

guardia que se inició en 1924 quedaba, por la obra de sus miembros o por la de otros que los continuaron, una pintura (muchas veces de pauta poscubista) moderada, sensible y figurativa. Tal vez la única excepción era Juan del Prete que había pasado a una abstracción *action-painting* vigorosa. De la segunda vanguardia, la del 45, que originó varios movimientos de «arte concreto-invencción» y el muy particular «Arte Madí» —que se adelantó con las obras de Kosice, Rothflus y Arden Quin (estos dos últimos uruguayos) 20 años a los planteos del *shape-canvas* norteamericano— dado que muchos de ellos se habían ido en los años 60, restaba una versión años 50 de geometría sensible, mensurada y muy pulcramente hecha (Fernández Muro, Sarah Grillo y Miguel Ocampo) pero de indudable calidad. Mientras muchos artistas de nuestra generación de origen geométrico habían partido hacia París —donde inician la *Recherche Visuelle*, variante del arte cinético, convirtiéndose en sus máximos exponentes—, Alberto Greco se instalaba en Buenos Aires, luego de haber vivido en Francia y en Brasil, trayendo mucho más que la influencia del movimiento informalista: su propio espíritu insolente y desafiador de solemnidades. Años después escribió: «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, aquello que no soporta ser visto dos veces». Se refería a la moda informalista que aconteció como consecuencia. Pero es cierto como ha dicho otro de los integrantes del grupo, Barilari, que el informalismo «rompió un techo». Es la primera manifestación de un antiformalismo que luego va mucho más lejos. Abrió la posibilidad en nuestro ambiente del desparpajo en el arte proponiendo criterios de valor totalmente diferentes a los predominantes. Tal vez actuaba como un profesor de estética señalando «hasta esto puede ser arte» o «miren un trapo de piso o una mancha de humedad de otra manera, no como son sino estéticamente». Pero, a su vez, su estética era antiestética. Paradoja.

El informalismo tuvo dos antecedentes. En 1957 un grupo de estudiantes y jóvenes artistas realizan una exposición titulada «Qué cosa es el coso», con un espíritu muy tardíamente dadá y lo hacen más en broma que como consecuencia de una posición, ya que ninguno de ellos mantuvo esa actitud en su obra posterior. En 1958 bajo la dirección del escritor Julio Llinás se realizó una exposición del grupo «Boa», que constituía una variante del movimiento neosurrealista *Phases*, liderado en París por Edouard Jaeger. Este grupo se inscribía en el automatismo gestual el cual de por sí se encontraba próximo al informalismo, lo suficiente para querer entre sí tomar distancia. Mucho más refinados, estaban lejos de todo antiformalismo.

En 1959 surge también otro grupo cuestionador pero bajo la perspectiva político-social, el grupo «Espartaco», siguiendo el ejemplo de los muralis-

tas mexicanos y de Portinari y Gromaire. Proveniente del troskismo, su postura estética era opuesta al realismo socialista. Concibiendo al arte como una acción política, trataba de utilizar, como decían, «los nuevos caminos que se van abriendo en el panorama artístico mundial».

Fue éste un ejemplo de muchos grupos y de largas charlas en los bares *Moderno* y *Chambery*. Todo bullía. Rafael Squirru fundó entonces el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, apoyando a «informalistas, espartaquistas y a algunos geométricos».

