

Políticas de Internacionalização das Vanguardas argentinas: Novos modelos institucionais na década de 1960

LUIZA MADER PALADINO

■ 478

Luiza Mader Paladino é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. É integrante do GEACC – Grupo de Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu, ligado ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Tem artigos publicados pelas revistas Arte ConTexto e Valise (Brasil), além da colaboração de textos e verbetes em publicações organizadas pela Profa. Dra. Cristina Freire. luizamaderpaladino@gmail.com

■ RESUMO

Este artigo procura refletir sobre a relação entre o desenvolvimento das vanguardas artísticas argentinas, ao longo da década de 1960, e a urgência de um novo modelo institucional. O Instituto Di Tella, entidade que protagonizou esse circuito modernizador, se amparou em uma nova modalidade de mecenato cultural privado, ligado aos setores da burguesia industrial, e disposto a apoiar o surgimento de novas vanguardas. O foco deste trabalho se dará nos modos pelos quais esta instituição promoveu e consagrou essas novas vanguardas, sobretudo as advindas da *Pop Art*, por meio da análise de exposições e premiações que fizeram parte de uma ampla agenda de internacionalização da arte local. Para melhor compreender essas políticas de internacionalização, pretende-se avaliar quais foram os processos de seleção, a composição dos jurados, a legitimação de artistas e dos novos movimentos artísticos desse recente circuito. Ou seja, quem foram esses artistas e por meio de quais linguagens era possível alcançar a internacionalização da arte argentina. A metodologia utilizada para este estudo baseia-se na intersecção entre a pesquisa bibliográfica e a análise de obras com o levantamento de diversos documentos primários do Arquivo do Instituto Torcuato Di Tella, de Buenos Aires.

■ PALAVRAS-CHAVE

Arte Latino-americana; Arte de Vanguarda; Exposições de Arte.

■ ABSTRACT

This paper aims to ponder about the relation between the development of artistic Argentinian avant-garde, in the 1960, and the urgency of a new institutional model. The Di Tella Institute, main character in this process of modernization, invested in a new kind of private patronage connected to industrial bourgeoisie, which were about to support the appearance of new avant-gardes. The focus of this paper is the means by which this institution promoted and celebrated these new avant-garde, especially the ones connected to Pop Art. The sources to such a task are the analyses of displays and awards that took part in a large agenda of internationalization. To better comprehend these international policies, is crucial to evaluate the selection processes, jury composition and the legitimacy of artists and artistic movements in this new circuit. That is, to interrogate who were those artists and by which languages was possible to Argentinian art reach an international status. The method used in this paper depends on the intersection between bibliographic research and artwork analysis, combined with several primary documents found at Torcuato Di Tella Institute Archive, in Buenos Aires.

479 ■

■ KEYWORDS

Key-words: Latin American art; avant-garde art; art displays.

O desenvolvimento das vanguardas artísticas argentinas esteve fortemente atrelado à urgência de um novo modelo institucional. Ao longo da década de 1960, criaram-se redes mais dinâmicas que abarcavam locais oficiais e privados, prêmios orientados a promover a experimentação das vanguardas, além do surgimento de novas galerias e o estímulo aos veículos de crítica e discussões sobre arte. Esse recente sistema mantinha relativa autonomia em relação ao circuito tradicional, oferecia visibilidade às propostas alternativas ao panorama plástico local e, inclusive, preparava condições para a promoção de artistas no exterior (LONGONI, MESTMAN, 2008, p. 42).

A entidade que protagonizou a renovação artística e institucional argentina foi o Instituto Torcuato Di Tella¹ (ITDT), criado em 1958. Dentro do circuito modernizador, teve o papel de reconhecer e legitimar diferentes versões de vanguarda, sobretudo as que estiveram ligadas à *Pop Art*. O Di Tella encarnou uma nova modalidade de mecenato de perfil filantrópico, ligado aos setores da burguesia industrial e disposto a apoiar o surgimento de novas vanguardas. Além de representar o dinamismo institucional aberto pelos programas modernizadores, procurou, também, articular a imagem cultural de um país que apostava no futuro e que pretendia articular-se aos grandes centros internacionais (GIUNTA, 2008, p. 32).

Esse grande empreendimento teve o perfil semelhante às políticas brasileiras que deram impulso à criação de um novo aparato institucional modernizado. A criação dos Museu de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro (ambos de 1948) e a fundação da Bienal Internacional de São Paulo (1951), introduziu o Brasil em um novo patamar na trama regional latino-americana do período. Buscando sair do isolamento cultural da primeira fase do peronismo (1946-1952), que se encontrava à margem dos novos códigos estéticos que haviam sido patrocinados pela nova burguesia econômica e cultural paulistana, diversos atores culturais argentinos procuraram renovar a programação de seus aparatos institucionais. Essa atualização foi sedimentada pelo CAV - Centro de Artes Visuais (1963), do Instituto Di Tella, conduzida pelo crítico de arte Jorge Romero Brest.²

Como diretor do CAV, Romero Brest agenciou as novas vanguardas e transformou a estrutura das exposições e premiações, “para adaptá-los aos desafios que estabelecia com a arte nova” (KATZENSTEIN, 2007, p. 10). O crítico definiu os primeiros contornos desse projeto, organizando a vinda de exposições estrangeiras ao Di Tella, com o intuito de atualizar a arte local e aproximar os artistas da agenda internacional.

