

II. JUAN PABLO RENZI

(1940-1992) La razón compleja

Página 1:

JUAN PABLO RENZI

Sin sol, 1992

Esmalte y óleo s/tela

250 x 150



FUNDACIÓN OSDE

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

PRESIDENTETomás Sánchez
de Bustamante**SECRETARIO**

Omar Bagnoli

PROSECRETARIO

Héctor Pérez

TESORERO

Carlos Fernández

PROTESORERO

Aldo Dalchiele

VOCALESGustavo Aguirre
Liliana Cattáneo
Horacio Dillon
Luis Fontana
Daniel Eduardo Forte
Julio Olmedo
Jorge Saumell
Ciro Scotti**ESPACIO DE ARTE****FUNDACIÓN OSDE****COORDINACIÓN DE ARTE**

María Teresa Constantin

GESTIÓN DE PRODUCCIÓN

Betina Carbonari

PRODUCCIÓNMicaela Bianco
Javier González
Nadina Maggi
Susana Nieto
Gabriela Vicente Irrazábal**ESPACIO DE ARTE - FUNDACIÓN OSDE**Suipacha 658 1° - Ciudad Autónoma
de Buenos Aires

Tel / Fax: (54-11) 4328-3287/6558/3228

www.artefundacionosde.com.ar

II. JUAN PABLO RENZI

(1940-1992) La razón compleja

Del 26 de noviembre de 2009 al 13 de febrero de 2010, Buenos Aires

ESPACIO DE ARTE FUNDACIÓN OSDE

Marzo-abril de 2010, Rosario

CCPE-AECID - CENTRO CULTURAL PARQUE ESPAÑA / ESPACIO DE ARTE FUNDACIÓN OSDE

EXPOSICIÓN Y CATÁLOGO

CURADORA

María Teresa Constantin

CURADORA ASISTENTE

Xil Buffone

TEXTOS

Xil Buffone, María Teresa Constantin, Guillermo Fantoni, Ana Longoni y Daniel Samoilovich

ASISTENCIA

Nadina Maggi

Gabriela Vicente Irrazábal

DISEÑO DE MONTAJE

Gabriela Maltz

MONTAJE

Eduardo Vidal

RECONSTRUCCIÓN DE OBRAS

Xil Buffone, Hernán Molina de Castro, Hernán Rojo, Nicolás Urrutia y Jerónimo Verga

DISEÑO GRÁFICO

Estudio Lo Bianco

CORRECCIÓN DE TEXTOS

Violeta Mazer

PRODUCCIÓN DE GRÁFICA EN SALA

Sign Bureau

IMPRESIÓN

NF Gráfica SRL

AGRADECIMIENTOS

La Fundación OSDE y las curadoras agradecen la generosa colaboración de los coleccionistas, directores y personal de museos e instituciones que facilitaron las obras y documentos que han hecho posible esta muestra:

Pompeyo Audivert, Carlos Balmaceda y Eliseo Corá Montes; Luis F. Benedit, Juana Benedit, Orly Benzacar, Graciela Carnevale y Carlos Militello; Álvaro Castagnino, Ana María Del Río, Florencia Di Tomasso, Flia. Durand-Inchauspe, Diego Fernando Facio, Fernando Fazzolari, Aurelio García, Juan Carlos Guerrero, Daniel García Helder, Ángel Juan Gentiletti, Alberto Giudici, Marcelo Giudici, Michelle Guillemont, Facundo Gómez Minujín, María Esmeralda Gramuglio y Raúl Gómez; Liliana Heer, Pablo Madanes, Norma Hilda Manuello de Ceconi, José María "Pucho" Martini, Alicia Menises, Pablo Montini, Nancy Paolini, Martín Prieto, Norberto Puzzolo, Diana Recagno, Patricia Rizzo, Pablo Robito, Carlos Saldi, Daniel Samoilovich, Beatriz Sarlo, Daniel Sielecki, Lila Siegrist, Omar Stella, Elena Suñe, Noemí Ulla, Juan Augusto Vergez, Luis Wells, Museo Castagnino+macro, The JPMorgan Chase Art Colection, Maíz Producciones S.R.L., Metrovias S.A.

Las curadoras agradecen especialmente a María Teresa Gramuglio.

ÍNDICE

II. Juan Pablo Renzi (1940-1992) La razón compleja

María Teresa Constantin

pág. 6

Che

Xil Buffone

pág. 9

Juan Pablo Renzi: Observaciones desde una platea

Guillermo Fantoni

pág. 19

El panfleto como una de las bellas artes

Ana Longoni

pág. 27

Sondear la pintura

María Teresa Constantin

pág. 33

Juan Pablo Renzi: furor intelectual y maestría plástica

Daniel Samoilovich

pág. 41

Obras

pág. 46

Autobiografía

pág. 96

Selección bibliográfica

pág. 102

Listado de obras

pág. 107

II. JUAN PABLO RENZI (1940-1992). LA RAZÓN COMPLEJA

La razón compleja, el subtítulo de esta muestra, fue pensado a partir de declaraciones realizadas por Juan Pablo Renzi en las que señalaba: “creo en una razón mucho más compleja que de alguna manera comprende todos los mecanismos del pensamiento, que no descarta las zonas instintivas, afectivas e inconscientes”.¹ Esas palabras, expresadas en la mitad de la vida del artista, sintetizaban una experiencia vital atravesada por problemas de nuestra historia cultural reciente que fueron comunes a amplios sectores de nuestra sociedad.

Resume, también, el pensamiento que guió la producción de Juan Pablo Renzi y que plantea, a la vez, una actitud frente a la vida. Vida y obra en intensa correspondencia, como señalaba el artista: “para mí, mi vida es mi producción artística: no concibo mi vida sin ella”.

Desde las primeras obras, pasando por los objetos conceptuales y/o políticos, hasta la posterior pintura *realista* y *expresionista*, el trabajo de Renzi se orientó siempre en el mismo sentido: colocarse en el lugar del riesgo, enfrentando las convenciones, lo instituido o la imagen dominante. Pintor, *objetista*, por momentos accionista, escritor de manifiestos-proclamas, nuevamente pintor, eligió siempre el lugar incómodo, el del que fuerza obra y recepción. Indagó en las posibilidades de la obra, en su *eficacia*, sacudiendo el medio y movilizándolo el campo del arte, y cuando este se confundía con la vida, asumió el riesgo de quedarse *mudo* o sin interlocutores.

La razón compleja reúne un conjunto de trabajos que cubre desde los años 60 hasta el momento del fallecimiento del artista. La selección de las obras y el montaje de las mismas aspiran a dar cuenta de la riqueza y amplitud del pensamiento de Juan Pablo Renzi. Por momentos

cronológica –permitiendo percibir un itinerario–,² en otros la exposición se vuelve sinuosa, contorneando núcleos, extrayendo obras de un período para asociarlas con otras. Así se puede seguir el tránsito de una idea (como las reflexiones sobre un movimiento artístico), un tema (las nubes, el espacio) o un problema (la política, la historia del arte universal y nacional).

Hubo tres exposiciones antológicas de la obra de Juan Pablo Renzi. La primera, con él en vida y comprometido en su realización, se llevó a cabo en 1984, en el Museo Castagnino de la ciudad de Rosario. Reunió obra de 1963 a 1984, incluyendo una reconstrucción de los objetos conceptuales y políticos de los años 60. Estos trabajos no formaron parte de la segunda exposición, que se realizó en 1993, en la Fundación San Telmo, en Buenos Aires; ni de la tercera, montada en 1998, en el Centro Cultural Parque España, en Rosario. *La razón compleja* incluye una nueva reconstrucción de los trabajos conceptuales del artista, siguiendo sus instrucciones, planos y diagramas, e incluso sus explicaciones de cómo debían ser montados. Se respeta así la concepción misma de la obra, compartida con otros artistas de la época: no importa la obra en tanto original, o su resultado material, sino como una –eficaz– transmisora de ideas. Su realización práctica, entonces, puede estar en manos de cualquiera que siga las instrucciones. Se ha buscado brindar de este modo una mirada al conjunto de su producción, atravesada, aun en los formatos y soportes más disímiles, por ideas y problemas que vuelven una y otra vez. En ese sentido, la exposición se plantea como un interrogante o como un despliegue de nuevas preguntas. Es en el mismo sentido que se plantea el catálogo, en lugar de una sola voz *catalogadora* se ha invitado a diferentes profesionales: Xil Buffone, Guillermo Fantoni, Ana Longoni, Daniel Samoilovich y nuestro propio trabajo, se incluyen así ensayos que redimensionan o agudizan nuevas lecturas de la obra de Renzi. Aspiramos a ofrecer una exposición que muestre la riqueza de posibilidades de la producción de Juan Pablo Renzi, que interpele también al espectador y que, en lugar de clausurar una obra, tenga la capacidad de proponerle nuevas inquietudes desde y frente al presente.

MARÍA TERESA CONSTANTIN

¹ Transcripción de la entrevista realizada por Beatriz Sarlo el 24 de julio de 1984. Archivo Renzi.

² En el sentido de Fredric Jameson, un diagrama centrado en el tránsito vital del sujeto.



Carlos Gatti con Juan P. Renzi
Rosario, 1967
Archivo Renzi

CHE

XIL BUFFONE

Si en verdad me tomás en serio, deberías saber por qué.¹

EXPRESIONISMOS

Verano de 1966, Rosario

Con 25 años, a lo James Dean, mira de reojo y sostiene desafiante su campera. En la foto, Renzi tiene algo de inmigrante básico (armani-peronista) y está en el taller del “gallinero de Bonpland” junto a Gatti. Juan Pablo es enmarcado por un cuadrado blanco; atrás se ve el bastidor desnudo, mudo. Esto podría ser un manifiesto, o una curiosa premonición.²

Esto no es un Matisse

En Pergamino, de adolescente, Renzi fue alumno del pintor anarquista Gustavo Cochet. Luego deja la pintura y se va a Rosario a estudiar Bioquímica. En 1965 Renzi abandona la universidad y comienza a pintar nuevamente.

¹ García, Charly, *Deberías saber por qué*, Buenos Aires, 2009.

² “A la noche: entramos otra vez al galpón y Héctor me muestra el cuadro que está terminando. Es un rectángulo blanco, árido, que no difiere en nada de las paredes del taller. Es tal vez un poco más blanco y más árido que las paredes. La blancura de las paredes tiene, por otro lado, me parece, la facultad de dar la idea de una cierta anchura, además de una altura. En la del cuadro, la cualidad horizontal, tengo la impresión, como quien dice, se borra. Es una blancura exclusivamente vertical. No sé si es que lo he visto o es el propio Héctor el que me lo ha dicho esta mañana. [...] Raquel me pregunta qué siento ahora que estoy a punto de irme a París, le digo que nada.”

Saer, Juan José, “A medio borrar”, *Juan José Saer por Juan José Saer*, Editorial Celtia, Buenos Aires, 1986, pág. 80.

Asiste al taller de Juan Grela, hace pequeños óleos homenajando a Augusto Schiavoni, a Paul Cézanne y a Henri Matisse,³ tres artistas vanguardistas que descubre a través de la biblioteca de su maestro.

Che, es Viet-nam y la Revolución Cubana

Cuatro alumnos del taller de Juan Grela (Bortolotti, Favario, Gatti y Renzi) fundaron el grupo “el taller”, que funcionó en la calle Bonpland, en la zona sur de Rosario (aunando “fuerzas alternativas” para refutar el sistema constructivo estructurante de Grela).

En 1965 y 1966 daban charlas sobre Schiavoni, Chagall y Matisse en la Facultad de Medicina de Rosario. Pintaban cuadros expresionistas, usaban colores puros, mezclaban óleos con esmaltes sintéticos. Adherían a todas las tendencias expresionistas en boga en la Argentina y el mundo (*Informalismo, Nueva figuración, Berni, Fontana, Vivos Ditos, Expresionismos abstractos y Cobras*).

Renzi hizo cincuenta cuadros parecidos –con manchas– y los tituló con sorna: *Retrato de un académico, Gioconda, Bodegón y Paisaje*. Sigue la serie de *Carcajadas* (una secuencia de ja, ja, ja, hasta la última *Carcajada Final*) y *El General Mambrú* (1966), un retrato de Onganía al que Renzi tachó con una gran cruz en “x”.

Lo gestual y los títulos adquieren cada vez más preponderancia.

*La unidad no está siempre en lo que se pinta sino en la actitud frente a la vida. Juan Pablo siempre fue un tipo eminentemente conceptual, dice Luis Wells.*⁴

J. P. Renzi realizando visita guiada frente a una obra de Schiavoni

Rosario, s/f
Fotografía W. Ojeda
Archivo Renzi

CONCEPTUALISMO ODISEA DEL ESPACIO

La pintura refleja siempre el pensamiento del que pinta. JPR⁵

En *Autorretrato con nubes* (1966) se pinta nervioso, como lo haría De Kooning (o como poniendo a Magritte en un *Kohinoor*). Y de inmediato se arroja al vacío.⁶⁶

³ Véase el óleo *Margarita*, se trata de una versión del retrato de *La raya verde* de Matisse.

