir de testimonios recogidos para esta tesis, creímos necesario ahondar en las particularidades biográficas de algunos artistas cuya infancia había sido marcada por el fulgor de una figura inusual para la política como la de Eva Perón. Del mismo modo se verificaron en el período analizado estrategias de serialización de la obra de arte que habían sido puestas en juego antes por Molina Campos. Además de la reaparición de la gauchesca en clave *camp* como punto de partida para una futura rehabilitación de la estética de Molina Campos en el arte argentino de los años 80 y 90.

Así como se historizó el discurso de Restany sobre el pop argentino esta tesis creyó necesario restituir textos clave de la interpretación del pop en Argentina como la presentación que Romero Brest realizara de Andy Warhol en su temprana muestra en la galería Rubbers. Si bien se vuelve aquí sobre el fundamental trabajo de Oscar Masotta sobre el pop art y se han citado referencias del discurso de los medios masivos sobre el tema, creemos que es necesaria una investigación que contextualice la producción de discurso sobre el pop y sus epifenómenos adyacentes (el auge del “happening”, por caso) en los semanarios de los 60¹⁵³.

Finalmente, hemos analizado el uso del lunfardo propiamente dicho en los trabajos de Marta Minujín de mediados de los 60 como zona de contagio entre la oralidad de Buenos Aires y la inmersión en la visualidad. Dada la centralidad de su figura en la época y en la proyección al futuro de la escena pop, esta tesis creyó necesario historizar

¹⁵³ Al respecto puede consultarse el trabajo de María José Herrera. *En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina en la década del 60*. Segundo Premio Fundación Telefónica a la Investigación en la Historia de las Artes Plásticas, 1997.

la moldura de su personaje, acaso paradigma del concepto de “autoficción” que vertebra nuestro trabajo.

Por lo expuesto, creemos que esta tesis contribuye a una apreciación distinta del pop art de Buenos Aires en la que se verifica su distancia respecto de las estéticas hegemónicas. En el análisis de los artistas y las obras ha quedado expuesta la profunda huella que la experiencia del peronismo dejó en la cultura popular y como en esta relación que hasta aquí no había sido puesta en juego aparecen transfigurados los profundos cambios sociales operados durante ese período. El “Pop Lunfardo” entonces como una memoria de la irrupción de las capas populares y medias en la vida argentina y del consumo como herramienta de empoderamiento social. Estas condiciones, al fin, son las que hicieron posible esta estética. Y de eso hablaba (sin hablar) Alloway.

Bibliografía

a) Los años 60, vanguardias y el Pop Art

- AA.VV. *Argentina Beat (1963-1969): derivas literarias de los grupos Opium y Sunda*, Caja Negra, Buenos Aires, 2016.
- AA.VV. *Federico Manuel Peralta Ramos*. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires, 2003.
- Alonso, Rodrigo; Herkenkoff, Paulo. *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil-Argentina 1960*. Fundación Proa, Buenos Aires, 2012.
- Bianciotti, Héctor. “Alberto Greco”. *Pintura Argentina: Abstracción II*, Ediciones Banco Velox, Buenos Aires, 2001.
- Blanco, Daniela. “Dalila Puzzovio: puro arte y vanguardia argentina”.
<http://www.infobae.com/2013/10/24/1518624-dalila-puzzovio-puro-arte-y-vanguardia-argentina/>. Visto el 9-12-2016.
- Cosse, Isabella; Felitti, Karina; Manzano, Valeria, editoras. *Los 60 de otra manera*. Prometeo, Buenos Aires, 2012.
- Danto, Arthur. *Andy Warhol*. Paidós, Buenos Aires, 2011.
- Felitti, Karina. *La revolución de la píldora*. Edhasa, Buenos Aires, 2012.
- Frank, Thomas. *La conquista de lo cool: el negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*. The University of Chicago Press, Chicago, 1997; Alpha Decay, Barcelona, 2011
- García, Fernando. “¡Arte, arte, arte!” , Revista Viva, Clarín, pág. 30-40, Buenos Aires, 21 de noviembre de 2011.
- _____: “Ruben Santantonín. El fantasma de La Menesunda”, La Nación, Buenos Aires, 3 de abril de 2016.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2012.
- Giménez, Edgardo. *Carne Valiente, autobiografía*. Art Democracy, Buenos Aires, 2016.