Sendo assim, o ITDT inaugurou sua nova sede na rua Florida, local central e de grande visibilidade dentro da rede modernizadora portenha. Essa localização privilegiada concentrava em poucos quarteirões diversas galerias, cineclubes, áreas de boemia, livrarias, cafés e o recém-aberto departamento de sociologia da UBA (Universidade de Buenos Aires). Essa zona ficou conhecida como *la manzana loca*, e ali circulavam diversas pessoas dispostas a consumir as novidades promovidas pelo Di Tella.

¹ O Instituto Torcuato Di Tella foi inaugurado com o intuito de perpetuar a memória e os feitos do empresário industrial Don Torcuato Di Tella, falecido 10 anos antes. A direção ficou por conta de seu filho, Guido Di Tella, que deu continuidade aos empreendimentos familiares. Em nota de rodapé no livro “Vanguardia, Internacionalismo y Política”, Andrea Giunta (2008, p.326) escreve que o italiano Don Torcuato se estabelece na Argentina em 1905, e ali desenvolve ao longo de 40 anos uma enorme sociedade industrial que chegou a fabricar 80% das geladeiras domésticas vendidas no país, tornando-se um dos ramos do desenvolvimento industrial mais fortes do país. Em 1951, fundou o SIAM (Sociedade Industrial Americana de Maquinarias Di Tella), cuja porcentagem das ações (aproximadamente 10%) era destinada ao Instituto Torcuato Di Tella.

² É fundamental relacionar as atividades do CAV ao crítico de arte mais influente da época, Jorge Romero Brest. Desde a década de 1930, Brest conduzira com fôlego a crítica argentina e latino-americana. Publicou uma série de livros, atuou como professor, além de contribuir com a tradução para o espanhol de textos e livros de história da arte, que até então, pouco haviam circulado no ambiente intelectual argentino. Atualizou a área da crítica, sobretudo, na gestão da revista *Ver y Estimar*, na qual teorizou e defendeu a arte abstrata e a autonomia da arte pautada nos preceitos do modernismo. Nos anos de 1960, o crítico mudou os rumos teóricos, com a perspectiva de compreender e apoiar a nova produção dos jovens artistas locais. No Brasil, Romero Brest esteve presente como jurado de três Bienais de São Paulo (1951, 1953 e 1961), além de organizar o envio de uma importante mostra sobre arte concreta argentina ao MAM RJ, em 1953.

As táticas institucionais para alavancar a nova sede do CAV aliavam-se a “[...] busca de uma cultura viva e atual que substituiria a dominante, retórica e envelhecida, incapaz de desenvolver-se com autenticidade” (BREST, 1992, p. 24) (tradução nossa)³. O discurso de Brest é central para compreender a adesão total às novas vanguardas artísticas que armavam sua linha de frente baseada em um espírito jovem renovador, distante da cultura de repetição “envelhecida”. Em uma de suas diversas conferências, Brest assinalou:

Que não admitiríamos a repetição, por considerar inoperante a atitude criadora dos que voltam sobre um fato. [...] Com o qual quis ressaltar que a nossa lança não fosse a do valor, cuja estimativa é social e por isso exige certo grau de reconhecimento público, mas o da invenção, melhor dizendo, da aventura... propondo um caminho áspero mas autêntico para uma maior liberdade de expressão [...]. (Idem, 1992, p. 24) (tradução nossa).⁴

A medida inicial de promoção e consagração das novas vanguardas se deu por meio de premiações. Em 1960, o ITDT organizou o primeiro Prêmio Instituto Torcuato Di Tella, reunindo obras de 25 pintores argentinos. No ano seguinte, incluiu o convite a artistas chilenos e uruguaios, sendo os da neofiguração argentina os principais premiados. Vale pontuar a destacada presença de Giulio Carlo Argan entre os jurados do Prêmio de 1961, inaugurando a vinda de importantes críticos e intelectuais internacionais aos júris dos Prêmios, que se prolongaram até 1967.

Os prêmios consistiam em bolsas de estudo no exterior (Europa e especialmente EUA), visando o contato do artista local com produções estrangeiras, além de impulsionar o vínculo com galerias comerciais e críticos de arte. A contrapartida da premiação era o regresso do artista ao país de origem a fim de estimular a produção local com o aprendizado obtido fora. Outra política de promoção eleita pelo Instituto foi a organização de mostras itinerantes da Coleção Di Tella no interior do país e em Montevideú, no Uruguai. Nota-se nesse programa um impulso inicial dos projetos de internacionalização, ainda restritos ao contexto latino-americano, mesmo sabendo que a ação do Di Tella nos países vizinhos foi bastante reduzida. O raio de interesse de intercâmbio institucional e de promoção da arte local se centralizaria na Europa e nos EUA, nos anos seguintes.

Em 1962, o Prêmio⁵ ampliou-se nas categorias nacional e internacional, e foi dedicado à escultura. A inserção de artistas internacionais buscava intensificar a comunicação e confrontação das produções mais recentes do exterior com a arte local, induzindo uma estratégica aproximação de campos artísticos ainda muito distantes. A missão maior encarada pelo CAV, e encabeçada por Romero Brest, foi

³ Do original: “[...] la busca de una cultura viva y actual que reemplazara la dominante, retórica, envejecida, incapaz de desarrollarse con autenticidad”.

