

Archivos y voces en el Ciclo de Arte Experimental de Rosario: ultra-vanguardia y ruptura institucional

LUCERO María Elena / UNR, IECH – elenaluce@hotmail.com

Eje: El trabajo de archivo y la reformulación del pasado en la Historia de las Artes

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Años sesenta – Artes visuales – Proyectos – Vanguardia.

Resumen

En el transcurso del Ciclo de Arte Experimental, desarrollado en Rosario de mayo a octubre de 1968, se llevaron a cabo entrevistas a tres de sus integrantes, Eduardo Favario, Norberto Puzzolo y Juan Pablo Renzi. Los encuentros, emitidos por el Canal 5 en el programa de interés general denominado *Rosario opina*, estuvieron a cargo del periodista Guillermo Rodríguez, quien se refirió al grupo de artistas como la «ultra-vanguardia plástica rosarina». Durante estas jornadas consecutivas se expusieron diferentes ideas acerca de las prácticas culturales que se estaban desplegando en el Ciclo. A través de una serie de preguntas y respuestas surgieron los objetivos que los artistas se proponían en sus proyectos y las perspectivas teóricas que los caracterizaron. En esta investigación nos planteamos analizar el posicionamiento estético y político de sus protagonistas desde una mirada interdisciplinaria que incluye aspectos sociológicos y críticos. Como parte de la metodología aplicada se examinarán los archivos de las entrevistas grabadas en 1968 a los fines de bosquejar conclusiones sobre las propuestas visuales y su repercusión en la esfera pública.

Introducción

Durante la presentación de las diferentes intervenciones que formaron parte del Ciclo de Arte Experimental de 1968 en la ciudad de Rosario, se concretaron entrevistas a tres de los artistas participantes, aproximadamente durante el mes de setiembre. En el marco del programa *Rosario opina* de Canal 5, el locutor Guillermo Rodríguez dialogó con Eduardo Favario [1939-1975] en primer lugar, con Norberto Puzzolo [1948] luego y finalmente con

Juan Pablo Renzi [1940-1992]. Eran entrevistas cortas pero que condensaron las ideas principales que orientaron los propósitos personales y grupales, la presentación de las piezas artísticas y de las acciones dentro del Ciclo, iniciado el 27 de mayo de ese mismo año. El Grupo de Rosario había integrado distintas experiencias visuales en el último tramo de 1967 y los primeros meses de 1968, con prácticas que incluían la producción de estructuras primarias, de objetos que tendían a la desmaterialización, ambientaciones e instalaciones. Las obras requerían cada vez más la participación del público, cuya intervención pasaría a formar parte de la propuesta artística. Por otro lado, durante el Ciclo y en medio de un contexto histórico marcado por el golpe militar de Juan Carlos Onganía, se estaban gestando algunos debates sobre el rol del arte en la sociedad y su eficacia política. Estas discusiones serían la génesis de aquello que más tarde se canalizó en la acción colectiva *Tucumán Arde*. De acuerdo con Guillermo Fantoni, el Grupo de Rosario estaba integrado por Norberto Puzzolo, Eduardo Favario, Carlos Gatti, Juan Pablo Renzi, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Marta Griener, Coti Miranda Pacheco, Aldo Bortolotti, Guillermo Tottis, Ana María Giménez, Tito Fernández Bonina, Lía Maisonnave, Emilio Ghilioni, Rodolfo Elizalde, Osvaldo Boglione, Rubén Naranjo, Jaime Rippa y José María Lavarello. Sus intervenciones en distintos eventos plásticos de la ciudad se iniciaron cerca de 1965. Fantoni (1997) señala que la historia del grupo puede dividirse en dos fases, la primera desde 1965 hacia 1967, y una segunda que se despliega durante 1968, momento que:

[...] se define por tendencias cada vez más alejadas del campo del objeto que migraron, a través de experiencias mediáticas y de obras de señalamiento de carácter ambiental, hacia la conversión de los comportamientos, las ideas y los procesos artísticos como obras (1997, p. 291).

