

"Una Nueva York Austral". Buenos Aires, imágenes y fronteras en los sesenta.

Andrea Giunta
Universidad de Buenos Aires

Annual session of the international seminar *Art Studies from Latin America*, UNAM and The Paul Getty Foundation, Veracruz, México, October 26-30, 2001.

Una version de esta conferencia se publicó como "Art of the Sixties in Buenos Aires: Words, Images, and Frontiers," in Héctor Oléa and Mari Carmen Ramírez (Eds.), Versions and Inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America, MFAH-ICAA-International Center for the Arts of the Americas and Yale University Press, Houston, 2006, pp. 49-87.

Abstract

En 1965 Pierre Restany 'sucumbía' ante Buenos Aires, esa ciudad -- la única en Latinoamérica--, en la que sentía latir una pulsión comparable a aquella que había anunciado a Nueva York como la nueva capital del arte de occidente. "Lo que me apasiona de Buenos Aires es la envergadura del fenómeno urbano, las dimensiones a la vez físicas y psicológicas del cosmopolitismo". Por su apariencia de "Europa en miniatura", pero "en el extremo del mundo", Buenos Aires no tenía sino un recurso para "escapar al vértigo de las distancias geográficas: ignorarlas".

Aunque la exaltación de Restany era reconfortante para cualquier habitante de Buenos Aires, y aunque había síntomas que permitían pensar que lo que sostenía no era resultado exclusivo de su fantasía desatada, no todos coincidían con esta representación de la ciudad y de su futuro.

La ponencia propone detenerse en la confrontación de imágenes acerca de las posibles representaciones de Buenos Aires en los años sesenta. Una confrontación que no sólo se registró en el debate ideológico del período (acerca de cuál era la 'verdadera' Buenos Aires), sino que las representaciones artísticas también contribuyeron, en forma poderosa y efectiva, a fundar. Aun cuando las imágenes que consideraremos se asentaban en las tradiciones artísticas que se identificaban con la 'vanguardia', no todas decían lo mismo, ni dialogaban del mismo modo con la tradición. Se trata de reconstruir un conflicto latente que no necesariamente tomó la forma de un abierto debate público; un conflicto en el que se diseñaron los mapas contrapuestos de una ciudad (un país) que se debatía entre el esfuerzo por borrar las fronteras externas y el surgimiento incontenible de las internas.

"Una Nueva York Austral". Buenos Aires, imágenes y fronteras en los sesenta.

Andrea Giunta
Universidad de Buenos Aires

En 1964 Pierre Restany visitaba Buenos Aires por primera vez y "sucumbía" ante esa ciudad -la única en Latinoamérica- en la que sentía latir una pulsión comparable a aquella que había anunciado a Nueva York como la nueva capital del arte de occidente

En 1965 Restany escribía un artículo extremadamente laudatorio sobre la ciudad y su medio cultural.

"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, las verdaderas metrópolis. Buenos Aires es una de ellas; no es el caso de San Pablo ni de Río 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.¹"

"Lo que me apasiona de Buenos Aires es la envergadura del fenómeno urbano, las dimensiones a la vez físicas y psicológicas del cosmopolitismo". Por su apariencia de "Europa en miniatura", pero "en el extremo del mundo", Buenos Aires no tenía sino un recurso para "escapar al vértigo de las distancias geográficas: ignorarlas".

Aunque la exaltación de Restany era reconfortante para cualquier habitante culto de Buenos Aires -siempre predispuesto a creer que su ciudad era lo mismo que París y, quizás, un poco más que Nueva York--, y aunque había síntomas que permitían pensar que lo que el crítico francés sostenía no era resultado exclusivo de su fantasía desatada, no todos coincidían con esta representación de la ciudad y de su futuro.

La ponencia propone detenerse en la confrontación de imágenes acerca de las posibles representaciones de Buenos Aires en los años sesenta. Una confrontación que no sólo se registró en el debate ideológico del período (acerca de cuál era la 'verdadera' Buenos Aires), sino que las representaciones artísticas también contribuyeron, en forma poderosa y efectiva, a fundar. Aun cuando las imágenes que consideraremos se asentaban en las tradiciones artísticas que se identificaban con la 'vanguardia', no todas decían lo mismo, ni dialogaban del mismo modo con la tradición. Se trata de reconstruir un conflicto latente que no necesariamente tomó la forma de un abierto debate público; un conflicto en el que se diseñaron los mapas contrapuestos de una ciudad (un país) que se debatía entre el esfuerzo por borrar las fronteras externas y el surgimiento incontenible de las internas.

Para comenzar, quisiera recuperar algunos de los momentos que condujeron a la constitución de esta certeza, y para esto voy a tomar, en primer lugar, el proyecto de un artista.