⁴ Do original: Que no admitiríamos la repetición, por considerar inoperante la actitud creadora de quienes vuelven sobre lo hecho. [...] Con lo cual quise subrayar que nuestra vara no era la del valor, cuya estimación es social y por ello exige cierto grado de reconocimiento público, sino de la invención, aun mejor dicho, de la aventura... proponiendo un camino áspero pero auténtico hacia una mayor libertad de expresión [...].

⁵ Romero Brest, Giulio Carlo Argan e Johnson Sweeney (diretor do Museu Salolon R. Guggenheim de Nova Iorque) fizeram parte do júri e premiaram o artista argentino de matriz concretista Gyula Kosice com uma bolsa para estudar no exterior, e a norte-americana Louise Nevelson, com 3 mil dólares.

“promover Buenos Aires como centro cultural a nível internacional e atrair atenções para a atividade plástica argentina” (Ibidem, 1992, p. 42) (tradução nossa)⁶.

É válido ressaltar que essa ambição internacionalista ganhou novos contornos a partir da construção desse amplo programa que incluía a vinda de artistas e jurados estrangeiros; na busca de promover um contato imediato com a produção local e alavancar a arte argentina no rol dos debates mais atuais da época. O trecho de uma entrevista que Argan deu a um jornal da época evidencia a expectativa argentina de atualização e inserção no panorama internacional, que contou com o auspício de críticos de renome mundial: “O Prêmio Di Tella deste ano alcançou um nível de qualidade que o põe em pé de igualdade com manifestações desse caráter em plano internacional” (Argan *apud* BREST, 1992, p. 44).

Acreditava-se que as distâncias entre a Argentina e as grandes capitais da Europa e dos EUA, em especial Nova Iorque, tornavam-se cada vez mais estreitas; e começava a se sedimentar no imaginário da época a inserção de Buenos Aires na rota dos grandes centros culturais e como ponto de radiação artística. Pierre Restany, um dos jurados do Prêmio Di Tella de 1964, ficou eufórico ao visitar a capital da Argentina: “Buenos Aires me fascinou. É uma verdadeira metrópole [...] está às vésperas de uma grande mutação orgânica comparável àquela que fez de Nova Iorque um centro internacional de criação contemporânea.” (RESTANY *apud* SHAW, 1998, p. 78).

Para melhor compreender as políticas de internacionalização é fundamental analisar quais foram os processos de seleção e legitimação de artistas e dos novos movimentos artísticos desse recente circuito. Ou seja, quais foram esses artistas e por meio de quais linguagens era possível alcançar a internacionalização da arte argentina. Além disso, quais foram os critérios de consagração dessa nova vanguarda e as estratégias de exportação selecionadas pelas instituições protagonistas desse período. Acredita-se que sejam pontos basais que permitem ampliar os relatos para além da descrição das características formais dos objetos, ao inscrevê-los em um diálogo multifocal onde a configuração das instituições e a relação estabelecida com as vanguardas artísticas são algumas das questões que formulam o tema analisado.

A ofensiva modernizadora da década de 1960 pode ser lida na chave da internacionalização como uma das prioridades basais dos programas institucionais do período. Os empenhos para inserir a arte argentina, sobretudo a nova arte, nos circuitos internacionais, foi constante. Ao longo dessa década, diversas exposições de artistas locais foram promovidas na Europa e nos EUA. As delegações argentinas nas Bienais de São Paulo, Veneza e Paris constituíram parte de uma ação constante, articulada pelo Estado e promovida com subsídios de empresas privadas (PACHECO, 2007, p. 16)

Sabe-se que as condições políticas e econômicas favorecidas por consórcios como a Aliança para o Progresso; ou ainda, o Centro de Relações Interamericanas, com financiamento da Fundação Rockefeller, formou o horizonte dos intercâmbios culturais na América Latina durante a década de 1960. Pode-se inscre-

⁶ Do original: “Promover, además a Buenos Aires como centro cultural a nivel internacional y atraer atenciones hacia la actividad plástica argentina”.

ver nessa órbita mais ampla de trocas a exposição *New Art of Argentina*⁷, organizada pelo CAV em conjunto com o Walker Art Center de Minneapolis, em 1964. Composta por obras de mais de trinta artistas argentinos, a mostra circulou pelos EUA e representou as tendências mais modernas do país. No catálogo, Romero Brest ressaltou o otimismo e o progresso da arte argentina, promovidos por artistas das novas gerações que ousaram romper com os “moldes” por meio “de atitudes mais livres”.

[...] por outra parte, o valor das obras não é produto de uma mera comparação de formas e realidades, [...], mas a incitação à liberdade que seja capaz de provocar. De modo que sendo as obras de ‘valor nacional’ mais limitadas, não há mais remédio que selecionar as mais amplas de ‘valor internacional’ (Op. Cit., 1992, p. 67) (tradução nossa).⁸

O “valor nacional” a que Brest se refere estava intimamente ligado às temáticas nacionais como a cultura dos pampas e as tradições gauchescas que representavam um regionalismo ultrapassado. Ousadia e liberdade estavam no *front*, encarnados pelo “valor internacional”. Nesse momento, já não havia mais a antiga querela entre abstratos e figurativos que marcara os principais debates da década anterior. Se voltarmos para a sequência de *ismos* da história da arte oficial notaremos que no decorrer da década de 1960 a abstração pictórica⁹ havia perdido fôlego e as novas tendências artísticas pareciam se distanciar cada vez mais dos pressupostos greenberguianos de visibilidade pura e autodefinição.

