

ge Demiriján —estos por sentirse figurativos— comenzaron, también por entonces, a acercarse a nuestro planteamiento.

6) Alberto Heredia, un escultor de origen constructivista, expuso en 1963 en Lirolay una serie comenzada en París dos años antes, de cajas de queso Camembert. Adentro guardaban un compacto mundo de putrefacción, utilizando, entre otras cosas, muñequitos. Aldo Paparella, otro escultor mayor que nosotros, pautaba ese proceso con construcciones informales —valga la paradoja— con chapas, cartones y trapos enyesados y maderas.

En el momento en el que el Instituto Di Tella abre sus puertas en la calle Florida, con los Premios Internacional y Nacional 1963, ya todo el antiformalismo estaba formulado. Estos premios correspondían a dos concursos distintos: en el Internacional estaban invitados, además de artistas de vanguardia de Europa y Estados Unidos, los argentinos previamente ganadores de ese premio, y para el Premio Nacional los participantes eran artistas especialmente invitados. El primero de los concursos lo ganó Maciá, el segundo, yo. Este último consistía en una beca. Yo elijo como lugar de destino Nueva York. La causa de esta elección es la sorpresa que tuve cuando, después de oír tanto suspirar por París, ver que allí los artistas soñaban con Nueva York. En esta ciudad comienzo a extremar mi posición en favor de «una asunción del caos» y a hablar del «caos como estructura» y a realizar «obras-instalaciones» con bastidores cruzados que continuaban por el piso, apareciendo en el medio de esos entrecruzamientos, en telas sueltas o tensadas y siluetas recortadas con imágenes figurativas distintas: un muestrario caótico de alienaciones. A la primera obra grande que hice con ese ánimo la llamé significativamente *Introducción al desmadre*. Una característica de los años sesenta era que sus artistas no estaban centrados en el problema de la durabilidad de una obra, como tampoco de su venta. La aventura creadora era lo que se privilegiaba inicialmente. Luego, en la época del Di Tella, tal vez fuese lo novedoso. Es así que muchas retrospectivas como la de Santantonín o Renart ahora son tareas casi ímprobables, por el deterioro que las pocas obras que de ellos quedaban han sufrido, tanto por ser de cartón o de lana de vidrio, muchas veces hay que rehacerlas. En una encuesta de fines de la década encomendada por el Di Tella, Marta Slemenson y Germán Kratochwill concluyen: «No se cree en la posible venta de la obra... ¿Por qué renunciar entonces a obras de gran tamaño que son armadas en el salón de exposición y desarmadas al ser retiradas?». Es cierto: el gigantismo y la complejidad eran también otras características. El uso de materiales perecederos era una posibilidad. El costo de la obra debía ser el menor, antes del Di Tella; ahora, ya no importaba: se solicitaba a éste su colaboración.

En mi libro *Antiéstetica* (llamado así porque allí hablo de la estética creativa en la lucha contra la estética establecida) que se publicó en 1965 a mi regreso de Nueva York, me referí a este tema diciendo cosas como estas: «El quehacer es mucho más que la obra, si ésta importa es porque nos habla del quehacer... La obra es a la creación lo que la huella es a la acción de caminar. La obra pertenece a la creación. La creación es un viaje. La obra no es el punto de llegada, en ella no termina el viaje... Hay que terminar con el mito de la obra de arte». La otra idea central de la *Antiéstetica* era «la asunción del caos como una realidad de hoy» y postulaba entender el caos como estructura, posible como un hoy y un aquí. A mi regreso de Nueva York, Hugo Parpagnoli, uno de los más fervientes sostenedores de las experiencias de vanguardia, aceptó mi propuesta de hacer en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, que él dirigía entonces, una muestra donde, además de mis complejas yuxtaposiciones de fragmentos, presenté, con otros, una gran instalación caótica donde nuestras obras se cruzaban. En el prólogo decía: «Creo ante todo en el arte como experiencia. Es esto lo que ha llevado a estos artistas a aceptarme la propuesta. La mayoría lo han hecho con tal espontaneidad que aunque la aventura es inédita ya estaba supuesta como posibilidad por todos.»

Se trataba de una estética de la yuxtaposición, sólo concebible en esta parte de nuestro continente.