En esta última etapa se concretará el Ciclo de Arte Experimental. En la inauguración del 27 de mayo de 1968, Norberto Puzzolo presentó *Las Sillas*, una instalación realizada con sillas de madera y pintadas de esmalte amarillo, orientadas hacia la vidriera externa que estaba enmarcada con chapadur pintado de blanco. Esta disposición espacial forzaba al espectador a mirar hacia la calle, hecho que potenciaba el ejercicio de percibir la convulsión social en el ámbito público. Eduardo Favario realizó el 9 de setiembre del mismo año una acción denominada *La Clausura*, en la cual el espectador era convocado a una supuesta exposición en una librería y luego de pasar por sitios señalizados (que reenviaban unos a otros) al arribar al lugar se topaba con una faja que clausuraba el recinto, desviando la atención hacia el espacio público y colectivo. Luego, el 7 de octubre Graciela Carnevale llevó a cabo *El Encierro*, una intervención que culmina con la rotura de la vidriera, el arribo

de la policía al local y el cierre del Ciclo. Juan Pablo Renzi quedaría sin poder concretar su proyecto.

Archivos de voces

Las grabaciones que conforman estos archivos de voces nos permiten comprender cuáles fueron las ideas que guiaron las acciones de los artistas aquí citados. A partir de una serie de preguntas y respuestas, fueron surgiendo aspectos no tan conocidos sobre los proyectos del Ciclo. Durante la primera jornada, el periodista Guillermo Rodríguez entrevistó a Eduardo Favario:

Guillermo Rodríguez: Ciclo de Arte Experimental. Del 9 al 21 de setiembre, Córdoba 1365. Yo fui. El noticiero de Canal 5 fue. Fue y se encontró con que la cosa parecía ser que no estaba en Córdoba 1365, estaba en otra parte, de otra parte nos mandaron a otra parte más, y el noticiero de Canal 5 tuvo que hacer la nota, tuvo que hacer el *film* de esa exposición. Al *film* lo van a ver ustedes seguidamente y después vamos a comentar con Eduardo Favario que está aquí con nosotros. Bueno, llegábamos al primer local, al que anunciaba el afiche y ahí nos decían que clausuraban, que había que ir a la pizarra de tela, fuimos a la pizarra de tela y nos remitían a una librería y en esa librería ¿qué pasaba Favario? Ahí decía que terminaba el recorrido.

Eduardo Favario: sí, ahí era el final de la obra.

Guillermo Rodríguez: allí está Favario con parte del público sorprendido como seguramente estará más de un telespectador en este momento. Favario, 29 años, responsable de ese recorrido por la ciudad, como parte del Ciclo de Arte Experimental que está realizando lo que ayertitulamos la “ultra-vanguardia” del arte rosarino. Favario, ¿qué es lo que usted pretendió con esa obra?

Eduardo Favario: bueno, en primera instancia pretendí que el espectador saliera de su ámbito natural, que no fuera a ver la obra como un elemento que estaba expuesto a su contemplación, sino que se integrara en ella y un poco realizara a la obra.

Guillermo Rodríguez: bueno sin ninguna duda, usted en eso estará de acuerdo conmigo, no todo el público está capacitado para recibir un mensaje de esa naturaleza. El público, atraído por el afiche va, se encuentra con eso, y se pregunta ¿en que se diferencia eso que usted hizo con la búsqueda del tesoro, lo que hace el Provincial para ganar plata?

Eduardo Favario: bueno, yo creo que está, está incluso explicada en el volante que entrego al finalizar el recorrido es decir al finalizar el desarrollo de la obra. En él señalo que la obra no es un mero pasatiempo lúdico, no es un juego, sino en todo caso, es una propuesta para utilizar una serie de señales y en base a ello explicitar un mensaje.

Guillermo Rodríguez: ahora, ¿la gente agarra ese mensaje Favario? ¿Llega ese mensaje a la gente? La gente se extraña, la gente se sorprende, simplemente, y no llega a lo que usted quiso comunicar, transmitir.

Eduardo Favario: bueno yo creo que la obra es un poco un cuestionamiento sobre la misma obra de arte, está destinado un poco a una elite, es decir que en ese sentido es un aspecto negativo de la obra, es decir no cumple un poco en parte de sus mismos postulados que es eliminar el carácter de obra momificada,

obra de museo, obra de galería, y por el contrario pretender integrarse más a la realidad como un hecho real más.