O enfraquecimento da recepção da crítica de base formalista greenberguiana coincidiu com a ascensão da *pop art* e o início de um período marcado pela falta de unidade estilística e pela sucessão acelerada de movimentos como *hard-edged*, minimalismo, *op art*, arte cinética, arte povera, novo realismo francês, arte conceitual etc.

Na Argentina, o apoio ao pluralismo das novas linguagens, bancado pelo Di Tella, ofereceu aos artistas um terreno fértil de experimentação artística. A revisão dos modos de figuração, principal agenda dos artistas da nova figuração no início dos anos de 1960, e o distanciamento das concepções tradicionais de pintura de cavalete e escultura, no decorrer da década, se uniam à imprescindível ativação do espectador no centro das novas experiências. A incorporação de materiais não artísticos, extraídos da vida cotidiana, e o sentido de transitoriedade das obras, marcada por obras e exposições efêmeras, também direcionavam um caminho de novos paradigmas aos artistas.

Um importante antecedente desse novo campo artístico foi a mostra coletiva

⁷ Sabe-se, por meio da documentação do Arquivo ITDT, que a exposição *New Art of Argentina* fez parte da programação das comemorações do IV centenário da cidade do Rio de Janeiro. Em um formato menor, foi exposta no MAM RJ, de 7 de outubro a 7 de novembro de 1965.

⁸ Do original: “[...] Por otra parte el valor de las obras no es producto de una mera comparación de formas y realidades, [...] sino de la incitación a la libertad que sean capaces de provocar. De modo que siendo las obras de ‘valor nacional’ más limitadas, no hay más remedio que seleccionar las más amplias de ‘valor internacional’”.

⁹ Expressão utilizada por Clement Greenberg para referir-se ao movimento que ficou conhecido como Expressionismo abstrato, que o crítico se referia com aspas ou ressalvas.

*Arte Destructivo*¹⁰, realizada na Galeria Lirolay, em 1961. A proposta partia de uma experiência multissensorial envolvendo imagens e sons que aludiam a temáticas ligadas ao sexo, à morte e à violência. Os artistas dispuseram objetos cotidianos que haviam sido alterados, queimados ou destruídos, apontando diferentes possibilidades de destruição, que podiam ser lidas numa chave estética cujas referências iam do Dadaísmo e do Surrealismo a uma gestualidade violenta do informalismo pictórico.

Ocorreu-me que seria interessante canalizar esta tendência destrutiva do homem, esta agressividade reprimida na maioria dos casos, mas sempre pronta para explorar nocivamente em uma experiência artística totalmente inofensiva. Ocorreu-me pensar o que aconteceria se um grupo de artistas se dedicasse a destruir, romper objetos ou obras de arte, em vez de realizar o seu trabalho habitual. Quer dizer, praticamente tentar o processo inverso da criação (KEMBLE *apud* KATZENS-TEIN, 2007, p. 31) (tradução nossa).¹¹

Outra referência que se articula a essas novas experiências estéticas foi a ação realizada por Marta Minujín, em 1963, no *Impasse Ronsin*, em Paris. Minujín, artista pioneira do *happening* e arte ambiental na América Latina, organizou em seu ateliê uma mostra com a artista portuguesa Lourdes Castro e com o venezuelano Alejandro Otero. Ao finalizar a exposição na qual expôs uma série de colchões e relevos de cartão, convidou outros artistas¹² para participarem da ação que ficou conhecida como *La destrucción*. As obras foram levadas para um terreno baldio e os artistas poderiam intervir nos trabalhos de acordo com seus próprios métodos. O poeta surrealista Flammand interferiu nos colchões ao modo de um médico, dissecando as obras com instrumentos cirúrgicos. Christo cobriu Minujín e os colchões com um pano branco, de maneira similar às suas intervenções monumentais em que prédios e paisagens são literalmente empacotados. Ao término de todas as interferências artísticas, Minujín ateou fogo nas obras e soltou mais de quinhentos pássaros ao ar e cem coelhos. Esse ato culminou em uma ação de destruição total das obras, na qual podemos verificar um distanciamento da noção de eternidade da obra de arte tradicional; além de introduzir novos participantes no processo de criação (destruição) do trabalho.

O vetor comum entre a *Arte Destructivo* de Kemble e os colchões destruídos de Minujín transita entre o abandono dos formatos convencionais e a opção pela efemeridade da obra, da exposição, e do conceito de autoria individual. São propostas que conduziram a uma busca de múltiplas possibilidades de criação de objetos e ambientações, que iam muito além do valor da obra de arte autônoma.

¹⁰ O artista Kenneth Kemble foi o mentor do projeto *Arte Destructivo* e convidou os artistas Luis Alberto Wells, Enrique Barilari, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí e Silvia Torras para a mostra.