En ese mismo año, hacemos Deira, Macció, de la Vega y yo nuestra última exposición grupal. Salvo Macció que desde Europa mandó cuadros, los tres restantes habíamos hecho instalaciones. En esa época la palabra «instalaciones» no existía, pero las hacíamos. Al poco tiempo, Deira y de la Vega parten a la Cornell University como profesores visitantes y yo vuelvo a Nueva York con la beca Guggenheim. En enero de 1966 hago en Nueva York mi última exposición de pinturas o, si se quiere, de instalaciones pictóricas. Por ser intransportables, inguardables y, naturalmente, también invendibles, y porque sentía que todas las partes que quería oponer al final estaban unidas por mi carga expresionista, dejé de pintar para buscar un camino ambiental que reflejara objetivamente ese caos por medio de espejos planocóncavos. Una vez investigada esta posibilidad, cara y limitada, también la abandoné en 1968.

1965-1967: Un templo para el desparpajo

Desde 1964 se va preparando un nuevo cambio. El centro del escenario no lo ocupan más los artistas que con sus cuestionamientos irrumpieron en él como elefantes en la cristalería, sino un elegante instituto en el mejor

lugar de la ciudad, un crítico —Romero Brest— que dirige la parte de artes visuales del mismo, y los artistas que él decidía según este criterio: «Cuando los mejores se estereotipan, los dejo y paso a otros; así voy armando el tendal incluso de los que defendí». Marta Traba comentó esta actitud suya de esta manera: «El artista no puede todos los años inventar una cosa nueva y el Di Tella todos los años estaba en una cosa nueva y eso destruye la continuidad de una forma artística... El Di Tella inventó una estética del deterioro. Se consume una cosa y después tienes que cambiarlo». En 1964 el Premio Nacional Di Tella lo gana Marta Minujin con colchones pintados y, al año siguiente, presenta *La Menesunda* junto con Santantonín y Pablo Suárez. Fue la primera ambientación —o sea una obra que envuelve al espectador— presentada aquí. La génesis de ella se remonta a 1962 cuando Minujin, Santantonín, Wells, Renart, Kemble y Graciela Martínez —bailarina que, escondida en una malla, convertía su cuerpo en una escultura danzante— comienzan a concebir un objeto que pudiera recorrerse internamente. Renart propone una proyección interior de un *Bio-cosmos*, como los que venía realizando. No fue aceptado su proyecto porque no dejaba de ser una propuesta individual. *La Menesunda*, concebida por los tres ya mencionados, concreta esa idea, gracias a la inversión del Instituto. Suárez recuerda: «*La Menesunda* pretendía ser un recorrido de sensaciones que tenían que tener una imagen clara y definida del momento, de lo no permanente, de lo transitorio ligado a ciertas cosas cotidianas. Desde un salón donde se hacían las manos hasta un viaje en colectivo (había gente que había filmado lo que se ve de un colectivo con frenadas y todo). Todo esto con un sistema de pisos móviles. Lo empezamos hacer Marta Minujin, Santantonín y yo. Marta tuvo el bebé y yo gané una beca y el que lo llevó a cabo hasta el fin fue Rubén Santantonín. Pero ayudó a muchísima gente: David Lamelas, Mario Gurfein, Jacoby, etc.». Compárese este relato con el que en el libro *El Di Tella* hace John King: «...otro escándalo fue causado por *La Menesunda*, un *environment* creado por Marta Minujin, con la ayuda de Santantonín, David Lamelas y Leopoldo Maler». Esta versión es la que trascendió, y la que dio motivo a la siguiente sincretización: Años 60 = Di Tella = Romero Brest = *La Menesunda* = Marta Minujin = Escándalo.

Entretanto, los protagonistas del primer quinquenio de la década del 60 en su mayoría se habían ido. Mario Pucciarelli, uno de los puntales de nuestro informalismo, partió después de ganar el Premio Di Tella 1960 (que fue el primero y que se hizo, como el de los dos años subsiguientes, en el Museo de Bellas Artes) a Roma donde aún vive. Seguí y Macció a París. Fernando Maza, otro de los informalistas de la primera hora, Deira y yo a Nueva York, ciudad en la que residía desde hacía un tiempo un importante artista constructivo de origen cordobés, Marcelo Bonevardi. Wells en