⁴ En *Revelaciones* (film documental) de Marcelo Lezama. Productora Maíz, Buenos Aires, 2009.

⁵ Las distintas frases, ideas, de Renzi que se incluyen a lo largo de este trabajo fueron extraídas de la carpeta *Juan Pablo Renzi x Juan Pablo Renzi* (archivo Renzi). En todos los casos, se incluyen las iniciales del nombre (JPR) para identificarlas.

⁶ Como *Yves Klein le monochrome*, Renzi se arroja al vacío. A la luz de Klein se podría entender la –magritttesca– foto de *Paisaje con Gran Nube* como el clavadista antes del salto; y luego ver la foto del *Panfleto 2* como “un clavadista en el asfalto”.



Paisaje con gran Nube, 1966
Óleo s/tela, 230 x 100

Interior o Paisaje

Invierno de 1966, Rosario. La obra *Gran Interior Rojo* [Homenaje a Matisse] recibe el Primer Premio Adquisición en el Salón GEMUL (Primer Salón de Pintura Joven del Litoral en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario). Fueron parte del jurado los Informalistas: Kenneth Kemble y Jorge López Anaya. En esa oportunidad, *por primera vez se aceptaron pinturas-objeto, objetos y ambientaciones, rompiéndose oficialmente una línea de continuidad de la pintura de caballete*⁷ de cinco siglos. Renzi presentó allí sus últimas dos telas monocromas sobre bastidores, para luego dedicarse al *diseño* de objetos que son, en realidad, ideas.⁸

En *Gran Interior Rojo* hay dos telas en “ve” y la obra se ubica en el ángulo de la sala. Es la bisagra concreta entre la pintura y el objeto instalado. Adiós a los bastidores.

Aquí, hay un primer desafío al actor/espectador: “¿entrás o no?”, a la otra dimensión, al espacio real y al mental.

En *Paisaje con gran Nube*, deja crudo al blanco-cielo y la nube-celeste se chorrea. Invirtió el orden habitual de los colores y el formato es un rectángulo vertical tamaño puerta; Renzi suma dos bastidores y la imagen llega a dos metros treinta de altura.

Es el origen de la siguiente serie.⁹

EL AGUA EN EL HIELO PUEBLO DE TINGRI

*Toda creación, adentro y afuera, está contenida en nuestra propia mente, como el agua en el hielo; trata de entender esto perfectamente, pueblo de Tingri.*¹⁰

En 1967 la pintura cumple con el ciclo natural de desmaterialización del agua: será sólida, líquida y gaseosa. La geometría asiste.

Refresca en el ambiente. Concretamente los bastidores se desplazan desde las paredes hacia el piso y el techo de la sala. Los cuadros serán rectángulos sometidos al misterio de la gravedad. Así como la lluvia cae, el vapor va hacia arriba.

⁷ Véase Fantoni, Guillermo, “Cronología de la fase emergente”, *Rosario 1966: Episodios de Vanguardia y fragmento de conversaciones, Serie 10: Arte y Estética*, n° 1, Facultad de Humanidades y Artes, U. N. R., Rosario, marzo de 1993, pág. 5.

⁸ Leonardo Da Vinci, en el *Tratado de Pintura*, habla de *diseño* (diseño) en dos sentidos: por un lado, como dibujo físico y, por otro, como idea mental o concepto. Italia, siglo XV.

⁹ Juan Pablo Renzi plantea que K. Kemble prefería premiar el *Paisaje con Gran Nube*. Véase “Conversaciones con Juan Pablo Renzi”, en Fantoni, Guillermo, *Rosario 1966: Episodios de Vanguardia y fragmento de conversaciones...*, ob. cit., pág. 26.

¹⁰ Wentz, Evans, *El Libro Tibetano de la Gran Liberación*, Kier, Buenos Aires, 1994, pág. 313.



En J. P. Renzi, La nube, Los charcos de agua, etcétera, expresan claramente un quehacer intelectual que hace aflorar una fina sensibilidad, y ésta le permite así crear un clima poético, donde todo adquiere un estado luminoso en un gran espacio no real, el cual está dado a través de una limitación de los medios estrictamente necesarios; de esto resulta justa y severa la estructura mediante la cual se expresa, escribe Juan Grela.¹¹

Renzi cuelga los pinceles. Plantea un ataque a la distracción de la mímesis pictórica y pasa a la representación geométrica. Se concilia con el dibujo y proyecta estructuras redundantes de aire. Prismas.

LLUVIA. AGUAS Y AIRE

El signo es curvo o es recto (y en ello manifiesta su naturaleza).

Podemos hablar de signo. La misma forma a veces es nube, a veces es charco, a veces es lago. La mancha es celeste, luego roja.

AGUAS - Líneas curvas

- *Paisaje con Gran Nube II* (madera laqueada, 120 x 120 x 17 cm). Inicialmente este relieve celeste, de fondo negro, iba colgado en la pared y luego descendió al piso.
- Serie de *Nubes*. La “figura-recortada” se ubica directamente en la pared, donde “el fondo”, o paisaje, es el espacio real.
- *Platos Azules* (instalación). Círculos de madera celeste, armando grupos en el piso y el techo (con aire en el medio).
- *Gran Nube II* (neón). Dibujo/ línea de luz flotando en el aire.
- Serie de *Charcos*. Nubes ubicadas horizontalmente en el piso.
- *Lagos* (objeto de piso). Esta obra representa en aluminio un volumen de agua, señala un volumen real de aire de –aproximadamente– 50 x 227 x 114 cm.¹²

¹¹ Grela, Juan, en *Exposición Colectiva: Bortolotti, Favario, Gatti, Renzi / Grela hijo (música), Acosta, Molinaro*, cat. exp., Galería Carrillo, Rosario, septiembre-octubre de 1966 (archivo Renzi, carpeta *Catálogos*).

¹² Acerca de la obra *Representación de la Forma y el Volumen en Proporción, del Contenido del Lago del Parque Independencia* (objeto), Juan Pablo Renzi explicaba que la primera versión del “lago” era de cartón corrugado pintado de color verde agua (nótese que usó como material el cartón corrugado para embalar los cuadros que había en el taller). Véase Fantoni, Guillermo, *Arte, Vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1998, pág. 39.

Líneas rectas y curvas

Cubo de hielo y charco de agua (objeto de piso de aluminio). Es una transición hacia la estructura recta y el aire.

AIRE - Líneas rectas

Así, una recta se convierte en un cuadrado y un cuadrado en un cubo.

Todas las cosas rectangulares tienen su raíz en la línea recta y forman a su vez magnitudes físicas. Cuando en las matemáticas se discriminan líneas, planos y cuerpos; de las líneas rectas resultan superficies rectangulares y de las superficies rectangulares magnitudes cúbicas.

*Es esta simple entrega a las leyes de lo creativo, sin agregarles ni quitarles nada. La naturaleza engendra a los seres sin falsedad, he ahí su derecha.*¹³

Los títulos de Renzi señalan una preocupación pseudo-científica que lleva la racionalidad a la parodia. Todo es una construcción espacial y conceptual sofisticada.

En *Materialización de las Coordenadas Espaciales de un Prisma de Aire* delimita un volumen real de aire de 2,80 x 3 x 3 metros (superando las medidas toques “de máxima” para el envío de las obras al salón pero ganando en transparencia), aire que no sería visible, por lo tanto no se consideraría “material” sin esas pesadas “líneas de hierro” con que Renzi lo dibujó. Construye un cubo y, a la vez, abstrae un prisma leve de aire. Un gesto hiperreal. No lo figurativo sino una porción de lo cierto.

...pero aún en esta época conceptual siempre fui un realista. JPR

CONCEPTUALISMO DEL PAISAJE DUCHAMP BASICO:

Hago obras que son en realidad ideas. JPR

Es lindo pintar y es lindo no pintar. JPR

El balde y charco real es el primer gesto *ready-made* de Renzi. Un balde de zinc y un charco de agua fueron presentados en la muestra *Objeto pequeño no identificado (Opni)*, Rosario, fines de 1967.¹⁴

s/t, 1978
Serigrafía color, 20 x 20
Archivo Renzi
(Obra no exhibida)



¹³ Wilhelm, Richard, *I CHING. El Libro de las Mutaciones*, RBA Coleccionables S.A., Barcelona, 2002, pág. 24.

¹⁴ Si bien no hay fotografía ni registro gráfico de esta obra presentada por Renzi en *Opni*, el artista usa la imagen de *El balde con charco real* como afiche de su muestra individual cuando retorna a la pintura. *Arte Nuevo*, Buenos Aires, septiembre de 1978 (serigrafía, archivo Renzi, carpeta *Catálogos*).

El balde y el charco de agua real son EL UMBRAL con el pasaporte en mano.

Un paso más y serán 1000 litros de agua y 1000 litros de aire intercambiables.

Un ejército de 100 baldes de 10 litros de agua, cada uno listo para actuar. La escena mueve a otras acciones.

El arte actual –escribe Nicolás Rosa– *problematiza, y pone en evidencia, la activa contradicción de toda obra de arte: su pura inanidad de cosa que reposa en sí, que no remite a nada ni a nadie, y su realidad de objeto y como tal posible de eficacia. No una partícula de ensueño, una pura libertad interior, sino una acción realizada que es también actuante, que informa o deforma a los otros, que hace apelación a ellos, los mueve a otras acciones que a menudo no vuelven al arte, pero sí pertenecen al devenir del mundo y ayudan a la historia.*¹⁵

TIERRAS

Estas experiencias culminaron con la realización de una serie de *Paisajes-instalaciones*, en los primeros meses de 1968. Cuadrículas de baldos o pisos de ladrillos recrean un fragmento de arquitectura.

- *Paisaje*. Físicamente es algo semejante a un pedazo de patio con plantas vivas, un caño de zinc y las macetas bastan para definir la circulación del agua en el paisaje. (En abril de 1968, Renzi recibe por esta obra la *Faja de Honor en el Premio Ver y Estimar*.)

Es interesante señalar que en el proyecto no presentado al salón Braque, las macetas se multiplican en hileras de “ejércitos” de árboles.

- En *Paisaje de la Mancha*, se tensa el paisaje hacia la literatura. Una mancha roja que se intentó borrar persiste en el piso, en la atmósfera late un suspenso irresuelto. El espectador es incitado a moverse como actor o detective, dentro de la escena “vacía”.¹⁶

Durante 1967 y hasta principios de 1968, trabajé en dos líneas simultáneas y complementarias. En una de ellas primaba la reflexión acerca de la percepción de los espacios vacíos: estructuras, instalaciones y señalizaciones que [...] “valorizaban” el espacio no ocupado. En la otra, más

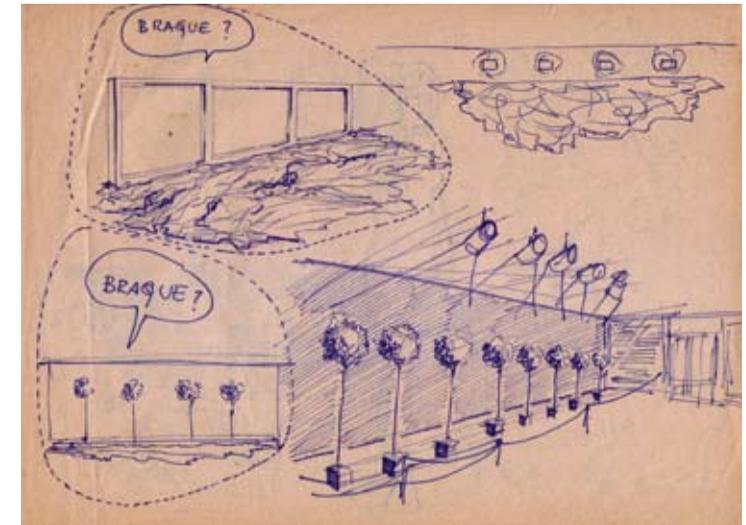
¹⁵ Rosa, Nicolás, “La realidad del arte”, *Pintura Actual Rosario*, cat. exp., Colección Slullitel, Museo Castagnino de Rosario, noviembre de 1967 (archivo Renzi, carpeta *Catálogos*).