- Giudici, Alberto. *Arte y política en los 60*. Salas Nacionales de Exposición Palais de Glace, Buenos Aires, 2012.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Paidós, Buenos Aires, 2001.
- Hamilton, Richard. *Collected words 1953-1982*. Thames and Hudson, Londres, 1982.
- Herrera, María José. *Pop: la consagración de la primavera*. Fundación Osde, Buenos Aires, 2009.
- _____: “En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina en la década del 60”. Segundo Premio Fundación Telefónica a la Investigación en la Historia de las Artes Plásticas, Fundación Telefónica y Fundación Espigas, Buenos Aires, 1997.
- Jacoby, Roberto. “Después de todo, nosotros desmaterializamos”. Revista *Ramona*, Buenos Aires, 9/12/2000, pág. 34 y 35.
- Jitrik, Noé ed. *Historia de la literatura argentina, vol. 11: La narración gana la partida*, Emecé, Buenos Aires, 2000.
- Katzenstein, Inés ed. *Escritos de vanguardia, arte argentino de los años 60*. The museum of Modern Art, Fundación Proa, Fundación Espigas, Nueva York y Buenos Aires, 2007.
- Kemble, Kenneth. “Arte destructivo”, Galería Lirolay, Buenos Aires, noviembre de 1961.
- King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Ediciones de arte Gaglianone, Buenos Aires, 1985.
- Lebel, Jean-Jacques. *El Happening*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1967.
- Lippard, Lucy. *El Pop Art*. Thames and Hudson, Londres, 1966.
- Longoni, Ana. “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta”, Segundo Simposio Prácticas de Comunicación Emergentes en la cultura digital, Córdoba, 2005, pág. 6.
- Longoni, Ana. “Estudio preliminar: vanguardia y revolución en los sesenta” en Masotta, Oscar. *La revolución en el arte*. Edhasa, Buenos Aires, 2004.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Eudeba, Buenos Aires, 2008.
- Manzano, Valeria. “Ha llegado la nueva ola: música, consumo y juventud en la Argentina, 1956-1966”. Universidad de La Plata.

http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/manzano.ha_llegado_la_nueva_ola.pdf.

Visto el 31/1/2017.

- Masotta, Oscar. *El "pop-art"*. Editorial Columba, Buenos Aires, 1967.
- _____: *Happenings*. Editorial Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1967.
- _____: *La revolución en el arte*. Edhasa, Buenos Aires, 2004.
- Minujín, Marta. *Los años psicodélicos*. Mansalva, Buenos Aires, 2015.
- _____: *La destrucción*. Nota mecanografiada, París, 1963.
- Noé, Luis Felipe. *Antiéstética*. Ediciones Van Riel, Buenos Aires, 1965.
- _____: "Alberto Greco: a cinco años de su muerte", galería Carmen Waugh, Buenos Aires, 1970.
- Northoorn Victoria y otros. *Marta Minujín 1959-1989*, Malba Colección Costantini, Buenos Aires, 2010.
- _____: *La Menesunda según Marta Minujín*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires, 2016.
- Pacheco, Marcelo y otros. *Jorge de la Vega 1961-1971*. Malba Colección Costantini, Buenos Aires, 2003.
- Piñeiro, Elena. *El Semanario Primera Plana (1962-1969): prensa y modernización del campo artístico y literario en la década del 60' en Argentina*. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/contribuciones/semanario-primera-plana-1962-1969-pineiro.pdf>. Visto: 12 de setiembre de 2016.
- Plante, Isabel. *Argentinos en París: arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Edhasa, Buenos Aires, 2013.
- Restany, Pierre. *Uriburu*. Fundación Nicolás García Urriburu, Buenos Aires, 2001.
- _____: "Buenos Aires y el nuevo humanismo", Revista Planeta 5, pág. 118-129, París-Buenos Aires, 1965.
- _____: "Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme". Editions Dilecta, París, 2007.
- Rivas, Francisco. *Alberto Greco*. IVAM Centre Julio González, Valencia, 1992.
- Romero Brest, Jorge y otros. *La cultura como provocación*. Edición de Edgardo Giménez, Buenos Aires, 2006.
- Santantonín, Rubén. "Hoy a mis mirones", texto del catálogo de *Collage y cosas*, galería Lirolay, Buenos Aires, setiembre de 1961.