En agosto de 1961 el artista argentino Kenneth Kemble escribió el borrador de un "Proyecto para la organización de una exhibición circulante de la joven pintura y escultura argentinas en los Estados Unidos"ⁱⁱ. Kemble tenía una posición privilegiada para evaluar la situación del arte argentino en la escena internacional. Había sido un protagonista de la emergencia del movimiento "informalista" argentino, directamente vinculado al movimiento europeo de postguerra y, en el caso específico de su obra, a las arpilleras gastadas y cosidas del italiano Burri; era crítico de arte en el Buenos Aires Herald; dominaba perfectamente el inglés --lo que le permitía acceder a materiales que, en general, los artistas de Buenos Aires no conocían--y, además, era joven y estaba extremadamente ansioso por realizar sus proyectos.

El borrador que Kemble escribió, y que nunca tomó estado público, constituye una pieza paradigmática para analizar hasta qué punto, a comienzos de los años '60 había arraigado la convicción de que el arte argentino estaba listo para el reconocimiento de los centros artísticos internacionales. El horizonte máximo de sus aspiraciones estaba la representaba la ciudad de Nueva York. En su proyecto Kemble argumentó, con sorprendente franqueza, cómo hacer del diseño de esta exposición, un instrumento para el éxito. En cada punto evaluó la situación y sugirió estrategias para persuadir a una audiencia constituida por el público y las instituciones argentinas y norteamericanas. Kemble consideraba que era fundamental convencer a los norteamericanos de que la Argentina, cito, "no (era) un país tan subdesarrollado como comúnmente se (creía), sino un pueblo civilizado, perteneciente a una cultura occidental evolucionada, similar a la de ellos", (es decir, de los norteamericanos)-- fin de la cita. A fin de demostrar cómo, al igual que los Estados Unidos, la Argentina también era "un crisol de razas y pueblos diversos" ("a racial melting-pot"), Kemble proponía una exhibición que combinara pintores de diferentes orígenes --italianos, españoles, sirio-libaneses, japoneses e irlandeses-- a los que, proponía Kemble, también debía agregarse "algún nombre judío". Con esto, explicaba Kemble, "nos granjearíamos la simpatía de las minorías raciales, bastante fuertes en los Estados Unidos". Entre sus argumentos también consideraba el interés que el arte argentino podía provocar en los inversores norteamericanos. Para esto, Kemble pensaba que era necesario mostrar "aunque fuese en forma solapada y veladamente, que existe en materia cultural y artística una pequeña influencia norteamericana sobre nuestro país". En este sentido, él proponía una comparación entre artistas "argentinos" y "norteamericanos": Fernández Muro y Mark Rothko; Rómulo Macció y Willem de Kooning, Kenneth Kemble y Franz Kline. Partiendo de esta afinidad, suponía Kemble, podía esperarse "un mayor acercamiento entre los dos pueblos" y, al mismo tiempo "podía (...) halagar(se) su vanidad". Las consecuencias de esta propuesta multifocal serían múltiples. Podían atraerse capitales

que reactivarían el mercado y, por qué no, también podía crearse - cito- un "motivo de turismo para los norteamericanos". ¿Por qué no pensar que el arte argentino podía ocupar el lugar que México había tenido en los años treinta en los intereses turísticos de los norteamericanos?

Para Kemble la exposición también iba a actuar en el orden interno. Contando con el "esnobismo argentino", él pensaba que si los magníficos comentarios que seguramente escribiría la crítica norteamericana llegaban rápido a Buenos Aires, podía estimularse la creación de un mercado local.

En definitiva, lo que Kemble sostenía con sus argumentos era que la realidad podía manipularse y que los argentinos, tanto como los norteamericanos, podían ser conducidos a todo tipo de certeza. En el párrafo final, Kemble se refería a la necesidad de aprovechar la excepcional coyuntura política internacional de acercamiento a Latinoamérica, generada por la administración Kennedy. En el nuevo contexto de "amistad" interamericana sería más fácil obtener subvenciones del Departamento de Estado Norteamericano y de la Embajada argentina que permitieran financiar el transporte de las obras y gastos de exhibición, afiches, etc.

Este documento, bastante parecido a la descripción de las etapas y los objetivos de un plan de invasión, revela que, a fines de 1961, muchos sabían que el verdadero reconocimiento había que buscarlo en Nueva York. Además, que había ideas bastante precisas acerca de cómo lograrlo. El programa que desarrollaron las instituciones argentinas en los años subsiguientes se articuló a partir de premisas semejantes a las de Kemble. Para él, como para las instituciones argentinas, el arte podía ser un instrumento eficiente de propaganda. Sin embargo, muchas cuestiones quedaban todavía sin respuesta. ¿Cómo debía ser el arte argentino a fin de alcanzar un status internacional? ¿Qué imágenes le permitirían alcanzar tal reputación? ¿Cuál era, en términos estilísticos, la fórmula del éxito? O, en otro sentido, ¿Cuáles fueron las condiciones que permitieron a Kemble pensar todo esto? ¿Hasta qué punto los datos desde los que elaboraba su proyecto eran reales o no eran más que percepciones alucinadas que lo llevaron a ficcionalizar tanto la escena nacional como la internacional?