¹⁶ Véanse las cartas de Renzi a Hugo Parpagnoli, donde presenta el *Prisma de Aire*, y a Romero Brest, en la que presenta *1000 litros de agua y 1000 litros de aire...* (archivo Renzi, carpeta *Escritos*).

decididamente conceptual (la serie Proyectos con Agua), jugaba con ideas cuantitativas sobre la percepción de algunos fenómenos físicos cotidianos y, también, con los conceptos de información-recepción-veracidad. En estos trabajos, el espacio tridimensional no era el protagonista, sino el concepto que aparecía explícito en la combinación de los distintos objetos utilizados (agua, aire, baldes, botellas, canillas, rótulos, textos, tiempo, etc.). J. P. RENZI¹⁷

Serie *Proyectos con Agua*

- *Balde y charco real* (Opni, Rosario, 1967).
- *Agua de todas partes del mundo* (con la participación de Sol Lewitt, quien firmó la etiqueta del “agua de Nueva York”).¹⁸
- *1000 litros de agua y 1000 litros de aire intercambiables*
- *Paisajes* (se multiplican los canteros y las filas de árboles vivos). Esta obra no se presentó en el salón Braque, en 1968, en su lugar se realizó el panfleto “Siempre es tiempo de no ser cómplices”.



Boceto para instalación *Sistema árboles*, ca. 1968
Mixta s/papel, 20 x 26
Archivo Renzi
(Obra no exhibida)

¹⁷ CV. noviembre de 1989 (archivo Renzi, carpeta *Juan Pablo Renzi x Juan Pablo Renzi*).

¹⁸ La obra *Paisaje de la Mancha* no se pudo ver sino en bocetos hasta 1984 (año en que el autor la reconstruyó en su retrospectiva en el Museo Castagnino de Rosario). En relación a esta obra, véase el *Panfleto 2* (Renzi-Saldi, 1970) y la obra *La mancha* de Ricardo Carreira. También, “Charcos y Banderas”, en Fantoni, Guillermo, *Rosario 1966: Episodios de Vanguardia y fragmento de conversaciones...*, ob. cit., pág. 8.

FUEGOS VANGUARDISMO EXTREMO, ACCIÓN

Concepto, semiótica y revolución

El más grande artista latinoamericano es el Che.

Un grupo amplio de artistas de vanguardia crean el arte conceptual y el arte político criollo. Este proceso de ida (de vanguardia estética mutando a vanguardia política) se desarrolla a lo largo de tres años: de 1966 a 1968; principalmente en Buenos Aires, Rosario, Córdoba y Tucumán.

Finalmente, en 1968, los artistas del conceptualismo político argentino llaman “obra” a esto: activismo, manifiestos, panfletos, acciones, medios, información, contrainformación; hablan de *productos culturales subversivos, revulsivos*; anuncian y producen una radicalizada mutación de la conciencia estética en conciencia política.

Politización del Paisaje

- *No al Braque* (manifiesto “Premios con policía”), Buenos Aires, 1968.
- *Ciclo de Arte Experimental*, Rosario, 1968.
- *Asalto a la conferencia de Romero Brest* (acción comando), Rosario, 1968.
- *Acción de las fuentes rojas* (a un año de la muerte del Che Guevara, tintura del agua de fuentes de Buenos Aires), Buenos Aires, 8 de octubre 1968.
- *Tucumán Arde (Panfleto 1)*. La C.G.T. de los Argentinos de Rosario y Buenos Aires es clausurada por la policía en Buenos Aires, 1968./ Sede de la CGT de los Argentinos en Rosario.
- *Panfleto n° 2, 1970*, Camden Art Center, Londres, febrero 1971 (foto de Carlos Saldi).
- *Panfleto n° 3: La nueva moda*, Cayc, MAMBA, Buenos Aires, 1971.
- *EZEIZA* (audiovisual). Equipo Contrainformación (Carnevale-Lavarello-Renzi), 1973.

Los problemas del 68 sobre las orientaciones del movimiento

JPR: - *Cuando, después de esas obras... los grupos de vanguardia de Buenos Aires y de Rosario nos juntamos a discutir cuál era el camino a seguir, ya*

*detectábamos dos cosas: una, que no podíamos seguir trabajando con las instituciones tradicionales, incluso tradicionales de la vanguardia, y también visualizábamos la potencia particular de juntar esos dos términos, la vanguardia estética y la vanguardia política. La ideología revolucionaria de ese momento, generalmente el marxismo, coincidente con ciertas posiciones como las del Mayo francés o como la Revolución cubana, que creaba la idea de revoluciones puntuales en Latinoamérica, esto es, la actitud de vanguardia política, y por otra parte, la forma vanguardia estética, juntas, creíamos que un punto muy importante, que no tenían por qué estar separadas. Eso era lo que nos diferenciaba de la primera vanguardia del Di Tella, la más asociada con el pop, en el sentido que ellos pensaban que se podía ser de derecha y de vanguardia. Nosotros sosteníamos que no se podía pensar de derecha y ser de vanguardia, y además, si se era de izquierda eso se tenía que hacer explícito también.*¹⁹

SÍNTESIS

Este inteligente ensayo pictórico de Juan Pablo Renzi exige “que la mirada sea lenta”. Capa a capa se entra en una trama de planos, citas y cíclicas representaciones.

Comenzó construyendo estructuras primarias, luego proyectó paisajes *minimals* que derivaron en obras grupales de acción y contrainformación.

¿Y si la obra fuese aún revolución?

*CHE, si usás esa camiseta, deberías saber por qué.*²⁰ ■

A Juan Pablo Renzi

Xil Buffone, Buenos Aires, agosto, septiembre, octubre 2009.²¹

¹⁹ Fantoni, Guillermo, *Arte, Vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, ob. cit., pág. 57.

²⁰ García, Charly, ob. cit.

²¹ Agradezco especialmente a todos los amigos que colaboraron en la lectura y corrección de este texto: María Teresa Gramuglio, María Teresa Constantín, Darío Horns, Ana Lía Gabrielsoni, Aurelio García, Hernán Molina, Emilio Torti, Raúl D'Amelio, Angel Gentiletti, César Baracca, Alberto Giudici, Eduardo Costa, Fernando Farina, Marcelo Gutman, Hernán Rojo, Ana Monoff, Horacio Zabala. También a Andrea Dionisi, Adriana Baldin, Liliana Novaro, Paula Valiente Noailles y Darío Fainstain.

JUAN PABLO RENZI: OBSERVACIONES DESDE UNA PLATEA

GUILLERMO FANTONI



Rosario 67, cat. exp (tapa)
Museo de Arte Moderno.
Buenos Aires, 1967

Nuestra experiencia de vanguardia significó desde su iniciación con manifestaciones esporádicas, años atrás, hasta la actualidad, en que se ha consolidado en un movimiento orgánico consciente de su gravitación cultural en nuestro medio, una ruptura con las formas tradicionales, por considerarlas incapaces de comunicar las complejidades y especificidades de nuestra realidad. Pero también significó y significa una responsabilidad: la de encontrar los medios, inéditos sin duda, de transmitir esa realidad, búsqueda que se transformó en una obsesión que superó individualidades de estilo y sacrificó la "continuidad" de cada artista embarcado en esta tarea.¹

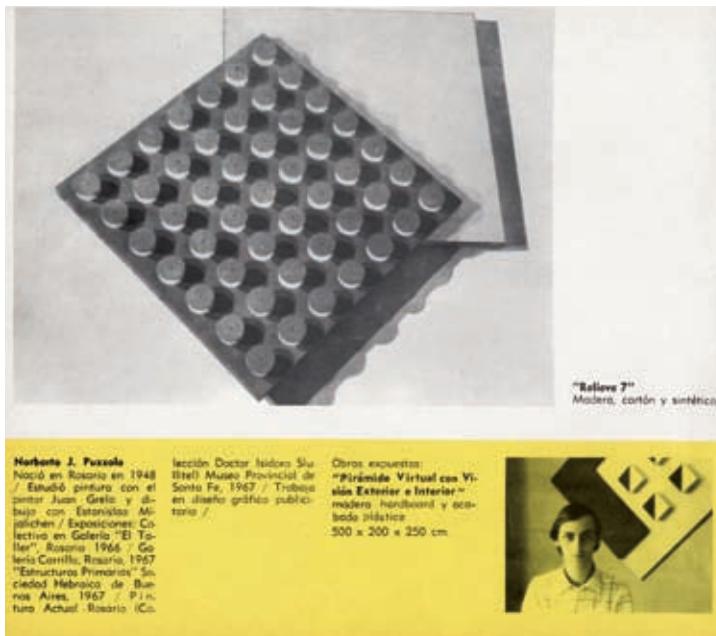
Con estas palabras, los integrantes de la vanguardia rosarina hacían públicas sus intenciones en un momento decisivo de su recorrido.² Se

¹ "Manifiesto del Ciclo de Arte Experimental", Rosario, 1968. Este y los demás manifiestos citados aparecen reproducidos en el capítulo "Documentos. Escritos de Artista, declaraciones grupales", en Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1998, pp. 85-121.

² El movimiento de vanguardia involucra la actividad de un conjunto de individuos y pequeños grupos que a partir de 1965 se fueron fusionando hasta conformar una agregación extensa articulada en torno a manifestaciones públicas de carácter colectivo –acciones, manifiestos, declaraciones, muestras panorámicas, ciclos experimentales y obras grupales– de fuerte tono ruptural. Su composición interna y sus orientaciones se modificaron de acuerdo a la dinámica interior, así como en relación a las grandes direcciones del campo cultural y a los fenómenos sociales y políticos a los que consideraron debían dar respuesta. Entre sus protagonistas figuran: Guillermo Tottis, Ana María Giménez, Marta Greiner, Coti Miranda Pacheco, Aldo Bortolotti, Eduardo Favario, Carlos Gatti, Juan Pablo Renzi, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Tito Fernández Bonina, Lía Maisonnave, Emilio Chiloni, Rodolfo Elizalde, Osvaldo Boglione, Rubén Naranjo, Jaime Ripa, José María Lavarello, Norberto Puzzolo.

Para una apretada síntesis del fenómeno cfr. Guillermo Fantoni, "Rosario: opciones de la vanguardia", en AA.VV., *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires, CBC/UBA, 1997, pp. 287-298. Para una visión general de los movimientos en estos años cfr. Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000, y Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

trataba del último tramo de un breve pero intenso itinerario que había comenzado a fines de 1965 y que ahora, en el convulsionado 1968, articulaba el vértigo de la experimentación estética con una acelerada politización. Un momento en el que el grupo, tras integraciones y deserciones, se decantaba y se integraba ideológicamente al calor de los episodios que en Rosario y Buenos Aires ponían a prueba las capacidades de las nuevas vanguardias de sortear el cerco que las instituciones modernizadoras imponían a su dinámica. La cuestión, entonces, era romper no ya con las viejas instituciones y sus perimidos criterios sino con una trama modernizadora que si bien era capaz de promover cambios radicales en el arte también manifestaba brutalmente su capacidad asimiladora desactivando la efectividad de las obras más revulsivas. Sin embargo, las particulares condiciones históricas argentinas –golpe de Estado, intervención a las universidades– mostraban que la permisividad de las instituciones culturales –sin contar con las más obvias resistencias de las entidades políticas y sociales– tenía límites precisos. En consecuencia, la autonomía del espacio cultural en la Argentina era mucho más acotada que en las metrópolis culturales y la actividad de sus actores, más vulnerable. Por esta razón también, la inclusión de contenidos ideológicamente relevantes en las obras tuvo como respuesta retiros, clausuras y censuras que justificaron una ruptura escandalosa con aquellos centros y mediadores relativamente abiertos con los cuales las vanguardias habían mantenido hasta entonces una extraña pero efectiva relación pacífica.



Rosario 67, cat. exp (p.20)
Norberto Puzzolo
Museo de Arte Moderno.
Buenos Aires, 1967

El Ciclo de Arte Experimental era, en consecuencia, la instancia de producción y difusión que articulaba una doble coordenada para la vanguardia rosarina. Por un lado, tras el supuesto de una enemistad declarada con los circuitos tradicionales de la ciudad y contando apenas con la posibilidad de exponer en unas pocas galerías cuyos límites permanentemente eran forzados por las peculiaridades estéticas de las obras y la dinámica experimental, se hacía necesaria la creación de un espacio propio. Por otro, y a la luz de los últimos acontecimientos que mostraban el agotamiento de las vinculaciones con las novísimas instituciones modernizadoras en el ámbito porteño, se tornó imperiosa la renuncia al circuito de prestigio y a sus posibles beneficios como el apoyo que el influyente Instituto Di Tella otorgaba al Ciclo de Arte Experimental rosarino. En junio de 1968, como respuesta a los condicionamientos para la participación del Premio Braque que implicaban un intento de censura previa, la vanguardia rosarina lanzó el manifiesto "Siempre es tiempo de no ser cómplices" y renunció al auspicio del Di Tella interrumpiendo una conferencia de Romero Brest en Amigos del Arte, situación recordada por Renzi como *Primera obra de arte de acción*. Estos y otros episodios que en Rosario y Buenos Aires fueron cimentando la elaboración de una nueva estética, son los prolegómenos a la última gran experiencia que capturó todas las energías: *Tucumán Arde*. Las características de esta obra, en un clima político sobrecargado, implicaron cerrar un itinerario que no se podía volver a recorrer; así como tampoco regresar a posiciones que se consideraban superadas sin transgredir las ideas sustentadas con tanto énfasis. De esta manera, la imposibilidad de transformar el mundo a través del arte y la pasión por la política, sabemos, impulsó salidas igualmente radicales como el abandono del campo del arte a favor de las militancias en agrupaciones y en movimientos revolucionarios o la interrupción de la producción artística que, en algunos casos, se sostuvo largamente.