Guillermo Rodríguez: bueno, todas estas revistas de moda incluyendo a *Boom* en su primer número y hablo de *Análisis*, hablo de *Primera Plana*, *Confirmado*, habla muy bien de todos, habla muy bien de la vanguardia rosarina ¿Usted cree que realmente esos (incluyéndose usted, a los muchachos que más conocemos, todos, los trece o catorce) son figuras importantes dentro del arte?

Eduardo Favario: bueno, yo creo que todos nosotros, me incluyo yo también, es un poco apresurado decir eso. Es decir, yo creo que estamos haciendo en este momento una labor que sí es importante. Creo que otro arte que no sea lo que estamos haciendo nosotros, es decir un arte de vanguardia, en este momento no es el arte actual. Es decir, es un arte ya caduco, un arte que no tiene sentido con nuestra realidad [...] (Archivo Norberto Puzzolo, Grabación de *Rosario opina*, 1968).

El intercambio entre el periodista y Eduardo Favario relevaría una problemática fundamental dentro de las prácticas artísticas de entonces, la posible comprensión o no de las propuestas del Ciclo por parte del público en general. Rodríguez se refería específicamente a *La Clausura* y remarca estas inquietudes con la pregunta «¿Llega ese mensaje a la gente?», y prosigue «La gente se extraña, la gente se sorprende, simplemente, y no llega a lo que usted quiso comunicar, transmitir». Esta experiencia se caracterizó por el diseño de una obra que coadyuvó en la materialización de un propósito colectivo, coherente con las discusiones que surgían en el interior del grupo. La deriva del itinerario que Eduardo Favario había concebido hacia la calle como espacio urbano cotidiano por excelencia daba por sentada la intencionalidad del artista respecto a desviar la atención del público a una exterioridad violenta. Durante la segunda jornada, el artista entrevistado fue Norberto Puzzolo quien tuvo la precaución de grabar las distintas emisiones:

Guillermo Rodríguez: uno de los más jóvenes integrantes de la Ultra-vanguardia plástica rosarina. Hace poco expuso en el Ciclo de Arte Experimental. Cuando fueron las cámaras del Noticiero 5 se encontraron con lo que ustedes van a ver ahora [...] Bueno lo que se mostraba en la sala donde se anunciaba la exposición era una serie de butacas, colocadas delante de una vidriera que daba a la calle, eso era todo lo que el público pudo ver en esa oportunidad. En una palabra, la obra de Norberto Puzzolo era la ventana, era la gente que pasaba detrás de la ventana. Eso es al menos lo que yo supongo. Puzzolo está aquí y nos dirá si estoy equivocado.

Norberto Puzzolo: yo creo que sí, que a la parte material la describiste bastante bien, como proposición creo que era como llevar afuera, salir de la sala e integrar la calle a la sala. Yo utilizaba para eso un despliegue material, una serie de sillas ubicadas tipo una platea tradicional, pero que no se veían como sillas, como para mirarlas, no era el objeto expuesto sino que esas sillas estaban así para indicar la acción hacia la calle. Eso en líneas generales.

Guillermo Rodríguez: correcto, Puzzolo, palabras más palabras menos, esto es lo mismo que dijo Favario ayer aquí con respecto a esa necesidad de esta

vanguardia de llevar afuera la obra de arte. Ahora yo pienso que en todo esto hay un error. Yo creo que lo que ustedes hacen, discutible o no, puede ser interesante como toma de posición filosófica inclusive sociológica pero no creo, personalmente, no creo que tenga valor como obra de arte. Y el problema es que ustedes han titulado a este ciclo «Ciclo de Arte Experimental».

Norberto Puzzolo: bueno, yo creo que esa confusión es porque nosotros integramos otros elementos a la obra de arte, es decir ya no nos movemos con un pincel sino que le agregamos elementos psicosociales. Pero claro, la gente se guía.