El propósito de mi presentación es, en primer lugar, considerar las diversas inscripciones del proyecto internacionalista: es decir, hasta qué punto la palabra "internacionalismo" constituyó un término clave en el debate artístico de los años sesenta y qué significó para los distintos actores implicados en dicho debate (artistas, instituciones o el mismo estado). También voy a referirme a las condiciones en las que tales sentidos fueron pensados, es decir, las ideologías de la guerra fría y del desarrollismo. Finalmente, me importa considerar cuáles fueron las imágenes que fueron concebidas en el sentido positivo y entusiasta del internacionalismo y, al mismo tiempo, hasta qué punto existió un discurso oposicional que también se expresó en imágenes artísticas.

Después de 1945, la política norteamericana hacia América Latina estuvo marcada por la certeza de que había una geografía, una historia y un destino común, y que las repúblicas latinoamericanas eran parte casi natural del frente que en Occidente luchaba por la democracia y contra el comunismo. En el rediseño de la misión civilizadora que los Estados Unidos asumieron en la última etapa de occidentalización que se inició en la inmediata posguerra, fue hegemónica la *ideología del desarrollo*. Como señala Arturo Escobar, ésta proveyó un espacio particularmente privilegiado para explorar la interconexión de prácticas y símbolos de razón, economía, representación, sociedad y modernidadⁱⁱⁱ. Desde una perspectiva crítica, el *desarrollo* como *ideología* puede ser descripto como un aparato que vincula formas de conocimiento del Tercer Mundo con formas de poder y de intervención. Funciona, al mismo tiempo, como silenciador de otras realidades que son tratadas como ajenas a sus presupuestos. Mark T. Berger analiza hasta qué punto los programas de áreas de estudio creados desde la posguerra enfatizaron el lenguaje y la cultura como un espacio clave para entender varias partes del mundo que a los Estados Unidos les preocupaban^{iv}. La comprensión de Latinoamérica desde los Estados Unidos sirvió para reforzar las relaciones inter-americanas de poder y para contribuir al control norteamericano de Latinoamérica^v. Control que, obviamente, se volvió ineludible después de la revolución cubana y del fracaso de Bahía Cochinos, cuando se comprobó que los territorios latinoamericanos podían convertirse en bases de misiles apuntando hacia la casa Blanca. Cuando el conflicto en Europa occidental, Turquía y el este de Asia fue superado, el foco de atención se dirigió al emergente Tercer Mundo: la idea de modernización basada en la propuesta de transferencia de valores e instituciones norteamericanos, fue considerada la solución a los problemas del subdesarrollo. Esta teoría dominó en los discursos profesionales, que fueron pensados como espacios en los que podía articularse una alternativa teórica al marxismo. Los libros de Walt Whitman Rostow y de John J. Johnson fueron centrales^{vi}. La convicción del gobierno norteamericano y de los círculos de producción intelectual vinculados a las áreas de estudio, era que la pobreza de las naciones subdesarrolladas facilitaba la expansión del comunismo internacional. La teoría de la modernización, cuyas raíces estaban en la revolución industrial, en la misión civilizadora francesa y cuyos presupuestos se ordenaban en una concepción lineal de la historia, era entendida como un período de tutelaje que terminaría con la sociedad colonial emergiendo como civilizada e independiente. Durante los años sesenta, los especialistas en relaciones internacionales fueron generadores de políticas articuladas a partir de todos estos presupuestos.

Las políticas orientadas a la circulación y al intercambio de imágenes incluyeron tempranamente a América Latina. De hecho, podríamos seguir el desarrollo de un conjunto de instituciones norteamericanas específicamente creadas para el intercambio

cultural con Latinoamérica¹. "Conocer", "dialogar", "intercambiar", eran palabras que se filtraban en todos los programas institucionales que buscaban superar las políticas de confrontación entre los Estados Unidos y América Latina. El razonamiento básico que estaba detrás de las políticas de intercambio era que, si se mejoraban las relaciones entre los Estados Unidos y los intelectuales latinoamericanos, se erosionaría su tendencia "natural" a identificarse con el comunismo y, en la coyuntura de los sesenta, con la Revolución Cubana.