De todos modos, antes que sucediesen estos acontecimientos, a fines de mayo, Renzi introducía a los espectadores en la primera muestra del Ciclo de Arte Experimental. Su autor, Norberto Puzzolo, era el más joven de los miembros del grupo rosarino.

El problema central de la obra –decía Renzi– puede dividirse en dos temas fundamentales que se interrelacionan: por un lado tenemos la estructura material, con una gran imagen austera conseguida mediante la multiplicación (insistencia) de un mismo elemento (sillas) perfectamente orientadas según una geometría elemental. Este enorme prisma de sillas actúa sobre el espacio previamente vacío de la sala, transformándolo para la percepción. Por otro lado, el hecho más significativo de la muestra reside en que uno, si sigue las directivas de la obra, entra a la sala para mirar hacia fuera: de hecho, nadie dará importancia a esta acción, salvo como mero en-

sayo lúdico, pero el valor de la obra reside tanto en la acción como en el aparato desplegado para indicarla.³

En estos términos, el artista señalaba lo más medular de la obra de Puzzolo, leyendo los aspectos materiales de la misma de un modo minimalista –un prisma dentro de otro prisma– que recuerda sus reticulaciones sobre el espacio ensayadas durante 1967 y los más recientes proyectos paisajísticos desplegados en los primeros tramos de 1968. Vale recordar que en pocos años Renzi había realizado intensas exploraciones: pinturas informalistas, objetos rígidos y blandos sobre líquidos y fluidos solidificados, delgadas arquitecturas de metal que señalaban espacios vacíos, propuestas sobre volúmenes de agua y aire desplazándose lentamente. Luego, coincidiendo con el texto mencionado, había desarrollado proyectos paisajísticos de una geometría simple o de una literalidad extrema, llegando incluso a imaginar una gran pileta con esculturas neoclásicas que insinuaban un retorno a la figuración. Si observamos la hoja/catálogo de la experiencia de Puzzolo, el artista incluye un fotomontaje donde la repetición y rotación de su propio retrato define una forma adiamantada dentro del cuadrado que limita la imagen. Curiosamente ese plano dentro del plano mayor coincide con las obras adiamantadas que el propio Puzzolo realizaba a mediados del año anterior como *Relieve 7*. Esta pieza, reproducida en el catálogo de la muestra Rosario 67, aparece yuxtapuesta a *Coordenadas espaciales de un prisma de aire* de Renzi, del mismo modo que las fotos de ambos creadores. Así, el joven Puzzolo se recorta parcialmente sobre un relieve adiamantado y Renzi se recuesta al lado de una sucesión de prismas cuadrangulares que trepan por la pared, en una foto también rotada. El aire de familia que impera en estas obras y que justifica la lectura minimalista –aun cuando la mayor parte de los integrantes del grupo había entrado en el campo de las propuestas antiformalistas– también se extiende a los asuntos de orden conceptual. A mediados de 1967, cuando Renzi realizó un comentario radial sobre la muestra Pintura Actual Rosario Colección Isidoro Slullitel, sostuvo que había allí “suficientes ejemplos como para establecer un proceso evolutivo del fenómeno de sustitución de la imagen por la idea”.⁴ En función de estas transformaciones, el artista señalaba ahora en las obras de su compañero la permanencia de “intenciones” o de “ideas” más allá de las variaciones materiales. Y a continuación –de un modo muy similar a lo que sostenía Oscar Masotta en uno de los ensayos de *Happenings*–

³ Juan Pablo Renzi, “Norberto Julio Puzzolo”, Rosario, Ciclo de Arte Experimental, 27 de mayo-8 de junio, 1968.

⁴ “Arte Nuevo. Viernes 11 de agosto. 22.05 Hs.”, reproducido en Guillermo Fantoni, *op. cit.*, p. 96.

⁵ Oscar Masotta, “Tres argentinos en Nueva York”, en *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967, p. 102.

Rosario 67, cat. exp (p.21)
Juan P. Renzi
Museo de Arte Moderno.
Buenos Aires, 1967



planteaba que con esa imagen sencilla e intensa Puzzolo modificaba “las relaciones del espectador con la obra, y de ésta con la realidad”.⁶ Aunque la obra fue concebida para señalar que lo importante estaba sucediendo en la calle, terminó siendo, como declaró Puzzolo a un enviado de *Primera Plana*, “un espectáculo reversible: el de los asistentes a la muestra, que contemplaban la calle, y el de los transeúntes que se detenían a contemplar a sus observadores”.⁷ De todos modos, aunque el autor resignificó retrospectivamente la obra en un sentido político, el texto de Renzi sólo indica la posibilidad de su recepción como un “ensayo lúdico”. En general, puede decirse que posteriormente las obras del ciclo se fueron radicalizando y que si bien se incluyeron algunas experiencias espaciales, abstractas e incluso formalistas, hubo otras, las tres últimas, que incorporaron más explícitamente acciones violentas a punto de provocar la clausura del local y con ello privar a otros artistas –entre ellos Renzi– de mostrar sus producciones. Sin embargo, por entonces nadie estaba pensando en el Ciclo de Arte Experimental sino en la realización de *Tucumán Arde*.

Si consideramos este proceso, sabemos que semejante secuela de rupturas conduce a inevitables cesuras entre los creadores y el público; así,

⁶ Juan Pablo Renzi, “Norberto Julio Puzzolo”, *op. cit.*

⁷ “Plástica: la libertad llega a Rosario”, en *Primera Plana*, Buenos Aires, n° 289, julio de 1968, p. 67.

se instala un tipo de lectura que es efectuada en primer lugar por los mismos artistas. No en vano Guillermo Tottis, uno de los fundadores del movimiento, señalaba: “éramos nuestros propios críticos”, un hecho corroborado luego por las actitudes de Renzi. El escrito de este último no solamente revela su capacidad interpretativa frente a la obra de uno de sus pares sino que a partir de esta experiencia realiza observaciones sobre la situación que la vanguardia tuvo que enfrentar en su propia ciudad.

La visita a esta muestra puede resultar desconcertante para gran parte del público; esto es natural si tenemos en cuenta dos factores: en primer término que en Rosario la vanguardia no ha expuesto con la frecuencia necesaria para que el espectador interesado haya podido eslabonar cronológicamente cada etapa del proceso de investigación de los artistas; en segundo término, es también una realidad que el esquema pseudo-estético de la vieja-mala pintura que atesta las galerías locales, sigue en vigencia para gran parte del público. Sin embargo, salvando estos dos obstáculos, queda un tercero, y lo constituye el pensamiento de aquellos que efectivamente o por snobismo se acercan a las muestras de vanguardia: para este tipo de público que, a pesar de su actitud sin prejuicios aparente, mantiene también falsas ideas con respecto al arte, la muestra de Puzzolo resultará monótona y aburrida.⁸

Desde sus manifestaciones iniciales en una plaza de la ciudad, los grupos que componían la vanguardia expusieron en espacios alternativos, realizaron ocasionales muestras en galerías y excepcionalmente, a través de algunas fisuras, lograron penetrar en el museo donde generalmente las obras de los creadores jóvenes debían hacer largas antecámaras antes de ser aceptadas. Tal fue lo que ocurrió con el Salón Gemul en 1966, donde gracias a un jurado renovador las obras experimentales fueron premiadas en conjunto, y con la muestra Pintura Actual Rosario Colección Isidoro Slullitel, donde este médico y coleccionista, con el pretexto de exponer un conjunto de obras de caballete, permitió que cada autor presentara su última investigación estética. Ciertamente el aplastante predominio de la plástica del Grupo Litoral, que había dominado la escena del decenio anterior y cuyos epígonos reproducían en forma ampliada y desvaída sus soluciones formales, representaba un escollo que sólo podía conjurarse a través de una ruptura estrepitosa. Su materialización más efectiva, el lanzamiento del suelto “A propósito de la cultura mermelada”, en medio de un *happening* irreverente y divertido, significó la impugnación más efectiva a la banalización del alto modernismo, cuyo epítome había sido la pintura tardía de algunos miembros del Grupo Litoral y sus disciplinados seguidores. Finalmente, puede pensarse que la monotonía y el aburrimiento pueden ser sen-

8 Juan Pablo Renzi, “Norberto Julio Puzzolo”, *op. cit.*

Juan P. Renzi, Aldo Bortolotti, Carlos Gatti y Eduardo Favario
Rosario, 1965?
Archivo Renzi



siones estéticas tan legítimas como otras, sobre todo a partir de las prácticas ligadas al minimalismo y sus derivaciones. Pero lo que apunta Renzi es la escasa aceptación que la obra del grupo de vanguardia tenía aun entre aquellos que podían ser sus aliados ocasionales. Por estas razones, expresó en otra oportunidad que los artistas de Buenos Aires vivían como en Nueva York y los rosarinos como en París.⁹ En otras palabras, que los integrantes del movimiento de Rosario actuaban en su ciudad sin gozar de tolerancia alguna como las vanguardias históricas y, por otro lado, en la capital del país —que había sido percibida por Restany como una “Nueva York austral”¹⁰— los artistas participaban de ese “*swinging* Buenos Aires” que conformaba el clima de las neovanguardias. El entorno permisivo y al mismo tiempo asfixiante que finalmente los artistas rosarinos y ciertos segmentos de la vanguardia porteña en un gesto último de heroísmo iban a poner en cuestión. Se conformaba así, por un breve lapso, aquello que poco después una revista neoyorkina llamó *The vanguard of the Avant-Garde*.¹¹ ■

9 “Los creadores, los grupos”, en Guillermo Fantoni, *op. cit.*, pp. 80-81.

10 Pierre Restany, “Buenos Aires y el nuevo humanismo”, en *Planeta*, Buenos Aires, n° 5, mayo/junio, 1965, pp. 119-119.

11 “The Vanguard of the Avant-Garde”, en *The Drama Riview*, New York University, Winter of 1970.

EL PANFLETO COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES

ANA LONGONI



s/t [Trabajo inédito
del Equipo de
Contrainformación],
1972/73
Archivo Carnevale

Partiré de dar algún crédito a la inquietud que me provoca este trabajo gráfico de Juan Pablo Renzi y que llamaré –provisoriamente y sin ningún ánimo descalificador– su “condición panfletaria”. Integra una serie de dibujos que quedaron inéditos como parte de un proyecto de revista-sobre que él impulsó junto al Equipo de Contrainformación, un colectivo integrado entre 1972 y 1973 en Rosario por Renzi, Graciela Carnevale, José Lavarello y Araldo Acosta. Todos ellos habían sido participantes del –para entonces ya hacía bastante autodesuelto– Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario (1965-68), luego del abrupto final de la realización colectiva *Tucumán Arde*.

Las iniciativas de este núcleo (entre algunas otras, un audiovisual sobre la masacre de Ezeiza construido en base al testimonio de un obrero peronista del interior del país, en el que se conjugaban dibujos y material visual y sonoro documental, registrado por ellos mismos en medio de los sucesos acontecidos el 20 de junio de 1973) dan cuenta del carácter que asume a principios de los años setenta el pasaje a la política entre artistas e intelectuales: la puesta al servicio de las herramientas y los saberes específicos o incluso la renuncia a ellos en pos de la asunción de la acción política bajo un modelo unificador: el del combatiente. La labor del artista parece someterse –voluntariamente– a ser ilustración de la letra (de la política) y predomina la instrumentalización de la política sobre las prácticas culturales. Así, el manifiesto del Equipo de Contrainformación señala como explícito objetivo “integrarse como militantes revolucionarios, por medio de los instrumentos expresivos específicos, a la lucha del pueblo por su liberación”. Concibe ese aporte en tareas de concientización y propaganda, a la vez que colabora en la conformación de una cultura revolucionaria. Y justifica su opción de privilegiar la comunicabilidad del material antes que la experimentación formal, puesto que “su valor

sólo se puede medir en relación a su eficacia, es decir, en la medida en que llega a cumplir su cometido político”.