Guillermo Rodríguez: pero ustedes no agregan elementos psicosociales, los usan directamente. Si ustedes tuvieran en algún momento dado, el pomito de óleo y el pincel y agregaran otra cosa, entonces sí podríamos decir que ustedes agregaban pero directamente lo que están haciendo (...) *Norberto Puzzolo:* Pero lo otro directamente no sirve para expresar o lograr el mensaje que nosotros queremos lograr. Un poco el trabajo tanto mío como los que se han ido haciendo en el Ciclo, yo veo como una etapa donde integraban más al público, al espectador, que dejaba de ser pasivo, se integraba la obra, la recorría, la realizaba un poco él. Y yo creo que todo eso tiende a que realmente nuestro trabajo tiene que ser totalmente masivo, al gran público. Para eso hay que usar todo tipo de elemento, los medios de comunicación, todos elementos que realmente ese trabajo sea efectivo [...] (Archivo Norberto Puzzolo, Grabación de *Rosario opina*, 1968).

Varios aspectos de esta entrevista merecen ampliarse. El periodista cuestiona la explicación de Puzzolo y expone un preconceito al sugerir que el desarrollo del Ciclo de Arte Experimental no se identifica con el arte sino más bien con una práctica filosófica o sociológica. De hecho, no se explicaba por qué las intervenciones de los artistas se enmarcaban en un «Ciclo de Arte». La confrontación entre Rodríguez y Puzzolo devino en una serie de tensiones que caracterizaron el estado del campo cultural, determinado por los desafíos que imponía la emergencia de prácticas dentro del arte no habituales para los espectadores rosarinos. En la tercera y última jornada fue entrevistado Juan Pablo Renzi:

Guillermo Rodríguez: hemos traído a su pedido casi a una de las figuras más importantes, posiblemente de las que gozan más predicamento dentro de ese grupo de jóvenes plásticos rosarinos, es Juan Pablo Renzi. Faja de honor del último Salón “Ver y Estimar”, considerado por los entendidos el Salón más importante de la República Argentina. Ayer mientras este programa salía al aire, Renzi con otro grupo de muchachos de la vanguardia plástica rosarina estaban en San Nicolás, punto que decidieron por ser casi intermedio entre Buenos Aires y Rosario, para conversar con un importante crítico de arte de los Estados Unidos y otro de Francia que al venir a la Argentina mostraron especial interés por conocer a esta vanguardia rosarina. Porque muchas importantes revistas no solo de nuestro país sino de otras partes como *Art International* de los Estados Unidos, y *Goya* de España, se han ocupado de este movimiento en que se los considera sumamente importante. Juan Pablo Renzi, aquí se ha dicho ayer que lo que ustedes hacen directamente no es arte. Puede ser otra cosa, pueden ser las buenas intenciones, no entramos a discutir, pero que de ninguna manera es obra de arte ¿Qué tiene que agregar al respecto?

Juan Pablo Renzi: hay bastante para hablar, para discutir, o para aclarar. Pienso que lo que se ha dicho aquí como dice usted es de alguna manera

natural, natural porque el problema del arte es un problema complejo, es un problema que abarca los problemas generales del hombre, sobre la realidad y su forma de manejarse casi con respecto a ella. Entonces cuando una manifestación como la nuestra pretende enriquecer a partir de su expresión las relaciones del hombre con la realidad, y pretende cuestionar las formas naturales de ese tipo de relación, mejor dicho las formas establecidas y convencionales, es natural que provoque reacciones en contra, reacciones negativas incluso en algunos casos estas reacciones de sorpresa. Reacciones de sorpresa por lo siguiente: porque el arte que forma parte de un programa cultural más amplio, fenómeno que de alguna manera está relacionado con otro tipo de fenómenos que estructuran la sociedad, produce ciertos fenómenos menores o sub-fenómenos que son lo que se han dado en llamar cultura masiva. Lo curioso de eso o lo interesante de eso es que lo que va a estructurar, lo que va a formar parte de esa cultura masiva son precisamente los esquemas convencionales que (...) quieren que la mayoría de la gente tenga. Esquemas convencionales que representan a nivel artístico los sistemas de pensamiento que hacen que las cosas se mantengan como están. Precisamente nuestra producción (que es arte por eso es arte fundamentalmente por eso) era cuestionar los sistemas estructurales de la pintura tradicional está cuestionando los sistemas y formas de pensamiento adquiridos habituales o sistematizados. Al cuestionar esas formas de pensamiento estas tocando un problema muy de fondo, que a mucha gente le molesta [...] (Archivo Norberto Puzzolo, Grabación de *Rosario opina*, 1968).