Ese mismo año 1959, Rómulo Macció y yo realizamos exposiciones con un espíritu neofigurativo. Partiendo él de lo gestual y yo de la mancha informal, planteábamos, cada uno por su parte, la inclusión de la figura como una libertad más, en un medio donde abstractos y figurativos se odiaban como Montescos y Capuletos. Esa primera exposición mía inicia mi amistad con Macció, Greco y Jorge de la Vega, con los que al año siguiente comparto taller. Allí nace la idea de hacer un movimiento que utilizando todas las libertades de la pintura que nos era contemporánea, particularmente la de planteos vitalistas, se refiriese al hombre, protagonista de esa vitalidad. Así, en 1961, Macció, de la Vega, Ernesto Deira y yo organizamos con el nombre de «Otra Figuración» una muestra que enuncia grupalmente esta postura. Yo ya había realizado con ese espíritu cuatro exposiciones, la última en ese mismo año titulada *Serie Federal* donde desarrollé un tema (pintura temática, en esa época era un desafío para la vanguardia) de la historia argentina: las luchas sangrientas del siglo pasado. El éxito, tanto de la exposición grupal como de mi individual, me hizo sospechar de que estábamos constituyendo una nueva versión del buen gusto. Comencé a sentir que, al igual que el informalismo, mi pintura, por su predominio monocromático y atmosférico, creaba un clima armoniosamente unificado, totalmente anacrónico con un mundo de tensiones y contradicciones. Así, conversando con de la Vega, y luego con Macció y Deira, con quienes viví en París unos diez meses, se fue elaborando nuestra segunda etapa, la que llevó a decir a Agnès de Maistre, autora de una monografía sobre nuestro grupo: «Es la figuración que desarrollan en 1963 y 1964, la que marca su contribución verdaderamente original a la historia del arte». ¡Ojalá fuese cierto!, pero en todo caso, como nos suele suceder a los argentinos, el mundo no se enteró. Lo cierto es que nuestro cambio se elaboró y se enunció en 1962 pero en el 63 maduramos la posición. De la Vega primero desborda el rectángulo para luego integrar la figura desbordada nuevamente en el rectángulo. Pero cuando regresa en forma de tela amontonada sobre tela bien tensa se configura la imagen de una manera totalmente distinta, lista para desarrollar sus «anamorfismos». Yo vuelco en las obras mis teorías de «cuadro dividido», «visión quebrada» y «asunción del caos». Deira y Macció

plantean una pintura de gran soltura e impacto: el primero, acentuando lo lineal y el segundo, la construcción tensionada.

1962-1965: Introducción al desmadre

Al regresar en 1962, nos conseguimos un taller para trabajar juntos y realizamos en el templo de la pintura exquisita —la Galería Bonino— dos exposiciones consecutivas con un espíritu totalmente ruptural, incluso con lo que hasta ese momento se entendía como vanguardia. El antiformalismo se desprende de sus prejuicios. Era una manera de decir en nuestro mundo: «Donde todo está roto, todo vale». El sujeto ya no era el hombre caotizado sino el caos mismo; cuestión que sobrepasaba, sin dejarla de costado, a la figuración como problemática. Según Agnès de Maistre, no aceptábamos la lógica analítica e histórica de la modernidad. Tal vez por esto, en los años «posmodernos» de los ochenta, comienza un rescate de nuestra posición de entonces. En esta exposición, la mayor parte de quienes se habían acercado a nosotros con motivo de la «Otra figuración» ahora se alejaban. «Los argentinos no entienden esta violencia —dice la autora antes citada—. Ven en ella una influencia de la pintura europea, donde hubo una guerra. Pero para ellos, sin lugar a dudas, es la situación de la Argentina, en golpe de Estado permanente la que resulta dramática. El gobierno de Frondizi acaba de caer. Dentro del ejército se enfrentan los Azules y Colorados». Justamente, esta división de nuestro ejército, manifestada con tanques en la calle en vísperas de que llegáramos, motivó que poco antes de las muestras de Bonino expusiéramos en la galería más abierta a los jóvenes —Lirolay, dirigida por la pintora geométrica y crítica de arte francesa, Germaine Delbecq— una serie de dibujos sobre ese acontecimiento titulada «Esto». En ese momento manifesté a un periódico: «Ahora presenciamos el enfrentamiento de dos Argentinas. Son dos trenes que van por la misma vía. Tienen que chocar. Los episodios militares no son otra cosa que la distribución de fuerzas para el momento del choque. La caída de Frondizi fue la caída del país, no por lo que él significaba personalmente sino porque era nuestra última posibilidad institucional. La Argentina no estaba ahora en su hora cero, está mucho más atrás. Estamos en el tercer día de la creación, tenemos que comenzar de vuelta».

Lo cierto es que para Aldo Pellegrini esta exposición nuestra era un real punto de partida, ya que escribió que el «fenómeno central» está marcado por la aparición hacia 1962 de una nueva figuración. Ellos han roto con todos los prejuicios que ataban al artista argentino, el del buen gusto, el del rigor, aún el de la pintura como actitud gestual y antes que nada con