La guerra fría fue una guerra de palabras, imágenes y acciones simbólicas, y el discurso retórico, una de sus más preciadas armas de combate^{vii}. Las palabras fueron más que palabras. En este sentido, el término "internacionalismo", en la escena artística de postguerra, más que intercambio, significó éxito de un modelo estético sobre otro, y este modelo estuvo representado, fundamentalmente, por el arte abstracto, que fue entendido como el estilo de la "libertad", antagónico absoluto de "realismo" socialista y fascista^{viii}. Eva Cockroft y Serge Guilbaut analizaron hasta qué punto las exhibiciones de arte norteamericano enviadas a Europa por el International Council del MoMA fueron entendidas como "armas de la guerra fría". Las imágenes que utilizaron estas exhibiciones fueron, sobre todo, las de la escuela de Nueva York, cuyo "triunfo" la crítica -tanto Clement Greenberg como Harold Rosenberg o Irving Sandler--- no dejó de recordar y celebrar. La distancia formal que separaba a la "abstracción" de la "literatura" ^{ix} (o, en términos de Adorno, a la autonomía del lenguaje de la heteronomía) era, también, una distancia ideológica, una pared política.

Pero los proyectos de intercambio no se activaron exclusivamente desde los Estados Unidos. También participaron activamente las instituciones latinoamericanas que generaron estrategias para que la corriente de interés se moviese en función de sus propios intereses. Para las instituciones argentinas, la clave del *internacionalismo* no radicaba en el intercambio, en un estilo marcado por la homogeneidad del lenguaje o en un frente de artistas establecido en torno a principios socialmente revolucionarios (rasgos éstos característicos del internacionalismo de las primeras vanguardias). El internacionalismo se basaba en la doble necesidad que marcó la implementación de un conjunto de políticas complementarias. Por una parte la urgencia por elevar el nivel del arte argentino, "atrasado" -entre comillas-- respecto del desarrollo internacional: desde esta perspectiva, internacionalizarse era

¹ desde la *Inter-American Foundation for the Arts*, entre 1963 y 1965, *The Inter-American Foundation For The Arts* (IAFA), de 1964 a 1966, desde 1966 el *Center for Inter-American Relations* que unificó iniciativas a cargo de instituciones como el *Council for Latin America* (integrado por políticos y hombres de negocios, que se acababa de crear y detrás del cual estaba David Rockefeller) y la IAFA, o el programa que el *International Council of The Museum of Modern Art* organizó entre 1962-67

actualizarse. Pero al mismo tiempo daba cuenta de la urgencia por lograr el reconocimiento del arte argentino en los centros del arte. Desde esta perspectiva internacionalismo significaba éxito. Tal éxito podía medirse en términos materiales: se lograría cuando los grandes museos de Europa y de los Estados Unidos exhibieran el arte argentino y lo incorporaran a sus colecciones. El objetivo era lograr un arte con "calidad de exportación". En su múltiple inscripción de sentidos, la palabra "internacionalismo" funcionó como un *artefacto verbal de alta disponibilidad* que se impuso a todo individuo que se propusiera actuar en el campo artístico y cultural del período. En tanto se articuló en la convergencia de instituciones y prácticas, su sentido se reformuló continuamente, planteando cuestiones en torno al poder^x.

Las palabras y las imágenes actuaron sobre el imaginario artístico, pero también sobre el de la nación. El estado desarrollista argentino, comprendido en el marco de análisis de la guerra fría, no sólo encontró formas eficientes de representación en el campo del arte, sino que también atribuyó a estas imágenes una función, concibiéndolas como instrumentos de persuasión, como parte de un sistema de propaganda orientado a difundir por el mundo y dentro de las fronteras nacionales, la certeza de que la Argentina se encontraba en las puertas del desarrollo y del progreso. El proyecto de Kemble se articulaba a partir de presupuestos ideológicos que también alimentaban la ideología desde la que se reformulaba el estado argentino. Internacionalismo y desarrollo no eran exactamente lo mismo, pero pertenecían a la misma formación discursiva.

En este sentido, aun cuando no pretendo negar que, tal como lo sostuvieron Eva Cockcroft^{xi}, Max Kozloff^{xii} o Shifra Goldman^{xiii}, el arte fue utilizado por las instituciones norteamericanas como un arma de la guerra fría, quisiera enriquecer y, hasta cierto punto, contradecir este argumento. Tomando como punto de partida el caso mexicano, Shifra Goldman planteó que, junto a la penetración económica, también el arte fue un instrumento del neocolonialismo en Latinoamérica^{xiv}. Los premios y las exhibiciones promovidas por las instituciones norteamericanas eran parte del programa de penetración del modelo cultural norteamericano.