En una parte de la entrevista Guillermo Rodríguez menciona que, en la jornada anterior —con Norberto Puzzolo— algunos artistas del Grupo de Rosario se habían reunido con críticos extranjeros. Se trataba de una reunión que efectivamente había ocurrido en San Nicolás, con la presencia de Jean Clay y Lucy Lippard junto a Juan Pablo Renzi, Eduardo Favario y Graciela Carnevale. En el intercambio entre Renzi y Rodríguez se pone en evidencia la confrontación que caracterizó a los integrantes del Ciclo con relación al estatuto de arte canónico, a la difícil aceptación por parte del público y especialmente a las posiciones intelectuales que cada vez se iban afianzando con mayor precisión. Es importante destacar las palabras de Juan Pablo Renzi respecto a la complejidad del problema, a la inadecuación de una posición lineal para caracterizar el vínculo entre el arte y el espectador y a la dimensión científica que estos procesos conllevan. El cuestionamiento de los sistemas tradicionales en que se desarrollaban las artes plásticas y la elaboración de una nueva visión de las prácticas artísticas fue un motivo determinante en la labor de los artistas rosarinos en 1968.

Arte, sociología y archivos

Las posiciones personales de Norberto Puzzolo, Eduardo Favario y Juan Pablo Renzi expresaron un fuerte compromiso con las instancias políticas que cruzaron aquella etapa histórica. Al reafirmar sus convicciones frente a los interrogantes del periodista se observa

un cuestionamiento enfático a los estatutos visuales dominantes en el ámbito cultural (la idea canónica de obra de arte), anteponiendo una nueva visión crítica. Es notable cómo se pone en juego el término «sociológico», o «sociología» al momento de definir esas prácticas. Para establecer un contrapunto y revisar algunas diferencias consideremos otras manifestaciones culturales. Néstor García Canclini (1979) menciona en su estudio sobre la producción simbólica en el arte la incidencia de la dimensión sociológica a comienzos de los años setenta en el denominado «arte sociológico», promovido por Fred Forest y Hervé Fischer en 1971. A partir de determinadas acciones pretendían cuestionar las estructuras sociales, una tentativa que se había iniciado ya en la década anterior a partir de la consolidación de la autonomía del campo artístico y de la activación estética de las vanguardias experimentales. Si bien nos encontramos ante dos situaciones muy diferentes, comparte la intención de movilizar la escena artística y trazar ciertas relaciones con el imaginario colectivo. Autor de numerosas intervenciones en la esfera urbana y vinculado a artistas argentinos como Edgardo Vigo, Carlos Ginzburg, Juan Carlos Romero y al propio Centro de Arte y Comunicación (CAYC) en los años setenta, Fischer ha planteado la necesidad de un arte sociológico para impulsar una producción cultural que pueda confrontar a la misma sociedad, refutando el mito del arte, o la idea del arte como mítico (o mejor dicho como hito fundacional de la creación). Para ello implementó una pedagogía del arte que delibere, discuta y critique utilizando diversos medios de comunicación. De este modo el arte sociológico se cuestiona a sí mismo, y al mismo sistema social, político y económico. Pero más allá del proyecto específico de Fisher existen aspectos sociológicos en la trama estética a partir de diferentes modos, conductas, proposiciones, intervenciones, gestos, elementos trabajados dentro de la sociología del arte. En tal sentido Andrea Giunta (2003) ha trazado una genealogía crítica sobre la sociología del arte y ubica el relato sociológico como un cimiento que busca analizar las relaciones entre la obra, el medio en que surgen y las condiciones de producción con el objetivo de interpretar el vínculo entre arte y sociedad. Para Giunta la sociología también se detiene en las políticas que implementan las diferentes instituciones respecto a las obras, a los artistas y a las dinámicas públicas. Si consideramos el campo artístico en Rosario en 1968 cuando se desarrolla el Ciclo, las instituciones locales y el público en general no se mostraban flexibles ante estas manifestaciones vanguardistas, se las percibía como expresiones que pertenecían más bien al terreno del pensamiento, de la especulación filosófica o comunicativa.