- _____: "Por qué nombro cosas a estos objetos", Galería Lirolay, Buenos Aires, 1964.
- s/f. "Pop: ¿Una nueva manera de vivir?", Primera Plana 191, pág. 70-78, Buenos Aires, semana del 23 al 29 de agosto de 1966.
- s/f. "Happening", Primera Plana, Buenos Aires, 10 de noviembre de 1964.
- s/f. "Todo el año es carnaval", Panorama, Buenos Aires, febrero de 1967.
- Sontag, Susan. "El Camp". Revista *Periscopio*, Buenos Aires, 11 de noviembre de 1969.
- Squirru, Rafael. "Marta Minujín". Galería Lirolay, noviembre de 1962.
- Terán, Oscar. *Nuestros años sesenta: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2013.

b) Teoría de la imagen, historia del arte y estudios culturales

- AA.VV. *Berni y sus contemporáneos*. Malba, Buenos Aires, 2005.
- Alabarces, Pablo; Rodríguez, María Graciela. *Resistencias y mediaciones*. Paidós, Buenos Aires, 2008.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Editions du Seuil, París, 1957; Siglo XXI editores, Argentina, 2003.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Katz, Buenos Aires, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*. Taurus, Madrid, 1997.
- _____ *Las reglas del arte*. Anagrama, Madrid, 1995.
- Danto, Arthur: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Princeton University Press, New Jersey, 1997. Paidós, Barcelona, 2003.
- _____: *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Paidós, Buenos Aires, 2005.
- Debord, Guy. *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Literatura Gris, Madrid, 1999.
- Dickie, George. *El círculo del arte: una teoría del arte*. Paidós, Buenos Aires, 2005.
- Dolinko, Silvia. *Arte Plural*. Edhasa, Buenos Aires, 2012.
- García, Fernando. *Los Ojos: vida y pasión de Antonio Berni*. Planeta, Buenos Aires, 2005-2009; Ross, Rosario, 2013.

- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México, 1999.
- Giunta, Andrea. *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2011.
- Grignon, Claude y Passeron, Jean Paul. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.
- Hebidge, Dick. *Subculture: the meaning of style*. Routledge, Londres, 1979.
- Hoggart, Richard. *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Chatto & Windus, Londres, 1957; Siglo XXI, Buenos Aires, 2013.
- Iturburu, Córdova. *80 años de pintura argentina*. Ediciones Librería La Ciudad, Buenos Aires, 1978.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad, ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Beatriz Viterbo editora, Rosario, 2007.
- López Anaya, Jorge. *El extravío de los límites: claves para el arte contemporáneo*. Emecé, Buenos Aires, 2007.
- Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Gustavo Gili, México, 1987.
- Morin, Edgar. *Las estrellas de cine*. Eudeba, Buenos Aires, 1964; Editions du Seuil, París, 1957.
- Ortiz, Renato. *Mundialización y cultura*. Alianza Editorial, Buenos Aires, 1997.
- Pacheco, Marcelo. “Sobre la verdad en el arte”. <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=427> Visto el 14/08/2016.
- Pellegrini, Aldo. *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Paidós, Buenos Aires, 1967.
- Sarduy Severo, *El barroco y el neobarroco*, Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2011.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2007.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Editorial Biblos, Buenos Aires, 2012.
- Serviddio, Fabiana. *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*. Miño y Dávila editores, Buenos Aires, 2012.
- Thompson, E.P. *Costumbres en común*. Crítica, Barcelona, 1995.
- Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables*. Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2005.
- Williams, Raymond. *Cultura y sociedad: 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1987.

c) Peronismo, sociedad de consumo y cultura popular en Argentina

- AA.VV. *Representaciones Inconclusas, las Clases, los Actores y los Discursos de la Memoria, 1912-1946*. Editorial Biblos, Buenos Aires, 1995.
- Boccanera, Jorge. *Confiar en el misterio*, Sudamericana, Buenos Aires, 1994.
- Borges, Jorge Luis. “L’illusion comique”, *Revista Sur* 237, noviembre-diciembre 1955; *Borges en Sur*, Emecé, 1999.
- Cassese, Nicolás. *Los Di Tella, una familia, un país*. Aguilar, Buenos Aires, 2008.
- Copi. *Eva Perón*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2000.
- De Certeau, Michel. *La cultura en plural*. Nueva Visión
- Devoto, Fernando y Madero, Marta. *La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*. Taurus, Buenos Aires, 1999.
- España, Claudio, ed. *Cine argentino: Industria y clasicismo*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2002.
- Gené, Marcela. *Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005.
- Gené, Marcela y Malosetti Costa, Laura. *Atrapados por la imagen, arte y política en la cultura impresa argentina*. Edhasa, Buenos Aires, 2012.
- Goldar, Ernesto. *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del 50*. Plus Ultra, Buenos Aires, 1980.
- Halfon, Mercedes. “Buenas tardes, buen provecho”, *Suplemento Radar diario* Página 12, Buenos Aires, 15 de marzo de 2015.
- Indij, Guido ed. *Perón mediante, gráfica peronista del período clásico*. La Marca editora, Buenos Aires, 2006.
- Kabat, Marina. “La industria del calzado argentina bajo los dos primeros gobiernos peronistas (1946-1955)”, *Revista de economía del Caribe* número 11, febrero de 2013.
- Kriger, Clara. *Cine y peronismo*. Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2009.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco, un tratado sobre la patria*. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012.
- Luna, Félix. *El 45, crónica de un año decisivo*. Editorial Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1969.