¹¹ Do original: Se me ocurrió que sería interesante canalizar esta tendencia destructiva del hombre, esta agresividad reprimida en la mayoría de los casos pero siempre pronta a explotar nocivamente, en una experiencia artística totalmente inofensiva. Se me ocurrió pensar en lo que pasaría si un grupo de artistas se dedicasse a destruir, a romper objetos u obras de arte, en vez de realizar su labor habitual. Es decir, prácticamente intentar el proceso inverso de la creación.

¹² Os artistas que participaram foram: Erik Beynom, Christo, Élie-Charles Flammand, Paul Gette, Manolo Hernández, Jean-Jacques Lebel e Daniel Pommereulle (MINUJÍN, Marta. *Marta Minujín: obras 1959-1989*. Buenos Aires: Malba, 2010).



Figura 1. Marta Minujín. *La destrucción*. Performance. 1963. Fotografia: cvaa.com.ar

Foram ações que abrem espaço para a afirmação de novos territórios que antes não eram considerados artísticos e que dificilmente contariam com o apoio institucional.

Essa nova geração descobria o momento como algo “virgem”, uma tábula rasa na qual as possibilidades para as situações de comunicação, experiências grupais e caminhos criativos pareciam inesgotáveis (DOLINKO, 2010, p. 31). “A morte da pintura” adotada por diversos artistas apontava para algumas das rupturas dessa década, ou seja, não era mais plausível seguir produzindo tal como havia se entendido canonicamente, e dificilmente haveria algum termo de negociação com a tradição anterior. As artes visuais já não abrangiam somente aspectos da visualidade e ampliavam-se para propostas, ações e ideias como forma essencial de investigação experimental. Como podemos analisar, na reflexão de Aldo Pellegrini sobre as novas tendências da arte em seu país:

O terceiro período, muito recente, se caracteriza, de um ponto de vista exterior, pela ruptura dos limites entre figuração e abstração, e do ponto de vista mais profundo por uma ruptura com a tradição do bom gosto, e mais que nada com um sentido de liberdade total para a criação que não se considera subordinada a nenhuma norma nem princípio *a priori*. (PELLEGRINI *apud* PACHECO, 2007, p. 26) (tradução nossa).¹³

¹³ Do original: El tercer período, muy reciente, se caracteriza, desde un punto de vista exterior, por la ruptura de los límites entre figuración y abstracción, y desde el punto de vista más profundo por una ruptura con la tradición del buen gusto y más que nada con un sentido de la libertad total para la creación que no se considera subordinada a ninguna norma ni principio a priori.

O ano de 1964 foi significativo para o circuito artístico portenho e é válido recordar que os ecos da Bienal de Veneza desse mesmo ano, em que o artista norte-americano Robert Rauschenberg fora o grande premiado, chegaram a Buenos Aires. Esse acontecimento simbolizava a conquista da arte *pop* e o deslocamento do eixo artístico de Paris para Nova Iorque. Podemos identificar que alguns sintomas desse novo panorama desembarcaram na capital portenha. Por exemplo, a vinda de Pierre Restany e Clement Greenberg, dois críticos de posturas totalmente antagônicas, que foram membros do júri do 4º Prêmio Nacional e Internacional ITDT. Restany, principal orquestrador do Novo Realismo; Greenberg, figura que contribuiu para o êxito internacional do expressionismo abstrato, reproduziam no Di Tella a conhecida inimizade entre franceses e norte-americanos. O conflito, contudo, era mais de modelos estéticos do que de nacionalidades (GIUNTA, 2008, p. 214).

A disputa entre os modelos opostos evidenciou-se na seleção dos premiados. Greenberg ganhou a seleção da categoria internacional e destinou a recompensa ao pintor Kenneth Noland. O prêmio nacional ficou entre Emilio Renart, com o voto de Greenberg, e Marta Minujín, que contou com o apoio de Restany. Romero Brest desempatou, destinando a primeira colocação à Minujín, que havia apresentado *Eróticos en color e Revuélquese y viva!*. Sobre essa decisão, Romero escreveu:

Meditei mais de 24 horas para finalmente emitir o meu voto pela Marta Minujín, pois pensei que estava abrindo uma possibilidade de criação absolutamente nova, como se confirmou depois. A obra de Marta era um estímulo à vida no plano contingente. [...] graças aos valores plásticos de seus colchões e almofadas, menosprezados pelos reacionários [...]. (BREST, 1992, p. 54) (tradução nossa).¹⁴

Algumas notas de jornal da época que noticiaram amplamente a presença dos críticos, da exposição e o resultado da premiação polêmica, tentaram situar a linha de pensamento dos júris. A matéria *Consideraciones sobre el premio Di Tella* buscava posicionar o leitor dentro das discussões geradas pela exposição e, principalmente, com relação à postura encarada pelo ITDT em atualizar e acompanhar as preocupações “das vanguardas do mundo inteiro”.¹⁵ O público seguia os debates por meio das declarações dos jurados, assim como a seleção das obras premiadas que consolidava esses discursos. Na mesma matéria, Restany dava luz à sua agenda estética, marcada pela necessidade de responder as reverberações da sociedade de consumo e as implicações nas manifestações artísticas desse novo modelo cultural:

O artista, frente à competência desmobilizadora exercida pelas últimas descobertas científicas, “descobre” a natureza de nosso século, industrial, publicitária, urbana, e a subjetiva pela ‘apropriação’ pura e simples, a acumulação, a compreensão ou a ruptura dos objetos que

¹⁴ Do original: Debí meditar más de veinticuatro horas para emitir finalmente mi voto por Marta Minujín, pues pensé que estaba abriendo una posibilidad de creación absolutamente nueva, como se confirmó despues. La obra de Marta era una incitación a la vida em el plano contingente. [...] gracias a los valores plásticos de sus colchones y almohadones, menospreciados por los reaccionarios [...].