Al año siguiente del Ciclo de Arte Experimental, el crítico Jorge Romero Brest publicó *El arte en la Argentina* (1969) donde menciona al Grupo de Rosario. Allí señala la intervención de algunos de los artistas en el *Asalto a la Conferencia de Romero Brest* efectuada el día 12 de julio de 1968 y donde irrumpieron de manera sorpresiva e inesperada en la Asociación

Amigos del Arte cuando el mismo Romero estaba disertando. La acción grupal fue completada con la lectura a cargo de Juan Pablo Renzi de un texto, el cual culminaba con la frase «¡Mueran todas las instituciones, viva el arte de la Revolución! (a coro)» (AAVV, 2007, p. 302). Al respecto, Romero Brest afirmaba que estas experiencias (e insiste en colocar esta palabra entre comillas) si bien visibilizaron problemáticas sociales y políticas que discutían el sistema del arte, no proponían nuevas soluciones sobre el acto creativo en sí en relación con las estructuras que habían identificado en general al sistema artístico. De un modo casi apático en este libro Romero Brest relativizó el peso y la repercusión de la acción grupal *Tucumán Arde*. Se refiere por ejemplo al manifiesto de los Plásticos de Vanguardia de la Comisión de Acción de la CGT de los Argentinos como un listado de «bellas palabras», lectura que merece un análisis más profundo. En su percepción de las prácticas artísticas ejecutadas por estos jóvenes artistas alega que establecieron vínculos con el campo de la imaginación más que con el de la acción concreta. En tal aspecto, es necesario tener en cuenta la recepción del público respecto a las propuestas de quienes integraron el Ciclo y posteriormente *Tucumán Arde*, y el consumo artístico (o no) de estas manifestaciones visuales y escritas. Por otro lado, el teórico Juan Acha (1988) ha trabajado sobre la sociología del consumo artístico y sus relaciones con el capital cultural. Para Acha el consumo en el terreno estético estaría condicionado por la misma sociedad que impulsa determinadas necesidades estéticas. En ese terreno la sensibilidad ocupa un lugar importante, está ligada a los sentidos y a la afectividad. «El arte brota de la sensibilidad y vuelve a ella en formas de obras, para enriquecerla, renovarla o corregirla. Y este efecto adquiere luego dimensiones sociales, sistémicas o individuales» (Acha, 1988, p. 25). También existen otros condicionantes para la sensibilidad, se encuentran en diferentes aspectos de la vida cotidiana y en estrecha conexión con las dimensiones sociales y políticas. Los proyectos que formaron parte de las acciones llevadas a cabo por los artistas rosarinos generaron un formato de obra que requería de la lectura atenta del público, de una percepción aguda y sensibilidad colectiva que no siempre tenía lugar en los espectadores locales.

Para acceder a estas dinámicas que se articulan con lo político es necesario comprender entonces el valor de los archivos que estructuran las prácticas artísticas. Los archivos constituyen un medio para explorar el pasado y sus articulaciones con las políticas coetáneas. Suely Rolnik (2010) concibe a los archivos como elementos que, si bien pertenecen a un tiempo pretérito, son capaces de reactivar experiencias sensibles en el presente, en especial a partir de las acciones micropolíticas. En el caso que nos ocupa, los archivos de voces descifran la confrontación de ideas entre los artistas y Guillermo Rodríguez (que encarnaría la voz del público) y nos dan la pauta de las fricciones que caracterizaron aquel período histórico. La denominación de ultra-vanguardia permanece

como un significado flotante que se inscribe en las tensiones estéticas entre la vanguardia histórica relacionada con los inicios del siglo XX y la coyuntura propia de finales de los años sesenta, un momento de gran efervescencia cultural, sexual y política. Por sobre todas las cosas, porque la práctica artística es replanteada como instrumento de concientización política y una utopía colectiva, un lema presente en los dichos de los artistas cuando sugieren la creación de un tipo de arte que tenga efectividad y que pueda trascender lo meramente estético. En tal sentido estos archivos de voces, pertenecientes al acervo de Norberto Puzzolo, constituyen una rica fuente de declaraciones y fundamentos éticos y políticos que nos permiten reconstruir los intersticios (o mejor dicho, aquellos aspectos poco visibilizados que sustentaron parte del proyectocolectivo) del Ciclo de Arte Experimental.