- Matallana, Andrea, *Delicias y sabores: Desde Doña Petrona hasta nuestros días*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2015.
- Melón Pirro, Julio César. *El peronismo después del peronismo*. Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2009.
- Milanesio, Natalia. *Cuando los trabajadores salieron de compras*. Siglo XXI editores Argentina, Buenos Aires, 2014; *Workers go shopping in Argentina: The Rise of Popular Consumer Culture*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 2013.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Siglo XXI editorial, Buenos Aires, 1976-2005.
- Rosa, Gabriel H. *La propaganda gráfica peronista (46-55) Subjetivación y conflicto a través de una propuesta estética*.
https://www.academia.edu/1868123/La_propaganda_grafica_peronista_46-55_Subjetivacion_y_conflicto_a_traves_de_una_propuesta_estetica. Visto: 15 de febrero de 2014.
- s/f. “El dialecto de los ladrones”, La Prensa, Buenos Aires, 6 de julio de 1878.
- Sánchez, Julio. “Eva y Nicola: rapsodia en Venecia”, La Nación, 22 de marzo de 2013.
- Santoro, Daniel. *Mundo Peronista*. La Marca editora, Buenos Aires, 2002.
- _____ : *Manual del niño peronista*. La Marca editora, Buenos Aires, 2003.
- Sarlo, Beatriz. *La pasión y la excepción*. Siglo XXI editores Argentina, Buenos Aires, 2003.
- Sebrelli, Juan José. *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Ediciones siglo XX, Buenos Aires, 1964.
- Steimberg, Oscar y Traversa, Oscar. “Una memoria paradójica, una ambigüedad trágica. Entrevista a Daniel Santoro”. *Revista digital Figuraciones: teoría y crítica de artes número 1/2*, Buenos Aires, diciembre de 2003.
<http://revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/entrevista.php?ide=15&idn=1&arch=1>
 Visto el 25/10/2016.
- Travnik, Juan ed. *Anne Marie Heinrich. Un cuerpo, una luz, un reflejo*. Ediciones Larivière, Buenos Aires, 2004.
- Vasallo, María Sofía. *Figuraciones de Evita en las tapas de revistas*, Figuraciones: teoría y crítica de artes revista digital, IUNA. Disponible en
<http://revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=103&idn=5&arch=1>.
 Visto el 6/9/2016.

-Vásquez, Laura. *El oficio de las viñetas, la industria de la historieta argentina*. Paidós, Buenos Aires, 2010

-Vásquez, Rafael ed. *Informe sobre Santoro. Roberto Jorge Santoro, aproximación bibliográfica sobre el poeta Roberto Jorge Santoro*. Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 2003.

d) Entrevistas realizadas por el autor:

Cancela, Delia (Buenos Aires, mayo de 2014)

Giménez Edgardo (Buenos Aires, octubre de 2011 y abril de 2016)

Minujín, Marta (Buenos Aires, abril de 2016)

Rodríguez Arias, Alfredo (Buenos Aires, octubre de 2011)

Puzzovio, Dalila (Buenos Aires, diciembre de 2016)

Wells, Luis (Buenos Aires, junio de 2016)

Rodríguez, Ruy (Buenos Aires, julio de 2016)

Kreimer, Juan Carlos (Buenos Aires, julio de 2016)

Grinberg, Miguel (Buenos Aires, agosto de 2016)

Noé, Luis Felipe (Buenos Aires, julio de 2016)

Prior, Alfredo (Buenos Aires, noviembre de 2016)