Sobre esta posición tengo al menos dos disidencias. En primer lugar, que la política cultural que se instrumentó desde las instituciones norteamericanas para contribuir a frenar el avance del comunismo en el continente, no sólo consistió en el envío de exposiciones de artistas norteamericanos al exterior o en la organización de premios que promovieran determinada imagen. Aunque esta política existió, fue la parte visible de una estrategia más sofisticada y sutil. Su acción también consistió en llevar a artistas e intelectuales latinoamericanos a los Estados Unidos a fin de demostrarles el interés que allí despertaban y hasta qué punto ahora existían nuevas condiciones para un verdadero intercambio. Este reconocimiento de existencia, junto a la necesidad de proclamarlo en cada ocasión que fuese posible, enriqueció con una nueva modalidad la retórica de la guerra fría.

Mi segunda disidencia se apoya en el proyecto de Kemble. La representación tradicional acerca de las relaciones entre los Estados Unidos y Latinoamérica supone un imperio poderoso que elabora sofisticadas estrategias para invadir un territorio cuyas únicas alternativas son entregarse o resistir. Tal representación oblitera/impide/dificulta la consideración de proyectos "imperiales" como el de Kemble, articulados desde la periferia, pero no menos agresivos. Como vimos, la intención de Kemble no era simplemente mostrar el arte argentino, sino explotar las problemáticas de la cultura norteamericana a fin de ofrecer un producto que cubriese todas las expectativas y la posibilidad de cualquier objeción.

En la exposición de Goldman o de Félix Ángel se desdibujan las agresivas políticas llevadas adelante por algunas instituciones latinoamericanas. El panorama que describen induce a pensar en países indefensos, atrapados e inmóviles, en las garras del imperio. Esta perspectiva neutraliza la posibilidad de analizar proyectos que se organizaron en países como Argentina y Brasil. Proyectos que, aun cuando se inscribieron en el contexto mayor del nuevo internacionalismo, no dejaron de delinear sus propias estrategias expansivas. Para dar un ejemplo, quisiera recordar el caso de Nelson Rockefeller, quien promovía la fundación de museos de arte moderno en Latinoamérica que tuviesen como modelo el MoMA de New York. Para él los museos de arte moderno eran parte de la dinámica del desarrollo, capaces de reforzar valores y de distribuir imágenes que respaldaran la fuerza del progreso. En la imaginación de Rockefeller, estos museos a la manera de filiales de una compañía cuya sede central se encontraba en Nueva York. Sin embargo, aun cuando Rockefeller le ofreció al poderoso industrial brasilero Ciccilo Matarazzo los estatutos del MoMA, a la hora de hacer su museo, Matarazzo prefirió recurrir a la colaboración de los italianos que, finalmente, pertenecían a la misma "familia". Su proyecto no era el mismo que el de Rockefeller. En lugar de un Museo filial del de Nueva York, Matarazzo quería organizar una bienal internacional que pusiera a San Pablo y a su imperio frente a las miradas del mundo. Más que las imágenes que se expusieran en la Bienal de San Pablo, a Matarazzo le interesaba que en su fachada pudiesen contarse más banderas que las que se veían en la Bienal de Venecia.

¿Cuál era la imagen de nación que la Argentina quería consolidar y exportar a través del arte y del diseño de exhibiciones como la de Kemble? Los postulados del desarrollismo económico impregnaron, de diversas maneras, las políticas de promoción artística. La idea central era que la evolución obedecía a leyes y que había formas de establecerlas. Esta concepción del tiempo histórico como una variable manipulable, que suponía que, interviniendo desde las instituciones podían provocarse cambios en la calidad del arte argentino y en su inserción internacional, fue un engranaje central en las políticas de promoción artística que se organizaron desde las instituciones en la segunda mitad de los cincuenta. La "dramatización" del cambio económico y social que, como señala Carlos Altamirano, impregnaba el discurso del desarrollismo, también podía encontrarse en los discursos de los críticos de arte

y en los programas que articulaban la dinámica de las instituciones artísticas^{xv}.

Para un país que quería saltar en un único esfuerzo las barreras del atraso, la imagen que mejor representaba esa mutación que conduciría a un futuro estelar, era la de su propia ciudad capital. Buenos Aires nunca había dejado de construirse a sí misma desde la mirada de un deseo proyectado hacia dos grandes y míticos centros: París y Nueva York. Ciudades adoradas por los artistas de Buenos Aires, con las cuales fueron tejiendo, durante los años sesenta, una relación perversa, tanto por su complejidad, como por los nudos contractuales sobre los que se fue articulando. En los '60 los artistas viajaron primero a París y poco después a Nueva York. Miraban y aprendían en París, pero deseaban la legitimación y el reconocimiento de Nueva York.