Reflexiones finales

Las ideas fundamentales planteadas por los artistas a través de las entrevistas efectuadas dan cuenta de los roces y conflictos en el campo cultural de entonces, donde claramente se observan los móviles estético- políticos que se irradiaron en las experiencias que conformaron el Ciclo de Arte Experimental. De hecho, el periodista implementa el término de ultra-vanguardia para referirse a estas nuevas modalidades que se estaban gestando y que incluían dimensiones sociales ligadas a la ruptura, la radicalidad y la acción micropolítica. Desde una mirada más abarcativa podríamos aseverar que hubo poco entendimiento y comprensión contemporánea de las acciones, que fueron relacionadas más bien con expresiones sociológicas o filosóficas.

Si bien la propuesta de Juan Pablo Renzi no llegó a concretarse, sí se presentaron los proyectos de Norberto Puzzolo y Eduardo Favario antes de realizarse las tres entrevistas. *Las Sillas* de Puzzolo generaron diversas lecturas, entre las que se incluye la mirada del mismo Guillermo Rodríguez: la instalación se relacionaría más con una «posición filosófica inclusive sociológica» (según sus palabras) aunque lejos de la noción de obra de arte. En el caso de la *Clausura* de Favario, llevada a cabo el 9 de setiembre de 1968, el artista intentó que el espectador experimentara la des-habituación y por ende pudiese integrarse a la obra, desviándose de una posición meramente contemplativa. Agrupando algunas apreciaciones del público que asistió al Ciclo, Rodríguez asume la voz cantante e interroga al artista sobre si era una obra o se trataba de un pasatiempo, o la búsqueda del tesoro. Lejos del objetivo de Favario, el recorrido señalado procuraba estimular el pensamiento, la crítica y la reflexión continua. Respecto a Juan Pablo Renzi, cabe destacar su posicionamiento sobre la complejidad del arte y su relación con la realidad circundante. Al remarcar estos lazos entre arte y sociedad de alguna forma reivindica y completa las

afirmaciones anteriores de sus colegas artistas y sugiere la construcción de un proyecto futuro a partir de ese arsenal de conceptos. De esta manera las entrevistas analizadas permiten entrever los vínculos conceptuales con el diseño del Ciclo, el cual culminaría con la obra de Graciela Carnevale, *El Encierro*, el 7 de octubre de 1968. Tras la situación caótica generada en el local alquilado (el encierro perpetrado por la artista al cerrar la puerta con el público adentro, la rotura de los vidrios o las reacciones de irritación y enojo), el sitio quedaría clausurado. Desde el presente es posible determinar que la investigación en estos archivos nos abre otras vías de lectura que habilitan una revisión más consciente, ampliada y crítica sobre una etapa crucial del arte rosarino.

Referencias

- AAVV (2007) . Asalto a la conferencia de Romero Brest (1968). En *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60* (pp. 303-304), Buenos Aires, Argentina: Espigas/Proa/MoMA.
- Acha, J. (1988) *El consumo artístico y sus efectos*. México DF, México: Trillas.
- Archivo Norberto Puzzolo (1968). Grabación de *Rosario opina*. [Entrevistas a Eduardo Favario, Norberto Puzzolo y Juan Pablo Renzi].
- García Canclini, N. (1979) *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. México DF, México: Siglo Veintiuno.
- Giunta, A. (2003). Arte, sociología del. En C. Altamirano (dir.). *Términos críticos de sociología de lacultural* (pp. 1- 7), Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Fantoni, G. (1997). Rosario: opciones de la vanguardia. En *Cultura y política en los años 60* (pp. 287-298), Buenos Aires, Argentina: CBC/UBA.
- Rolnik, S. (2010) Furor de archivos. *Errata* (1), 38-53.
- Romero Brest, J. (1969). *El arte en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.