Salta a la vista el contraste entre este programa de intervención y el formulado a lo largo del *itinerario del 68*, un proceso de radicalización artístico-política en el que se entendió (y practicó) el arte como fuerza activadora, un detonante o dispositivo capaz de contribuir a la revuelta. A lo largo del año 1968, un significativo grupo de artistas de vanguardia de Buenos Aires y Rosario, entre ellos y en lugar protagónico Juan Pablo Renzi, viven una tajante ruptura con las instituciones artísticas a las que habían estado vinculados hasta entonces (en especial, el Instituto Di Tella), cuando buscan integrar su aporte específico al proceso revolucionario en marcha. La “nueva estética” que postulan implica –en sus ideas y en sus prácticas– la progresiva disolución de las fronteras entre acción artística y acción política: la violencia política se vuelve material estético (no sólo como metáfora o invocación, sino incluso apropiándose de recursos, modalidades y procedimientos propios del ámbito de la política o –mejor– de las organizaciones de izquierda radicalizadas o guerrilleras). Con la percepción de estar llamada a cumplir un rol protagónico en la revolución que vislumbra inminente e inevitable, la vanguardia artística se concibe a sí misma como parte de la vanguardia política e inventa su lugar en la revolución. La búsqueda de *eficacia* es el antídoto que esgrime ante la ausencia de función a la que está condenado el arte en la sociedad burguesa.

Una obra de arte objetivamente revolucionaria significa, como señala Renzi en 1968, que realice en sí misma la voluntad de cambio (político y estético) de su creador. Esto implica, además del uso de “materiales políticos” en el arte, una defensa de la experimentación formal: la revolución artística a la par de la revolución política. La nueva obra, definida como una acción colectiva y violenta, una “agresión intencionada”, aportaría a la transformación de la sociedad (inscribiéndose en la oleada revolucionaria) y, al mismo tiempo, a la del campo artístico (destruyendo el mito burgués del arte, el concepto de la obra única para el goce personal, la contemplación, etc.).

El Equipo de Contrainformación es uno de los intentos de este conjunto de realizadores inmediatamente posteriores a la interrupción de *Tucumán Arde*, de idear nuevas modalidades de acción que escapasen a la censura dictatorial, recurriendo a circuitos clandestinos para eludir los “límites de lo legal”. Sin embargo, estas experiencias no encontraron mayor cabida o capacidad de despliegue y desarrollo ante las urgencias, tanto a causa de la uniformización que asumió el mandato desprendido desde las organizaciones políticas, como por la percepción de los mismos artistas de que dentro del arte cualquier gesto por radical que fuese estaba condenado irremediablemente a la neutrali-

zación. Ya lo había advertido Renzi en su ponencia en el I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia (Rosario, agosto de 1968): “la concepción vanguardista como una inserción inquietante en los esquemas culturales burgueses choca irremediablemente con un fenómeno, hasta ahora, históricamente irreversible [...] la pérdida de virulencia [...] y la indefectible absorción y consumisión de esos productos por parte de quienes eran los destinatarios del ataque”.

Volvamos a la imagen inicial: estamos ante una gráfica claramente denunciante, figurativa y explícita, muy distante de las elaboraciones conceptuales de Renzi y otros integrantes de la vanguardia durante los años previos. La figura de un hombre caído (un joven desnudo, incluso bello, tirado boca abajo) remite al tópico de exaltación de la lucha armada, frecuente en cantos, poemas, afiches, que tuvieron amplia profusión en la época, que asume que la muerte (del guerrillero) alimenta la vida (de la revolución). El charco de sangre señala una muerte violenta, un acribillado, e introduce la figura del héroe-mártir. La muerte (la sangre de los caídos) nutre el gran cuerpo colectivo de la revolución (el cuerpo de uno subsumido en ese cuerpo mayor). La muerte individual no es tal en tanto se redimensiona como vida (mítica) colectiva.

En el texto que rodea el dibujo, lo primero que llama la atención es su redundancia, su insistente reiteración argumental entre vida y muerte, términos opuestos que aquí se enciman hasta superponerse. En apenas un párrafo se lee: “qué diferencia con la muerte tiene la vida”, “la muerte continua de la vida”, “esa vida [...] morirá con la muerte del sistema que le da vida”, “nuestra muerte es sólo un acto más en la lucha por la vida...”.

Es llamativo el recurso de señalar como sujeto de la enunciación a la primera persona plural (“nosotros”, “estamos muertos”), aunque la imagen muestra un cuerpo singular: el texto habla en nombre de todos los caídos o quizá se ubica por anticipado entre los que van a caer (inevitablemente). Otro tópico: la inevitabilidad o, mejor, la necesidad de la muerte en combate en pos de la vida de la revolución. Al pensar en torno al pasaje del arte a la política radicalizada de varios de los integrantes de la vanguardia artística argentina de los sesenta, entiendo su renuncia al arte como una decisión coherente, consecuente con la ética del sacrificio que imperó en la militancia política en los sesenta/setenta. Ética que se nutre en la proclama de la ausencia de miedo a la muerte, de la idea de que la muerte del guerrillero alimenta la vida de la revolución, de la reivindicación de la muerte del combatiente como un valor supremo, y del consiguiente estigma del sobreviviente como un traidor.

La opción por el panfleto

Inscripto en el giro que está asumiendo el pasaje del arte a la política (como única dadora de sentido), Renzi realiza en esos años su “Serie de panfletos” (que numera a partir de un “Panfleto n° 1”, a saber: nada menos que *Tucumán Arde*), presentados en convocatorias a las que fue invitado por Jorge Glusberg en su proyecto de inscribir producciones argentinas en el arte conceptual internacional. Presentó el *Panfleto n° 2* en la muestra “De la Figuración al Arte de Sistemas” en el Camden Arts Center de Londres, y el *Panfleto n° 3* en la muestra “Arte de Sistemas” en Buenos Aires.

El *Panfleto n° 2* consiste en una foto en blanco y negro tomada por Carlos Saldi, ampliada a gran tamaño, de un muchacho tirado sobre el empedrado, boca abajo. Se trata de Luis Blanco, un estudiante de 15 años acribillado en la calle durante el Rosariazo. En ella pintó, con esmalte rojo, sangre derramada sobre los adoquines. Debajo colocó un balde lleno de líquido rojo y la siguiente consigna en inglés: “Esta sangre es sangre latinoamericana derramada en nuestra lucha por la liberación. Tarde o temprano habremos de cobrárnosla”.

Acompañaba esta instalación un gráfico que traducía al inglés el diagrama inicial de su ponencia en el I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, y un texto, también en inglés, titulado “Panfleto n° 2”, en el que explicaba sus principios estéticos:

Este trabajo es una respuesta a una actitud común a todo artista revolucionario del tercer mundo: nosotros creemos que el arte no es una actividad inherente de la condición humana. Creemos que es producto de las sociedades de clases, un instrumento de la clase dominante para asegurar el sometimiento y la explotación de sus pueblos. Este trabajo es, por lo tanto, una respuesta (no importa si artística o no). Es una piedra que devolvemos como una parte de la realidad, resultado del sometimiento y la explotación.

Es inevitable asociar (y contrastar) este montaje con los empedrados conceptualistas que Renzi había realizado entre 1967 y 1968, que pasaron de estar poblados de macetas a mancharse de sangre. También, con el charco de sangre hecho en resina poliéster que Ricardo Carreira instaló en el *Homenaje a Viet-Nam* (1966). Fácilmente transportable, la *mancha de sangre* lograba ambientar cualquier espacio (fuera éste de exhibición artística o no) y aludir a distintas formas de violencia de acuerdo al contexto preciso en el que actuara.

El *Panfleto n° 3* (1971), titulado *La Nueva Moda*, exhibe en su propio dispositivo la tensión entre participar en una exposición y hacerlo enarbolando una crítica extrema a producir dentro de la institución. Además del repudio explícito a ser considerado un iniciador del “arte conceptual”, Renzi reivindica la politicidad de las realizaciones del disuelto

grupo y su función en la denuncia del sistema, enunciando además los términos de una poética política (o, si se quiere, una política poética):

Ahora lo que está de moda es el arte conceptual (renovar el stock periódicamente para incentivar la venta de su mercancía –que, entre otras cosas, es siempre la misma– es uno de los sistemas que caracterizan a la cultura burguesa), y resulta que soy (al menos para algunos críticos como Lucy Lippard y Jorge Glusberg) uno de los responsables de la iniciación de este fenómeno (junto con mis compañeros de los ex-grupos de artistas revolucionarios de Rosario y Buenos Aires en los años 67-68).

Esta afirmación es errónea. Como es errónea toda intención de vincularnos a dicha especulación estética. [...] A continuación enumero las razones que nos diferencian:

DE NUESTROS MENSAJES:

1. No nos interesa que se los considere estéticos.
2. Los estructuramos en función de su contenido.
3. Son siempre políticos y no siempre se transmiten por canales oficiales como éste.
4. No nos interesan como trabajos en sí, sino como medio para denunciar la explotación.

Volvamos una última vez a la gráfica inicial: en ella no hay balde ni charco de sangre en el ambiente sino su representación convencional, bidimensional, debajo del cuerpo del caído. Tampoco hay alusión alguna a la crítica institucional ni mención a la resistencia a ser incluidos dentro del arte conceptual, que sí se explicitan en el *Panfleto n° 3*. Renzi cultiva el panfleto (como también lo hacen en ese lapso Roberto Jacoby, Pablo Suárez, Luis Felipe Noé y varios otros artistas de la vanguardia) luego del acelerado proceso de abandono de los formatos tradicionales, la expansión en el ambiente, la desmaterialización de la obra y el pasaje a la acción. El territorio en el que prevé la circulación de la imagen es perfectamente ajeno al del “Arte”: es un arte que se quiere supeditado a una política de masas. El arribo al panfleto, su elogio sin prurito ni reservas experimentales, puede pensarse como breve corolario de la radicalización vertiginosa de la vanguardia argentina de los sesenta y su asalto a la política. Una señal de su tiempo, que no resulta tanto de una renuncia como de una reivindicación de su capacidad activadora y comunicativa. ■

JUAN PABLO RENZI. SONDEAR LA PINTURA

MARÍA TERESA CONSTANTIN



Vidrios empañados, 1978
Óleo s/tela
150 x 150

“Las ideas inasibles se manifiestan bajo formas asequibles”

AUGUSTE MACKE¹

La franja quieta, apenas ondulante, de las aguas del río y la raya verde de los árboles de la orilla de enfrente son enmarcadas, abajo, por la extensa playa arcillosa y, arriba, por un cielo que presagia tormenta. Una horizontal detenida que se quiebra, en el centro de la obra, con la vertical de una planta y conduce hacia los grises de las nubes tormentosas. Se trata de *Nostalgias del Paraná*, una obra realizada por Juan Pablo Renzi en Buenos Aires, en 1976. Su despojada estatismo y el leve temblor de la naturaleza la vuelven plena de melancolía con algo de agitación *sublime*. Es la evocación del paisaje tantas veces visto y el modo en que, desde la pintura, se hablaba del dolor de las ausencias, de los obligados desplazamientos y las partidas, en los momentos más duros del régimen establecido con el golpe militar de 1976.

El ejercicio de la práctica pictórica ofrecía así una superficie (real) desde donde comenzar a procesar la experiencia artística y política de los años 60 y primeros 70. Durante aquel período, el artista había tensado a puntos extremos la producción de obras que, negándose a ser absorbidas por las instituciones artísticas, probaran su eficacia para fundirse con la vida. Luego de la experiencia de *Tucumán Arde*,² Renzi abandona

¹ *Almanach: Der Blaue Reiter*, 1911.

² Cfr. Longoni, Ana y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2000.

el trabajo artístico *por razones éticas y estéticas*.³ Lentamente, alrededor de 1974-1975, en la intimidad secreta del taller, retoma la pintura “para no morirme o, en todo caso para no volverme loco”, señala. Las primeras obras las realiza en Rosario –s/t [La dama del gato], 1976–, luego continúa en Buenos Aires.

En octubre de 1976, inaugura una muestra en la Galería Balmaceda y el catálogo publicado para esa ocasión aparece como una ajustada síntesis del pasaje de una a otra época. En efecto, rescatando o, al menos, sin renegar de su pasado, Renzi escoge reunir en él textos de diferentes críticos nacionales e internacionales,⁴ voces autorizadas que recuerdan el destacado lugar que ocupó en el accionar de la vanguardia rosarina de las décadas anteriores. La publicación contiene también un breve texto de su autoría, absolutamente preciso, en el que plantea los postulados para encarar, en ese momento, la práctica artística: la conciencia de los límites de la pintura pero, a la vez, la certeza de un enorme terreno *sondeable*. Casi una nueva profesión de fe: “Con pretensiones más modestas y a partir del concepto [...] de que la pintura no tiene los alcances totalizadores que yo le adjudicaba en mi periodo anterior y descubriendo que en relación a su oficio y lenguaje [...] existen profundidades que es posible todavía sondear [...]”.⁵

Desde esa nueva percepción de la pintura y del sentido que Renzi le asigna, se abocará al oficio retomando reflexiones sobre sus lenguajes y convenciones, la representación y su vínculo con lo real, el espacio y su simulación, entre otros temas.