¿Cuáles fueron las estrategias desde las que los artistas buscaron elaborar un nuevo lenguaje? ¿Cuál fue, en términos de Raymond Williams, la "máquina de tradición selectiva" que pautó sus elecciones?^{xvi} ¿Qué imágenes miraban, cómo las veían, cómo las modificaban?

Ante la nueva disponibilidad de opciones que implicaba la apertura al mundo internacional y la libertad para establecer y confrontar públicamente sus programas, los artistas *importaron* y *tradujeron*, en forma casi compulsiva, las poéticas de posguerra. Al mismo tiempo, *exploraron* las posibilidades que les brindaban los nuevos materiales que las propuestas del informalismo italiano y español o del Nouveau Réalisme francés ponían a su disposición. Investigaron todas estas opciones a través de una técnica potencialmente reveladora como el *collage*. El problema era cómo ser originales sin ignorar el repertorio introducido por las vanguardias internacionales, a las que ingresaban desde un conjunto de imágenes que operaban a la manera de bibliotecas. Las soluciones fueron distintas. Kenneth Kemble abandonó la influencia de Burri para pasar a la de Franz Kline. Dentro de la abstracción, Kemble reemplazó los materiales de deshecho por la pincelada amplia, contundente, en negro contrastando contra el fondo blanco. Imágenes sin aparente conflicto, imágenes más apropiadas para la circulación y con la posibilidad de una comunicación inmediata. Condición que, supuestamente, debía tener el lenguaje para poder "internacionalizarse". Sin embargo, no fue ésta la única opción.

A comienzos de los sesenta Antonio Berni inicia una serie narrativa cuyo tema central era la vida de Juanito Laguna, hijo de un obrero, que vivía en las villas miseria que rodeaban a la esplendorosa ciudad de Buenos Aires, surgidas junto al cinturón industrial que marcaba el límite entre la ciudad y la periferia; contracara de la ciudad que se había constituido en el proceso migratorio intensificado desde la posguerra. Un niño, que crecía entre la basura y los desechos que también generaba el proyecto del desarrollo: la otra cara de la modernización, el lado oscuro del progreso. La serie de Berni era, centralmente, la narración de una historia que partía de la documentación fotográfica que el artista hacía en estas zonas de emergencia a fin de componer

distintos momentos en la vida de su personaje. Berni presentaba a la familia de Juanito Laguna ("La familia de Juanito Laguna", 1960, 200 x 300); lo 'retrataba' con fragmentos de chapa, cartón y tela ("Retrato de Juanito Laguna", 1961, 147 x 109); lo mostraba en el momento en que le llevaba comida a su padre en la fábrica ("Juanito lleva la comida a su padre peón metalúrgico", 1960, 210 x 155); a punto de desaparecer frente al tamaño arrollador de la fábrica y de las chimeneas humeantes que surgían con fuerza detrás de los desechos. El mundo de Juanito estaba formado por la basura y los pantanos ("Juanito Laguna va a la ciudad", 1963, 330 x 200) por los juguetes partidos y por la chapa que, incluso, formaba las nubes que precedían a la tormenta, anunciando la inundación de la villa miseria. Berni fecha uno de estos collages monumentales en París ("El mundo prometido a Juanito Laguna", 1962, 300 x 400). Construye el entorno de sus personajes con materiales que recoge en la capital francesa y lo confronta con el lado negativo del internacionalismo: distribuye en dos planos el mundo cotidiano de su personaje y las referencias a la amenaza nuclear y a la guerra fría.

En esta serie es central la representación del muro que divide el mundo de Juanito Laguna (la villa miseria), de lo que puede verse del otro lado: la gran ciudad como tentación, la fábrica, la amenaza de la guerra nuclear. Todas abstracciones igualmente distantes del mundo que rodea a Juanito Laguna. Los materiales que utiliza Berni, funcionan como elementos compositivos y como pruebas. Directamente vinculados a la obra de Spoerri o de Enrico Baj, sus grandes composiciones en collage actúan en un sentido contradiscursivo. En lugar de la celebración del internacionalismo y del desarrollo, Berni despliega la exhibición de sus consecuencias.

El tema de la marginación, de los subalternos, no entraba en el debate cultural sólo a través de las imágenes de Berni. En 1957 aparece la primera edición del libro de Bernardo Verbitsky *Villa miseria también es América*. En esta novela compuesta de episodios y fragmentos, se narraba la vida en una villa miseria, sus formas de organización, sus solidaridades, sus condiciones de existencia, los peligros de inundación o de incendio que continuamente la acechaban. La palabra y la imagen operaban simultáneamente, indagaban en las nuevas condiciones de la Argentina de posguerra.