¹⁵ *La Nación*, 10 out.1964. (Arquivo Instituto Torcuato Di Tella)

a compõe (tradução nossa).¹⁶

“É nova-iorquino, tem 56 anos, uma grande simpatia e aspecto afável de boxeador, mais que de crítico de arte” (tradução nossa).¹⁷ Dessa forma o jornal descrevia Greenberg, com qualidades difíceis de imaginar para quem se acostumou ao tom severo e ortodoxo de seus textos. E no decorrer da matéria, o crítico ia se distanciando das características atribuídas pelo periódico, deixando clara as suas opiniões assertivas sobre a *pop art*: “é uma arte menor, uma moda, – usa a expressão “vogue” –, e é horrível dizer isto de qualquer expressão artística. O que prova a facilidade com que teve êxito, sem luta nem resistência” (tradução nossa).¹⁸

A preferência de Greenberg por Renart e Noland, estava em compasso com os pontos centrais de seu programa modernista, ajustado ao conceito de progresso e autonomia das formas. A linha evolutiva inaugurada por Manet encontrou seu auge na abstração pictórica norte-americana e, nesta ocasião, buscava seu último sopro nas margens dos grandes centros artísticos. No entanto, a protagonista da vez era Marta Minujín, que se transformara em um grande fenômeno massivo. O triunfo da arte *pop* também aterrissava em Buenos Aires. A obra premiada impactou Restany, que viu em Minujín o símbolo de uma geração em ascensão, consciente de seu destino e do objetivo de suas buscas.

487 ■



Figura 2. Marta Minujín. *Revuélquese y viva!*. Instalação. 1964. Fotografia: cvaa.com.ar

¹⁶ Idem. Do original: El artista, frente a la competencia desmoralizadora ejercida por los últimos descubrimientos científicos, “descubre” a la naturaleza de nuestra centuria, industrial, publicitaria, urbana, y la subjetiva por la “apropiación” pura y simple, la acumulación, la comprensión o la ruptura de los objetos que la componen.

¹⁷ Ibidem. Do original: Es neoyorquino, tiene 56 años, una gran simpatía, y aspecto de afable boxeador, más que de crítico de arte

¹⁸ Op. Cit. Do original: Es un arte menor, una moda, - usa la expresión “vogue” -, y es algo horrible decir esto de cualquier expresión artística. Lo prueba la facilidad con que tuvo éxito, sin lucha ni resistencia

Era a primeira vez que se premiava uma linguagem nova e de caráter obje-
tural. A apropriação de colchões retorcidos e pintados com cores fortes formavam
uma pequena ambientação com música, cujo espaço interior o espectador podia
entrar e se envolver em uma experiência lúdica e tátil com a superfície das grandes
almofadas. No artigo *Buenos Aires y el nuevo humanismo*, de 1965, Restany escre-
veu sobre a obra da artista: “extraordinárias arquiteturas de almofadas feitas com
tela de colchão [...] é uma visão livre, uma nova mirada sobre o mundo [...]” (RES-
TANY *apud* SHAW, 1998, p. 78) (tradução nossa)¹⁹. A ativação do campo vivencial
do participante, mais habituado à contemplação, ampliava o seu papel na experi-
mentação, tornando-a mais viva (como sugeria o próprio título da obra). Sem dúvi-
da, a premiação causou polêmica e escandalizou o público acostumado à arte
como reflexo dos mais altos valores – morais, religiosos e nacionais (HERRERA,
2010, p. 8) – uma arte que deveria estar localizada sobre um pedestal ou emoldura-
da em uma tela. Havia uma incompreensão da crítica jornalística e do público, que
até então não tinham familiaridade com a produção vanguardista apoiada pelo Di
Tella.

Fazia parte da política de Romero Brest a realização de uma série de confe-
rências²⁰ que acompanhava a maior parte das mostras abertas ao público no Di
Tella. Foi uma forma de divulgar as exposições, criar um espaço didático para es-
clarecer as premissas das vanguardas e um palco fundamental para debater as po-
lêmicas que envolviam artista, público e, sobretudo, o domínio da crítica jornalística,
como vimos acima. Entretanto, o CAV não estava apenas interessado nas “novida-
des”. Havia uma certa prudência de Brest em conservar o equilíbrio entre a agenda
expositiva, intercalando as premiações mais controversas com a montagem de
mostras que atraíam um tipo de público mais ortodoxo e que recebia aprovação da
cobertura periodista (KING, 2007, 92).

O ambiente de confrontação ocasionado pelo contato de obras argentinas e
estrangeiras, o intercâmbio e o embate de modelos estéticos regidos pelos jurados
e a difusão das novas tendências conflagraram uma fecunda mudança no circuito
artístico. Os critérios de legitimação que agenciaram a ascensão da arte jovem
pautaram-se na institucionalização das práticas estéticas das novas vanguardas.