Hay, de este modo, un pasaje también en el uso de la palabra y las *declaraciones*, así como en el final de los 60 Renzi había incorporado la palabra dicha, manifestada o actuada, con intervenciones rotundas, ahora toma la palabra desde la obra, dice desde otro lugar para, por un lado, cuestionar y declarar el agotamiento de ciertas formas artísticas –el conceptualismo– y, por otro, problematizar la pintura. Durante es-

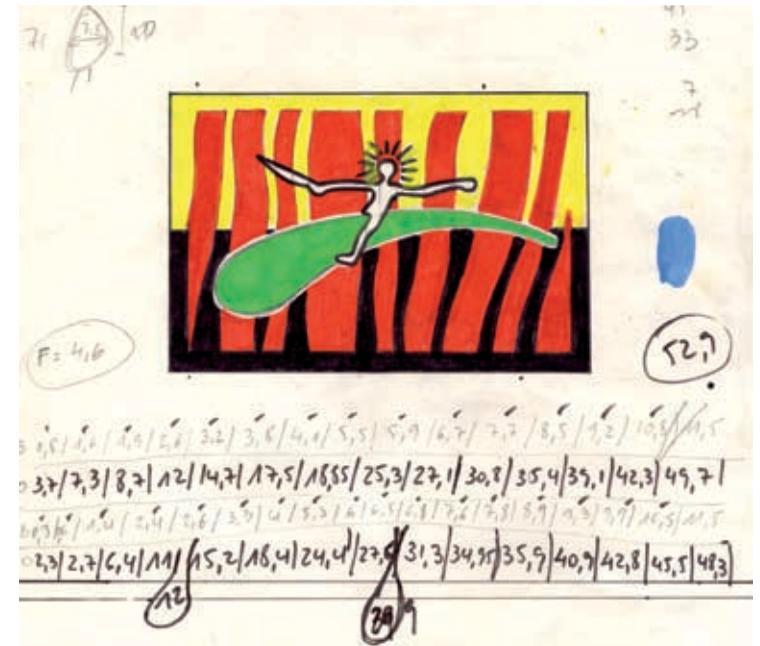


s/t, s/d
Témpera s/papel
20 x 30
(Obra no exhibida)

³ Para referirse a este período, se han utilizado dos términos: abstinencia y abstención. En la transcripción de la entrevista realizada por Beatriz Sarlo el 24 de julio de 1984, conservada en el Archivo Renzi, el artista usa el primero. Luego, diferentes críticas, incorporaron el segundo. Las características de este trabajo no nos permiten extendernos sobre el tema pero no escapa la marcada diferencia de uso entre uno y otro término. Acentuadamente religioso, por convencimiento, voluntad *mística* y de mandato, el primero; fundamentalmente político y de prescindencia el segundo. Nos parece que el primero da cuenta más intensamente del doloroso quiebre de las expectativas de una generación y la necesidad de *lavar la culpa* de un fracaso y procesar el duelo en silencio, casi religiosamente: “cuando ya el deseo se superpuso a esa voluntad de abstinencia fue un momento muy crítico”, señala el artista en otro momento de la entrevista mencionada.

⁴ Jorge Romero Brest y Jorge Glusberg, entre los argentinos, y Simón Marchán Fiz y Gillo Dorfles, entre los extranjeros.

⁵ Cat. exp., Galería Balmaceda, 5 al 23 de octubre de 1976, Buenos Aires.



Boceto para *Jinete azul*,
ca. 1984
Fibra s/papel
24 x 21,5

tos años el artista desarrolla el llamado período *realista*⁶ de su obra. En él, como señalamos más arriba, aborda temas y cuestiones que han atravesado la historia de la pintura. Así, en trabajos como *La puerta blanca* y *La luz de afuera*, ambos de 1977, coloca al espectador en la misma posición de las figuras y lo hace participar de un espacio que se complejiza de manera inquietante. En el primero, recurre al tema del cuadro dentro del cuadro, abre (o cierra) la obra a un nuevo interior con diferentes planos: la mesa de una naturaleza muerta y detrás la puerta entreabierta hacia nuevos interiores, como si estuviera proponiendo desmadejar problemas de la representación.⁷ En el segundo, la habitación se prolonga hacia la ventana, un exterior velado y, por eso mismo, *oscuro*, que es posible pensar como ese peligroso afuera

⁶ Cfr. Giunta, Andrea, “Juan Pablo Renzi, problemas del realismo”, *Punto de Vista*, n° 74, año XXV, diciembre de 2002, pp. 43-46.

⁷ Sobre estos temas véase también Buffone, Xil, “El día de la Primera Comunión de Renzi”, en *Premio Bienal MNBA/Susana Barón para el estudio del Arte Argentino*, MNBA, 2008, Buenos Aires.

contemporáneo.⁸ A su vez, la ilusión espacial se vuelve confusa en el quiebre del reflejo de la ventana y del zócalo: como si dentro del cuarto, o de su reflejo, existiera otro que duplicara lo *real* o su fantasma. Por otra parte, en la primera de las obras mencionadas, en el ángulo superior derecho, una cortina azul –un recurso plástico que replica en la pollera de la niña– pareciera advertir al espectador que se trata de una ficción y le propone participar de ella al abrir frente a él una verdadera escenografía teatral de la pintura. Una pintura mental.

Renzi retoma también en este período temas tradicionales como las naturalezas muertas. En *La Frutera*, de 1976, la mácula de una manzana remite al tema de las *vanitas* y de la reflexión sobre la finitud de la vida, ecos quizás de la pintura de Caravaggio o, más cercanamente, de Fortunato Lacámara. Uno de sus pintores preferidos y al que acudiría para buscar refugio, igual que Pablo Suárez, con el propósito de rehacer/se en una historia del arte argentino y, a la vez, retomar un pasado remoto para obligar a mirar críticamente el estado del arte del presente.

Dos obras de este período cierran y abren a la vez el pasaje de Renzi hacia otras preocupaciones. Nos referimos a *Mise en scène*, 1980, y *El interior del Loco*, 1981. En la primera, una naturaleza muerta absolutamente escenográfica –como se llama la atención desde el título–,⁹ el artista focaliza la atención en el objeto. Un vaso vulgar posado sobre la pesadez de un lujoso paño es puesto frente al espectador en una presencia mayestática. Se trata de la misma dignidad que el artista conferirá a la serie de objetos de uso cotidiano sobre los que concentrará su atención en la serie de los *Inventarios* y en las diferentes *Tomas*. En estas series, Renzi trabaja desde un disparador intelectual, un texto de Ángel Rama,¹⁰ e intenta, como aquel, arrancar los diferentes elementos del texto (pictórico) tradicional para *yuxtaponerlos en uniones insólitas*. Esos objetos, entre otros el mismo vaso de *Mise en scène*, son utilizados para revisar y forzar postulados de las vanguardias históricas –el

⁸ En el mismo sentido en relación con el aspecto pictórico y la época se puede interpretar *Vidrios empañados*, de 1978. Obra que el artista refiere a problemas compositivos tomados de Vermeer pero que, en la Argentina reciente, es posible pensar como una reactivación contemporánea de *Sin Pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova. Más allá de las cuestiones visuales evidentes que relacionan una y otra obra, hay un aspecto más significativo. La ventana de De la Cárcova deja *ver* la fábrica, la lucha obrera, mientras que *Vidrios...* establece un diálogo secreto a ese nivel: ya no hay huelgas, ya no hay movilizaciones y los vidrios empañados impiden ver claramente el afuera.

⁹ Un aspecto al cual Renzi presta particular importancia, en tanto considera que la imagen se completa con la lectura del título.

¹⁰ Del reportaje publicado en *Punto de Vista*, n° 8 (1980), y reproducido en el catálogo de la exposición *Inventarios*, Galería Arte Nuevo, 1980. Texto en el que el intelectual uruguayo propone abordar los inventarios de los siglos XVII y XVIII como poemas contemporáneos.

cubismo, por ejemplo–¹¹ a la vez que los yuxtapone en frases, *esbozando la sintaxis de una nueva escritura ideográfica*.¹² Renzi repiensa, de este modo, la pintura en agudos indicios que, como señala él mismo en el ya citado reportaje de Sarlo, no siempre son entendidos por el campo artístico. Sin embargo, así como ahora su toma de palabra se realiza desde la pintura, silenciado el campo social, es a sus propios colegas y espectadores avisados a quienes parece dirigirse en este momento, en tanto interlocutores privilegiados.

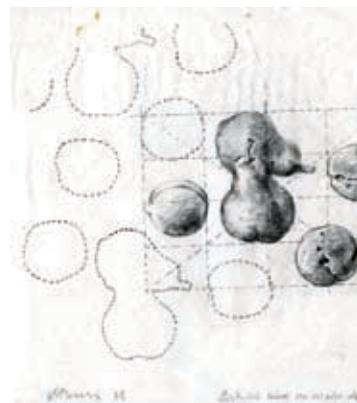
En el segundo de los trabajos al que hacíamos referencia, *El interior...*, conviven dos lenguajes¹³: el realismo de las obras anteriores y el expresionismo que desarrollará ampliamente en las posteriores. A su vez, ese cuadro replantea de manera explícita uno de los ejes recurrentes en la obra del artista, nos referimos al problema de las citas. Presente ya en 1966, en *Naranjos*, el 1er. Homenaje a Schiavoni, la cita atraviesa toda la obra de Renzi y es un recurso utilizado ante diferentes problemas: recurre a Schiavoni como reafirmación crítica frente a las enseñanzas de Grell, cuestiona el arte conceptual recuperando los géneros de la tradición o apela a la cita cuando le interesa ejercitarse en determinados aspectos puramente plásticos.

Así, un núcleo de particular importancia por la cantidad de cuestiones que concentra es la serie *Der Blaue Reiter* (El Jinete azul). Recurre a este movimiento porque es consciente de la gestualidad expresiva que adquirió su propio trabajo; evoca a los diferentes artistas de ese grupo a través del uso del color; revisa la historia y los lenguajes de las vanguardias históricas, pero no sólo de *Der Blaue...*, sino también de las vanguardias rusas, como es evidente en el pequeño boceto que recuerda a los campesinos cubo-futuristas de Malevich. Acrílico y óleo sobre tela, tinta y acuarela sobre papel, y hasta una escultura; este movimiento, *El Jinete azul*, fue largamente procesado y abordado por Renzi tanto desde lo material como desde lo conceptual. Así como el *Reiter* original armó un recorrido de la historia del arte para enfrentar al academicismo y diseñar un mapa de lo moderno, Renzi también diseña un mapa de la pintura argentina e internacional para actuar en la escena del arte argentino. Tenía en su biblioteca una edición facsimilar del *Almanaque del Blaue Reiter*, sobre el que debe haber meditado largamente. Con esa serie explora el plano de la pintura y realiza también una escultura/

¹¹ A diferencia de aquel que despliega el volumen en la planimetría del soporte, él varía los enfoques y fotografía al objeto desde diferentes ángulos. Es interesante resaltar que para estos trabajos Renzi, al igual que los cubistas –y a diferencia del período en que su atención se fijaba en el recorte casi fotográfico de los ángulos de interiores–, reduce la paleta y recurre a otras técnicas (fotografía, collage, acuarela) para concentrarse en los problemas que está trabajando y no “distraerse” en el color.

¹² De la autobiografía retomada en este catálogo.

¹³ Aspecto señalado por Fabián Lebenglik en “Una mirada retrospectiva”, *Homenaje a Juan Pablo Renzi (óleos 1976/1992)*, cat. exp., Fundación San Telmo, septiembre de 1993.



Fantasía Pompeyana
(detalle), 1992

Esmalte y óleo s/tela
150 x 250

Postal de Pompeya
Mural de Villa de Los
Misterios

Estudio sobre un cuadro de
Lacámara (detalle), 1978

Lápiz s/papel vegetal
22 x 25

mancha, un objeto que penetra el espacio. Si antes aire y agua eran intercambiables, ahora parece preguntarse si el volumen es mancha y realiza un objeto que es casi línea. O línea y mancha. Esto remitiría a ciertas experiencias de las vanguardias rusas cuando plegaban y recoraban el papel para apropiarse del espacio. El boceto de la escultura, además de los cálculos que evidencian la dimensión matemática del pensamiento de Renzi, lleva escrito un título que, como sabemos, no es casual en el artista: *Escultura para armar*. ¿Estaba recuperando así las pautas conceptuales de instruir a otros para la realización de las obras?, ¿pensaba en una obra plana, entregada como tal, que pudiera ser pintura o escultura?

Desde que Renzi retoma la práctica pictórica, y hasta el final de su vida, realiza un intenso ejercicio en el que proyecta la pintura más allá de la pura visualidad, en un límite agudo de ida y vuelta permanente entre un producto manual y otro intelectual o, mejor dicho, en un objeto que tiene siempre de los dos.