Por otra parte, la pared de con la que Berni señalaba el límite del mundo de Juanito Laguna era la pared a la que se refería Lucas Demare en su película *Detrás de un largo muro*, estrenada en el mismo año en el que Berni iniciaba la historia de su personaje. En este film Demare expone, con sarcasmo, los límites de la desesperación de sus personajes. En una escena, que funciona como lugar de condensación extrema, Rosa, la protagonista, increpa furiosa a su amiga Teresa por haber abandonado a su familia en la villa miseria para irse a 'vivir' en la ilegalidad con un hombre: --"No, --le responde Teresa con violencia-- no me quedo a vivir con un hombre, me quedo a vivir con un baño". Después de tirar el agua del sanitario, Teresa enfatiza: "Oís esta música? es la más linda que escuche en los

últimos tiempos". "Tenés razón" asiente Rosa, pensativa. El absurdo y la ironía que encierra esta escena dialógica, en la que el amor es reemplazado por un baño y la música por el sonido del inodoro, que sustituye moral por confort, sirve para expresar con fuerza hasta qué punto las condiciones miserables de la villa trastornaban los valores. El registro moral se diluye en el registro social. Teresa no optaba por el pecado de la carne, elegía la comodidad y la limpieza. En un diálogo con Pedro Maidana, Rosa le expresa su decepción frente a la gran ciudad: "Yo soñaba con Buenos Aires, ahora lo odio, muchas luces, mucho lujo, y detrás, esos barrios malditos..." La desilusión de Rosa es la misma que la de Marcelo, el niño que en el relato de Verbitsky, cuando llega a Buenos Aires desde la provincia de Misiones, contempla desde la puerta de la casilla el amontonamiento de casuchas de lata y se pregunta "¿y esto es Buenos Aires?"

A diferencia de la película de Demare, en la que la solución es deponer la ambición y regresar a la pobreza digna del campo, Berni no muestra una salida para sus personajes. Si en los años treinta él había pintado al trabajador en manifestación, como un protagonista de la historia, su relato ahora se introducía en el mundo de los marginados y de la derrota. Cuando en los años '30 pintaba a los obreros avanzando por las calles de Rosario (la Historia), Berni unificaba la superficie a través de una materia única. Los cuerpos, los rostros, las miradas, se unían en el reclamo político. En Manifestación había una salida y una respuesta (la organización obrera) que desaparecía en los collages. La serie de Juanito Laguna se compone con fragmentos, materiales que introduce como testimonio en tanto estos elementos habían formado parte de ese mundo que el artista quería penetrar y mostrar. Berni no inventa las imágenes por medio de la pintura, sino que confisca fragmentos de la realidad misma, deshechos, desde los cuales se propone el restablecimiento de un sentido.

La película de Demare y el libro de Verbitsky aparecen casi al mismo tiempo que Berni empieza con sus *collage* de desechos. Artes visuales, cine y literatura formaban parte de una misma trama discursiva que se articulaba como contradiscurso del optimismo que promovía la ideología del desarrollo. Los "registros", como señala Louis Marin en *Des pouvoirs de l'image* se vinculan, pero no se confunden. El cuadro muestra lo que la palabra no puede enunciar y, a la inversa, la imagen es ajena a la lógica de producción del sentido que engendran las figuras del discurso^{xvii}. La representación demuestra, en el caso de Berni, su doble sentido: representa (es decir, hace presente una ausencia, aquello que representa), pero al mismo tiempo, presenta, y con ello constituye a quien la mira como sujeto mirando, es la presencia, la presentación pública de una cosa o persona. En estos collages, con los que Berni construye una serie narrativa, se pone en evidencia la doble dimensión del dispositivo de la imagen que señala Marin: "la dimensión "transitiva" o transparente del enunciado, (toda representación *representa* algo); la dimensión "reflexiva" u opacidad enunciativa, (toda representación *se presenta* representando algo^{xviii}).

Los collages de Berni son la representación de una historia ausente, la ficción que en estas imágenes se organiza para narrar la historia de un personaje marginal y, al mismo tiempo, la presencia de fragmentos de su mundo. El *collage* permite a Berni incluir en la obra la materialidad que rodea a su personaje en la vida real y la idea de un mundo fragmentado. La pintura por otra parte, unifica y refuerza la idea de representación. El dispositivo de Berni estalla en varios registros.

El internacionalismo exitista que promovía el estado argentino, las instituciones artísticas, los presupuestos ideológicos de la Alianza para el Progreso o el proyecto de Kemble, exhibía, a fines de los sesenta, las pruebas de su fracaso. Aun cuando el arte argentino había integrado todas las exhibiciones de arte latinoamericano realizadas durante la década, no ingresaba en las grandes colecciones ni en la agenda de exhibiciones de los museos importantes. El fracaso era, también, para el arte latinoamericano. Todavía pueden analizarse sus consecuencias: a pesar de las promesas de "intercambio" horizontal que auguraba el discurso interamericano en los '60, hasta 1999 el MoMA exhibía muy pocas piezas de su colección de arte latinoamericano y ninguna de la de arte argentino. El proyecto de colocar a Buenos Aires entre los grandes centros de irradiación del arte de occidente quedó indefinidamente en suspenso. En los debates recientes acerca de posibles sedes latinoamericanas para el MoMA y para el Guggenheim Buenos Aires fue nuevamente descartada como anclaje del circuito de la reciente alianza entre museos y turismo.