Por meio da elaboração de formas atualizadas também se acreditava que a
etiqueta “internacional” estaria cada vez mais próxima da nova arte argentina, pro-
dução que já não era mais considerada uma cópia anacrônica e atrasada, mas a
expressão da mais absoluta vanguarda que se realizava ao mesmo tempo e com a
mesma carga de originalidade que nos centros tradicionais de criação artística
(GIUNTA, 2008, p.241). Nesse sentido, o comentário de Guido Di Tella torna-se es-
clarecedor para compreender que o respaldo institucional pela renovação das lin-
guagens causou um certo efeito de sincronismo das produções, acelerando cada
vez mais os resultados do internacionalismo:

¹⁹ Do original: Extraordinarias arquitecturas de almohadas hechas con tela de colchón [...] es una visión libera-
da, una mirada nueva sobre el mundo.

²⁰ No ano de 1964, por exemplo, o CAV organizou uma série de conferências. Entre elas: *Orígenes del arte mo-
derno en la Argentina; Problemas de método y el futurismo en la Argentina; Pintura tibetana, El arte colonial, Los
premios Instituto Torcuato Di Tella* etc. (BREST, 1992, p. 61)

Fizemos impressionismo quando este havia terminado na Europa; fizemos cubismo um par de décadas mais tarde, mas fizemos arte geométrica um pouco depois e alguns dizem que um pouco antes que na Europa; informalismo dois ou três [meses] depois e o movimento *pop* duas ou três horas depois. (DI TELLA *apud* KING, 1985, p. 27) (tradução nossa).²¹

O desenvolvimento da arte *pop* na Argentina assimilou principalmente a iconografia urbana e publicitária das versões internacionais, contudo, não incorporou o sentido trágico da aparente felicidade movida pelo consumo das sociedades desenvolvidas. Do lado de cá, o panorama da década de 1960 era favorável, embalado pelo crescimento econômico e o aumento do consumo; e seu correlato no campo das artes visuais, condicionado pela internacionalização da arte argentina, sobretudo na crença da recepção da produção local no circuito de grandes renomes internacionais, possibilitou um breve e inédito ânimo no âmbito cultural. O pano de fundo da assimilação instantânea da arte *pop* na Argentina se encontrou em mútua relação com a onda de entusiasmo pela qual o país passava, “porque ao desenvolver a economia se enriquece a economia e se flexibiliza a conduta, bases da verdadeira consciência artística e, portanto, da felicidade [...]” (BREST *apud* TRABA, 2005, p. 196) (tradução nossa)²². Romero Brest, o maior entusiasta do movimento no circuito local, contribuiu com o desenvolvimento da nova geração *pop* argentina, desde o apoio institucional ao impacto massivo que o movimento rapidamente adquiriu.

A obra *La Menesuda*²³, de Marta Minujín, por exemplo, transformou-se em um grande espetáculo com filas diárias de quase 3 mil pessoas que tomaram a rua Florida, sede do Di Tella. Esse resultado evidenciava o poderoso respaldo institucional de Brest e do CAV ao introduzir obras e grandes mostras em um circuito espetacularizado, que poderiam percorrer outras instituições sem produzir tamanha reação.

A obra era composta por vários ambientes: para acessar a primeira sala, o visitante passava por uma enorme porta com luzes de néon que o levaria a um circuito fechado de televisores que refletiam os seus movimentos. No outro quarto, uma cama matrimonial com um casal deitado, e no próximo, uma cabeça feminina gigante com vários cosméticos que poderiam ser usados por outras mulheres dentro de outro ambiente no interior da cabeça. Assim acessava outras salas que simulavam desde um pântano por onde passaria com dificuldade a um lugar onde precisaria sair acertando o número correto das teclas de um telefone gigante. Depois, transitaria pelo interior de uma geladeira que os conduziria até um ambiente repleto de espelhos e papéis picados que voavam com o vento produzido por um sistema de ventiladores. E desse modo finalizava a vivência ao voltar às salas padronizadas do Di Tella.

²¹ Do original: Hicimos impresionismo cuando este había terminado en Europa; hicimos cubismo un par de décadas más tarde, pero hicimos arte geométrico poco después y algunos dicen que un poco antes que en Europa; informalismo dos o tres [meses] después y el movimiento *pop* dos o tres horas después.

²² Do original: Porque al desarrollarse la economía se enriquece la economía y se flexibiliza la conducta, bases de la verdadera conciencia artística y por tanto de la felicidad.

²³ *La Menesuda* foi realizada por Marta Minujín e Rubén Santantonín, com a colaboração dos artistas Pablo Suárez, David Lamelas, Rodolfo Prayon, Floreal Amor e Leopoldo Maler, em 1965.

O escândalo e as polêmicas geradas em torno dessa obra representam o tipo de recepção que as novas vanguardas tiveram, especialmente a *pop art* e a ampliação das linguagens artísticas que ela desencadeou, criando um inédito campo de tensões no recente circuito moderno das artes plásticas portenha. “É um capricho. É realmente um disparate. Mas É ARTE. Resgata a gente do tempo. É o espetáculo do futuro. Basta de quadros imóveis!” (tradução nossa).²⁴ Dessa forma, Minujín buscava delinear os diversos sentidos de *La Menesuda* ao provocar “situações” inesperadas nos participantes, propondo a ampliação de vivências extra-sensoriais que envolviam música, experiências táteis e a inserção de um elemento novo: a televisão, meio de comunicação de massa que ingressava na lista de consumo dos cidadãos portenhos e sobre a qual se “inscreviam novas matrizes da cultura popular”. Havia um jogo duplo entre a cultura urbana relacionada com o imaginário portuário e da prostituição com os novos meios de comunicação (GIUNTA, 1994, p. 100).