Desde esa concepción puede pensarse también *Fantasía Pompeyana*, su última obra. En ella Renzi cita los frescos de Pompeya como pintura, pero los muta en un despojado Malevich. Basada en una postal de Pompeya, la pintura incorpora la naturaleza muerta aludiendo, quizás, a su origen en la pintura Pompeyana. Es a la vez cita de la cita, en tanto la naturaleza muerta está realizada sobre un pequeño boceto de su autoría, un módulo de dos peras y tres duraznos repetido al infinito en *Interior con mantelacámara*, 1978. Manifestación evidente de su *razón compleja*, aquella que no desdeña lo sensible e inconsciente, en el lugar de las figuras de la postal que sirvió de modelo, Renzi generó vacíos, leves huellas, transparencias. Como si se tratara de rastros de la memoria, personal y social, que buscan hacerse accesibles en formas, sombras y colores, como la emergencia leve de un recuerdo. ■

JUAN PABLO RENZI: FUROR INTELECTUAL Y MAESTRÍA PLÁSTICA

DANIEL SAMOILOVICH



Poema fragmentado
(*Porto dos ossos*
D. Samoilovich), 1991
Esmalte y óleo s/tela
150 x 150

Quisiera reflexionar acerca de dos paradojas que me parecen una vía regia hacia el arte de Juan Pablo Renzi. La primera, la señala él mismo en un reportaje que le hizo Beatriz Sarlo para el catálogo de la retrospectiva que presentó en 1984 en el Museo Castagnino de Rosario; allí, Renzi dice:

Muchas veces me preguntan si yo hago bocetos, porque da la sensación de que mi obra actual nunca ha sido bocetada. Curiosamente, cuando mi pintura era más distanciada y racional no bocetaba y también usaba métodos automatistas, pero no de un automatismo gestual, sino intelectual. [...] Ahora] muchas veces parto de bocetos.

Renzi está comparando así su método de trabajo de ese momento, 1984, con su pintura inmediatamente anterior, la del hiperrealismo de fines de los 70, y también con la serie de los Inventarios y las frases de 1980, donde los objetos aún hiperreales flotaban en el más irreal de los espacios posibles. La coronación de esa época que él llama “distanciada y racional” había sido *El interior de un loco*, de 1981, un cuadro en que la misma cafetera de los Inventarios, ya sin poder soportar la irrealidad, la ingravidez del espacio circundante, se había derramado *hacia arriba*, como en un avión que cae en un pozo, mientras convivía con una silla bien plantada, elementos arquitectónicos y planos de color sueltos y una prolija tacita que dejaba en el aire una estela inexplicada de pura pintura. Avanzados los 80 esto había quedado atrás, y había sobrevenido la serie de la Guerra de los Pájaros, la revisita al expresionismo del *Blaue Reiter*, la explosión del color y las gruesas líneas negras que apenas lo enmarcaban, que dibujaban por sí solas, aquí y allá, picos y más picos, tal vez un ala. Y entonces, justamente entonces, Renzi bocetaba; no se crea, por otra parte, que los bocetos eran meras aproximaciones o pruebas. En general, no lo eran: son dibujos a birome o marcador llenos de números, medidas en centímetros entre los extremos de los brazos

de un jinete, o de las patas del caballo hasta la base del cuadro, dibujos que, si no fuera por su enorme seducción artística parecen más el plano de una central eléctrica que el “borrador” de un cuadro.

He aquí, entonces, la primera paradoja que me interesa: en sus cuadros más “racionales” de fines de los 70 aparece lo que Renzi llama “un automatismo intelectual”; en los más expresionistas de los 80 avanzados, un rigor arquitectónico. Pensando en qué podría estar queriendo decir Juan Pablo con lo del “automatismo intelectual” en los cuadros de los años 70, me parece que se refiere a la forma en que trabaja las sombras y las figuras, tornando fantásticos, fantasmales casi, sus cuadros más realistas, como *La luz de afuera* o *La primera comunión*, ambos de 1977. O sea: a la forma “automática” en que su tentación y su herencia vanguardistas lo llevan a introducir en esos cuadros pequeños detalles pictóricos de hiperprecisión, de foco igual en todas partes, de forzamiento de la perspectiva y resistencia al *trompe l'oeil* (y esta resistencia al *trompe l'oeil* es la que va a desplegar en los Inventarios, creando escenas que son como Meninas tranquilamente exasperadas donde ya no se sabe cuál es el lugar del pintor, cuál el de los reyes, cuál el del espectador, desde dónde demonios se está viendo lo que se ve).

Si este es el “automatismo intelectual” que superpone al realismo, por el contrario al expresionismo se lanza a partir de la construcción más meditada. Tenemos así una completa inversión de la teoría renacentista del equilibrio entre un “furore” que impulsa a la creación y un “giudizio” intelectual que modera el furor y le permite plasmar en una forma.¹ Mi hipótesis es que en Renzi el furor es un furor intelectual, una tentación y voluntad aventurera que arrancan de un conocimiento íntimo y perspicaz de la historia de la pintura y una curiosidad –también intelectual en el más alto sentido– por los huecos, los saltos, los territorios inexplorados a lo largo de esa historia; y el lugar moderador que el “giudizio” juega en la teoría de Vasari, es ocupado en la pintura de Renzi por la intuición y la maestría propiamente pictóricas, el amor a las formas y las líneas y las manchas, el paciente y laborioso deseo de que ellas hagan su propia vida, que él alguna vez definió como “tan misteriosa como la nuestra propia”.

Si se admite esta hipótesis, algunas de las distinciones que, tal vez por comodidad, hacemos y hacía él mismo entre las etapas diversas de su pintura quedan muy matizadas. No me refiero solo al hecho de que, expresionismo por expresionismo, podemos hallar también elementos expresionistas en su primera pintura; realistas, en el cuidadoso pájaro de *La historia del mirlo* que convive con la palabra JALEO, de la que no podríamos decir si es evocación del desorden, la fiesta y el combate, o

¹ Cfr. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, originalmente publicado en 1550; hay numerosas ediciones modernas en italiano y castellano.

La historia del mirlo
[Jaleo], 1991
Mixta s/tela
140 x 200



incitación a ellos; y, ya que estamos, podríamos señalar que el gusto por las letras y otros elementos codificados que caracterizan sus últimos cuadros ya aparecía en un cuadro tan temprano como *Una carcajada* de 1965-66; o que las perfectas, tentadoras sinuosidades de la escultura *La gran nube*, también del 66, reaparecen, en negro y en escorzo, en el centro de *Porto dos Ossos*, de 1982-1992. Pero no estoy hablando (no solo) de las repercusiones que podemos hallar, hacia atrás o hacia adelante, entre sus diversas “etapas”. A lo que me refiero es a que la curiosidad intelectual como detonante y la intuición de la forma como catalizador son constantes que recorren toda su obra: por un lado, todo su arte es *conceptual*; por otro, ni siquiera en el período en que se lanzó al arte conceptual propiamente dicho podemos dejar de ver la maestría plástica y la belleza visual de la disposición de objetos y el diseño de los proyectos, una belleza a la que Renzi reconoció que no sabía resistirse.²

Me atrevería a decir que esos mismos parámetros que dominan su pintura dominan también los ocho años en que se abstiene de pintar. Al curar la retrospectiva del Parque de España de Rosario (1998), Eleonora Traficante, Xil Buffone y Aurelio García titularon “Abstinencia” una de

² Ponía una anotación en un proyecto con su letra redonda y clara y la letra misma empezaba a irradiar como un diamante. Me mostró una vez, hacia 1986, cuando estaba por entregarla a un coleccionista que se la había encargado, una reconstrucción de la *Representación de la Forma y el Volumen en Proporción del Contenido del Lago Independencia*, de 1966; en una gran caja que cerró con una cinta roja iban una plancha de aluminio metida en un tubo, fotos de la obra original y un plano firmado del objeto, con las famosas indicaciones numéricas (un *kit* completo para que el coleccionista se armara él mismo la obra! Seguramente no lo hizo; la caja era en sí misma una obra, el concepto de una obra conceptual, llevada a su hiperconceptualización veinte años después; y, si se me cree, era también un objeto estético de primer orden, amorosa y bellamente construido).

las zonas del catálogo, al igual que una de las salas de la muestra, un ancho pasillo que había que recorrer a oscuras entre la zona de “Vanguardismo extremo” y el “Retorno a la pintura - realismo - frases”. No se trataba, a mi entender, de una presentación recurrente, sino de una intuición muy precisa: la “Abstinencia” fue, en el camino de Renzi, un período pictórico más. En el catálogo de la primera muestra que ofrece después de la abstinencia, en la Galería Balmaceda, en 1976, dice:

Con pretensiones más modestas, y a partir del concepto, nuevo para mí, de que la pintura no tiene los alcances totalizadores que yo le adjudicara en mi período anterior, y descubriendo que en relación a su oficio y a su lenguaje existen profundidades que es posible todavía sondear, he realizado estos trabajos donde juego con la realidad visible y las técnicas de representación, en los que rescato afectividades largamente relegadas.

Y voy aquí a la segunda de las paradojas que prometí al principio: nótese que si dejar de pintar fue una conclusión extrema de su período más conceptual, no describe ese período conceptual como un período de descreimiento en la pintura, sino como uno de creencia extrema, totalizadora. Como si los dos elementos que describí antes, apetito intelectual y maestría plástica, se hubieran desequilibrado en un momento, crecido tanto el primero que el segundo se adelgazó hasta la extinción. Dejar de pintar fue un experimento pictórico porque estuvo animado por el mismo impulso que domina toda su pintura: por el mismo “furore”, el mismo apetito y la misma curiosidad. Cuando su idea de la pintura, de tan totalizadora que era, pretendió que la obra fuera un elemento completamente resistente al orden social, inasimilable, se encontró con que no podía serlo. La curiosidad, entonces, no halló asidero plástico, y no pintar fue la consecuencia lógica; cuando vuelve a pintar, es porque ha reorientado su apetito, y ya no es el apetito de una pintura total, sino el de “volver a sondear el oficio y el lenguaje” pictóricos. Dicho de otra manera: en algún momento de los 60, un joven pintor rosarino alcanza una maestría perfecta; *El general Mambrú*, de 1965-66 es un cuadro que no tiene absolutamente nada que envidiar a los de los más famosos exponentes de la transición del informalismo abstracto al pop art que estaban pintando por entonces; podría ser un cuadro de esa misma década de Rauschenberg, por ejemplo, o de Jasper Johns. A partir de ese momento, el joven maestro puede pintar lo que se le de la gana, y lo sabe; pero no puede pintar simplemente porque sabe hacerlo y sabe que sabe, no puede pintar sin un motor intelectual; la obra de arte irreductible a un orden social injusto fue en un momento el punto en torno al cual desplegar su maestría; después no lo fue más, y no pintó más, y solo volvió a hacerlo cuando encontró, en la propia historia de la pintura y el oficio del pintor, materia para pensar.