A fines de los '60, ningún discurso, ninguna imagen, ninguna representación actuaban solos, en un campo vacío de conflictos. El sentido revulsivo de la historia que Berni había dejado en suspenso en sus collages volvía a tener como protagonistas a las masas urbanas que, ocupando las calles, ponían en crisis al gobierno militar. El Cordobazo, en 1969, fue la marca violenta y simbólica que reconstruyó la escena a partir de presupuestos ideológicos antagónicos a aquellos dominantes en el proyecto de nación a comienzos de los sesenta. Las ideas de progreso y de cambio paulatino, de transformación planificada que promovía el proyecto civilizador desarrollista, son desplazadas por la intervención de las multitudes dispuestas a disputar la hegemonía mediante la lucha armada y la transformación revolucionaria.

NOTAS

ⁱ Pierre Restany, "Buenos Aires y el nuevo humanismo", Buenos Aires, *Planeta* núm. 5, mayo-junio de 1965, pp. 119-129.

ⁱⁱ Archivo ITDT

ⁱⁱⁱ Cf. Arturo Escobar, "Imagining a Post-Development Era? Critical Thought, Development and Social Movements", en *Social Text*, nos. 31/32, 1993, pp. 20-56.

^{iv} Cf. Mark T. Berger, *Under Northern Eyes ...*, ob. cit., p. 74.

^v *Ibid.*, p. 14.

^{vi} En relación con la teoría de la modernización fueron fundamentales los libros de Walt Whitman Rostow, *The Stages of Economic Growth: A Non-Communist Manifesto*, New York, Cambridge University Press, 1960 y, específicamente en relación con Latinoamérica, el de John J. Johnson, *Political Change in Latin America: The Emergence of the Middle Sectors*, Standford, Standford University Press, 1958.

^{vii} Cf. Martin J. Medhurst, Robert L. Ivie, Philip Wander and Robert L. Scott, *Cold War Rethoric. Strategy, Metaphor, and Ideology*, New York, Connecticut y London, Greenwood Press, 1990.

^{viii} Cf. Eva Cockcroft, "Los Estados Unidos y el arte latinoamericano de compromiso social", en VV.AA., *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, cat. exp., Nueva York, Museo de Artes del Bronx-Harry N. Abrams, 1989, pp. 184-221.

^{ix} Sobre la relación entre arte abstracto y teoría véase el artículo de M. J. T. Mitchell, "Ut Pictura Theoria", en *Critical Inquiry*, v.15, n.2, Winter 1989, pp. 348-371.

^x *Ibid.*, pp. 195-204.

^{xi} Eva Cockcroft, "Los Estados Unidos y el arte latinoamericano de compromiso social", en VV.AA., *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, Nueva York, Museo de Artes del Bronx-Harry N. Abrams, 1989, pp. 184-221.

^{xii} Max Kozloff, "American Painting During the Cold War", *Artforum* vol. xi, núm. 9, mayo de 1973, pp. 43-54; Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", *Artforum*, vol. xii, núm. 10, junio 1974, pp. 39-41.

^{xiii} Félix Angel, "La presencia latinoamericana", en VV.AA., *El espíritu latinoamericano...*, pp. 222-263.

^{xiv} Cf. Shifra M. Goldman, "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965", *Plural* núm. 85, México, octubre de 1978, pp. 33-44 y *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*, Austin, University of Texas Press, 1981.

^{xv} Carlos Altamirano, "Desarrollo y desarrollistas", en *Prismas. Revista de historia intelectual* núm. 2, Anuario del Programa de historia intelectual. Centro de Estudios e Investigaciones Universidad Nacional de Quilmes, 1998, pp. 75-94.

^{xvi} Raymond Williams, "¿Cuándo fue el modernismo?", en *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 52.

^{xvii} Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*. Glòses, París, Seuil, 1993, "Introduction. L'etre de l'image et son efficace", pags. 9-22. Citado en pp.76-77

^{xviii} Luis Marin. "Paolo Ucello au Chiostro Verde de Santa Maria Novella à Florence", en *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, París, Éditions Usher, 1989, p. 73. Marin señala que para Port-Royal en 1683 hay adecuación perfecta entre el dogma católico de la presencia real y la teoría semiótica de la representación significativa de