Figura 3 - Marta Minujín e Rubén Santantonín. *La Menesuda*, Instalação. 1965. Arquivo Instituto Torcuato Di Tella

²⁴ Careo, 2 jun. 1965. Arquivo Instituto Torcuato Di Tella. Do original: Es un capricho. Es realmente un disparate. Pero ES ARTE. Rescata a la gente del tiempo. Es el espectáculo del futuro. Basta de cuadros inmóviles!

“Um lamentável espetáculo [...] para espantar o bom burguês. Algo para loucos ou tarados”; ou uma obra que “não parece resultar estimulante, mas, muito pelo contrário, irritante” (tradução nossa).²⁵ Diversos periódicos bombardearam as experiências propostas por *La Menesuda*, demonstrando uma total incompreensão das novas estratégias abertas pelas ações ambientais que transcendiam a obra aurática e os modos convencionais de contemplação. A obra simbolizava uma controvérsia fundamental e a crítica do jornal *Le Quotidien*, Germaine Derbecq²⁶, conseguiu enxergar as consequências férteis geradas por esse campo artístico em transformação onde “[...] suscitar controvérsias é permitir a coordenação de pontos de vista distintos, o que contribui para ampliar a visão, e isso é muito importante” (tradução nossa).²⁷

Para finalizar esta reflexão, é válido ressaltar que essas novas linguagens artísticas foram encaradas sob a perspectiva de uma grande confusão sem regras e cânones. Parte da crítica e do público considerava que muito do que era exposto não deveria ganhar o estatuto de obra de arte. Não obstante, essa produção já não podia ser interpretada de acordo com os parâmetros utilizados para avaliar os movimentos artísticos anteriores. A necessidade de conduzir os recentes rumos e explicar as transformações na arte contemporânea tornou-se um ponto importante para inserir a nova plástica no âmbito local. Por meio da abordagem sobre o protagonismo cultural do Instituto Di Tella, buscou-se problematizar as estratégias concebidas por esta entidade para internacionalizar a arte local, com foco na recepção crítica, nas premiações e na promoção de alguns artistas, como foi o caso da portenha Marta Minujín, ícone dos happenings e da *Pop Art* na década de 1960.

Referências

BREST, Romero Jorge. **Arte visual en el Di Tella**. Aventura memorable en los años 60. Buenos Aires: Emecé Editores, 1992.

_____. Relación y reflexión sobre el Pop Art. In: KATZENSTEIN, Inés (Ed.). **Escritos de vanguardia**. Arte argentino de los años 60. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007.

DOLINKO, Silvia, Representación, lenguajes y discursos artísticos. In: ROSSI, Cristina; DOLINKO, Silvia; AMIGO, Roberto. **Palabra de artista. Textos sobre arte argentino, 1961-1981**. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes – Fundación Espigas, 2010.

GIUNTA, ANDREA. **Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años 60**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

²⁵ Os respectivos trechos foram retirados de matérias dos jornais: *La Gaceta*, 2 de junho de 1965; *Careo*, 2 de junho de 1965; *La Prensa*, 30 maio 1965. (Arquivo Instituto Torcuato Di Tella). Do original: “Un lamentable espectáculo [...] para espantar al buen burgués. Algo para locos o tarados. No parece resultar estimulante sino, muy por el contrario, enervante”.

²⁶ Germaine Derbecq também era dona da Galeria Lirolay, referência fundamental no circuito das novas vanguardas portenhas.

²⁷ Do original: “[...] Suscitar controversias es permitir la coordinación de puntos de vista distintos, lo que contribuye a ampliar la visión, y esto es muy importante.”

_____. Utopía y disolución: Arte crítico en la década del sesenta. In: **Artes plásticas na América Latina contemporânea**. BULHÔES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos [Org.]. Porto Alegre: Ed. Da Universidade-UFRGS, 1994.

HERRERA, María José. **POP! La consagración de la primavera**. Buenos Aires> Fundación OSDE, 2010.

KATZENSTEIN, Inés (Ed.). **Escritos de vanguardia**. Arte argentino de los años 60. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007.

KING, John. **El Di Tella**. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2007.

_____. **Di Tella y el desarrollo cultural argentino em la década del sesenta**. Buenos Aires: Ediciones Gaglianone, 1985.

LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. **Del Di Tella a "Tucumán Arde"**: vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2008.

MINUJÍN, Marta. **Marta Minujín: obras 1959-1989**. Buenos Aires | : Malba, 2010.

PACHECO, Marcelo. De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965. In: KATZENSTEIN, Inés. **Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60**. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007

SHAW, Edward (Org.). **Seis décadas de arte argentino**. Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella, 1998.

TRABA, Marta. **Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latino-americanas. 1950-1970**. Buenos Aires: Siglo XXI Ediciones Argentinas, 2005.

Recebido em: 15/08/2016- Aceito em: 31/10/2016