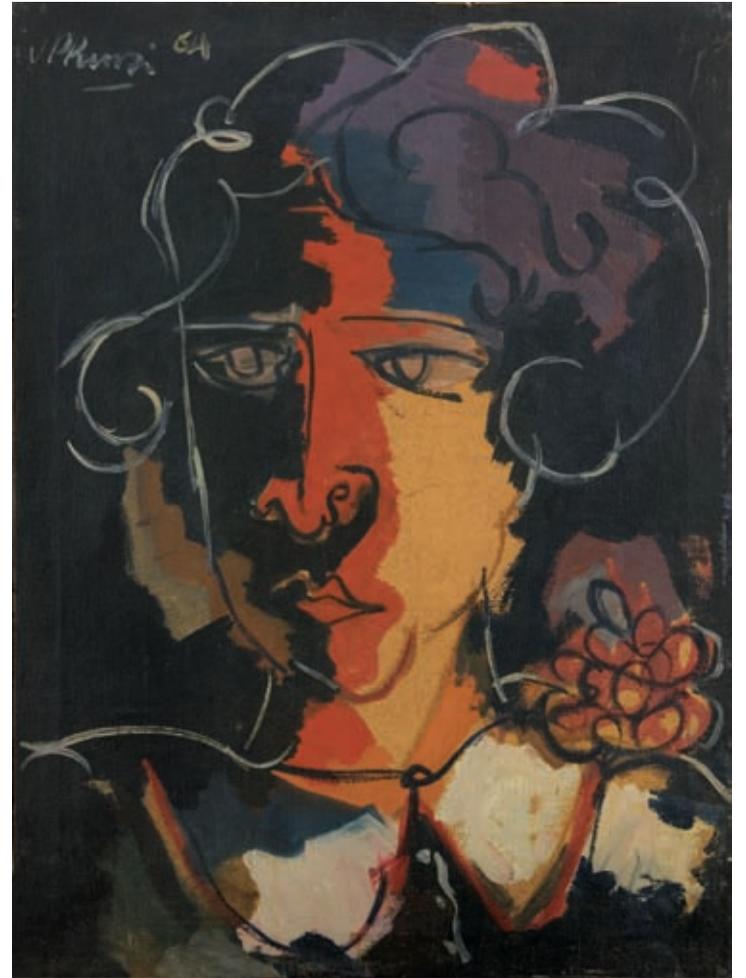


Superficies iluminadas,
1990
Maqueta, técnica mixta
100 x 70

Cuando vuelve a pintar, entonces, lo hace sobre la pintura, en el doble sentido de la palabra “sobre”: “acerca de” y “encima de”. Primero se interesa por el “acerca de”, y entonces recorre las zonas que le parecen interesantes del arte del siglo XX; más tarde llega el “encima de”. Para la época de su muestra *Superficies Iluminadas*, Renzi piensa en la recreación del antiguo arte de la iluminación ahora concebido como coloreado, rellenado, inscripción o ilustración sobre superficies u objetos realizados por el mismo artista o por otro; o mejor todavía, pintar sobre lo propio como si fuera de otro. Al revés que en los *assemblages* tradicionales, Renzi piensa en lograr la máxima artificialidad —la que consiste en resistir incluso a las sugerencias de los materiales—, sin manierismo alguno. Manchas, contrastes, signos codificados como las letras o las estrellas, rompen las superficies ignorando sus accidentes; pinta una frutera sobre una persiana real, un guacamayo sobre una amalgama de hierros y maderas, demencial ya en sí misma. Otra vez, es el poder de la pintura por sobre todas las cosas, aun sobre sus propias determinaciones; pinta sobre sus propios cuadros, los usa de fondo para nuevas pinturas, en una forma final tanto del pentimento como de la iluminación.³ Su pintura es todo el tiempo festejo de la posibilidad de pintar, no como expresión de una necesidad sino de un deseo. Le oí decir una frase que había encontrado en los escritos de Kandinsky: “Es bonito pintar y es bonito no pintar”; su estatura de artista se refleja perfectamente allí, en contraste con aquellos que dicen darnos con su obra sus entrañas humeantes.

Letras, martillos, estrellas, son su última aventura: las letras, coloreadas o sobresaliendo como bajorrelieves de los cuadros son el lenguaje que es también forma, poema visivo y celebración de lo visible; las estrellas y martillos, depurada visión de la pintura cubofuturista rusa, recortan su silueta sobre fondos chorreados que evocan el expresionismo abstracto. Esas estrellas son a la vez símbolo revolucionario y las “vaghe stelle dell’Orsa” que Leopardi creyó que nunca más vería, y las estrellas que Dante vuelve a ver cuando emerge del infierno y las de “lucevan le stelle”, la famosa aria para tenor de Tosca: sentidos diversos congelados en un ícono y descongelados en su pintura. Son, también, por qué no, las estrellas que miran por la ventana, hechizadas, bañadas en una extraña claridad, las dos niñas, la alta y la baja, en uno de sus más emocionantes cuadros de los 70, *La luz de afuera*. Letras, estrellas, martillos, su última aventura: qué no daría por poder escribir “su aventura más reciente”, como si los Hados pudieran depararle y depararnos una más. Pero miramos por la ventana y no hay afuera luz alguna. ■

³ *Porto dos Ossos*, de 1992, cuadro que mencioné más arriba, está pintado sobre otro cuadro de Renzi, *La desesperación de Bonpland*, de 1982, un óleo espléndido que fue en su momento expuesto en el Castagnino. En la parte de atrás de la tela Renzi tachó el viejo título y escribió el nuevo. A la descripción “Óleo sobre tela” le agregó con una llave “y esmalte”, de modo que se lee “Óleo y esmalte sobre tela”.



Margarita, 1964
Óleo s/tela
63 x 60

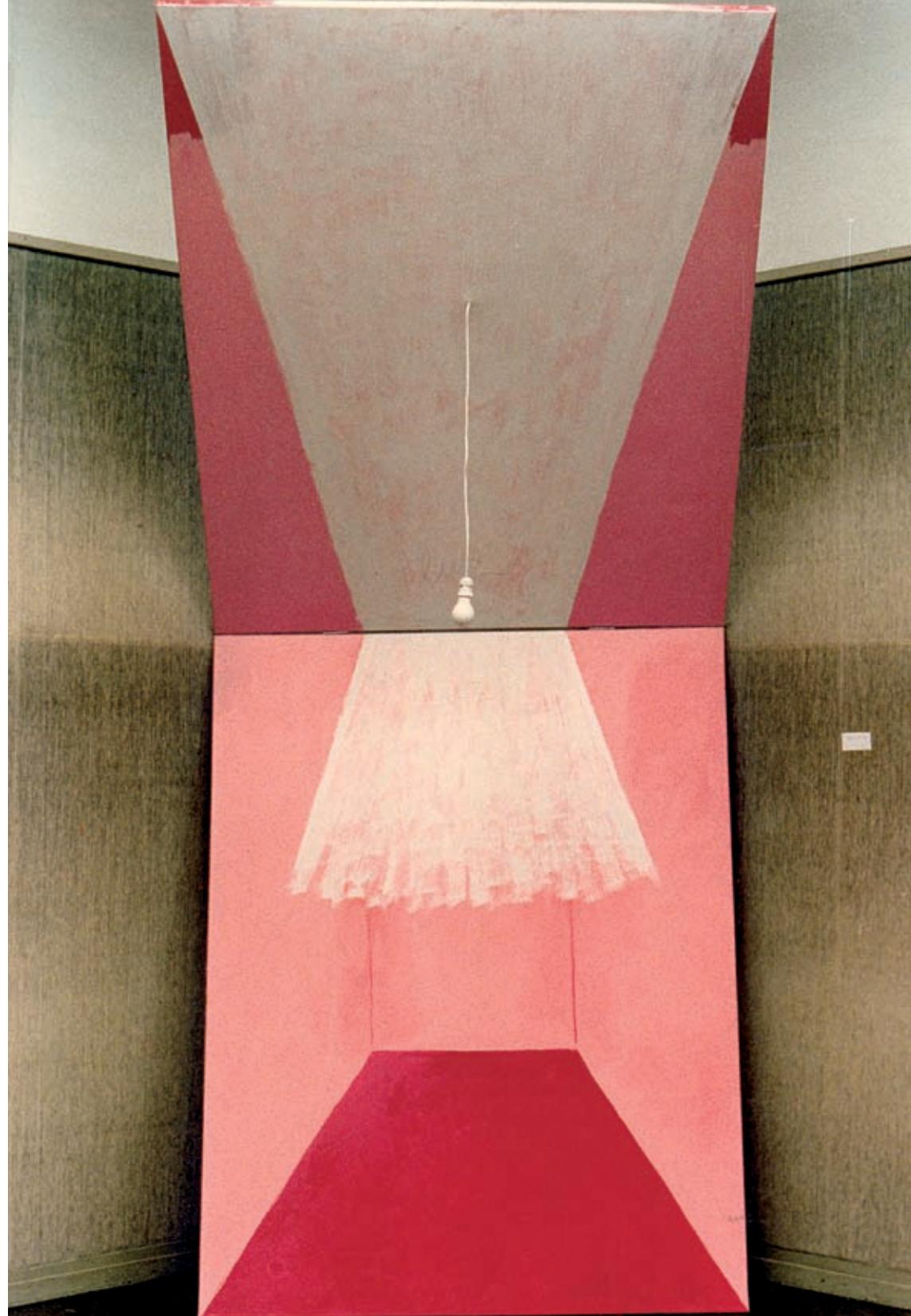


Una carcajada, 1966
Esmalte y óleo s/tela
180 x 150



El General Mamburú, 1966
Esmalte y óleo s/tela
200 x 150

Gran interior rojo
[Homenaje a Matisse],
1966, versión 1984
Acrílico s/tela
400 x 150 x 150

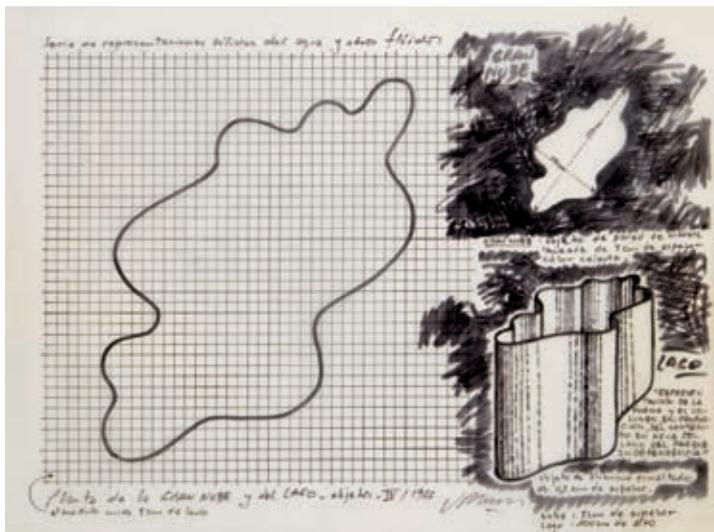




Representación de la forma y el volumen en proporción del contenido en agua del lago del Parque Independencia [Lago], de la serie De representaciones sólidas del agua y otros fluidos, 1966, versión 1984

Aluminio
50 x 227 x 114
Fotografía Norberto Puzzolo

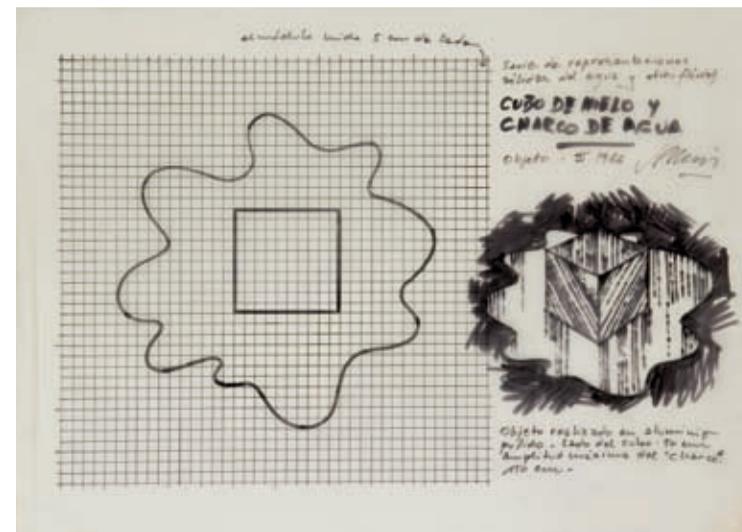
Planta para *Gran nube* y *Lago*, de la serie De representaciones sólidas del agua y otros fluidos, 1966
Tinta s/papel vegetal
50 x 70



Cubo de hielo y charco de agua, de la serie De representaciones sólidas del agua y otros fluidos, 1966, versión 1984

Aluminio
50 x 100 x 100
Fotografía Norberto Puzzolo

Planta para *Cubo de hielo y charco de agua*, de la serie De representaciones sólidas del agua y otros fluidos, 1966
Tinta s/papel vegetal
50 x 70



Gran nube [pared],
de la serie *De representaciones sólidas del agua y otros fluidos*,
1966, versión 1984
Madera laqueada
227 x 114 x 5



Plantas para *Gran nube II* y *Charco negro* (detalle), de la serie *De representaciones sólidas del agua y otros fluidos*,
1966
Tinta s/papel vegetal
50 x 70



1000 litros de agua y 1000 litros de aire,
intercambiables, de la serie *Proyectos con agua*,
1967, versión 1984

100 baldes de plástico de 10 litros c/u,
agua, aire y 1 tanque de 1000 litros
Medidas variables

Paisaje de la mancha, 1968, versión 1984
288 ladrillos y 1 litro de pintura roja

Al fondo: *Paisaje*, 1968, versión 1984
120 baldosas de cerámica color naranja, 5
macetas y caño de zinc de 250 x 8 ø



Agua de todas partes del mundo, de la serie
Proyectos con agua, 1967, versión 1984
49 botellas de vidrio, papel y agua
Medidas variables
Fotografía Norberto Puzzolo

Tucumán Arde, 1968
Oblea, impresión offset
11 x 13,5



Intervención de J. P. Renzi sobre fotografía
de Carlos Saldi, *Panfleto n°2* (detalle)
Tomado de *Arte y política en los 60*, cat. exp.
p.62 Bs. As., 2002



Material documental para el audiovisual
Ezeiza, 1973
Archivo Renzi



Nostalgias del Paraná, 1976
Óleo s/tela
120 x 150



Nube, ca. 1975-76
Óleo s/tela
34,5 x 44,5



La silla, 1976
Óleo s/tela
120 x 150



La frutera, 1976
Óleo s/tela
130 x 130



Recuerdos de Provincia, 1976
Óleo s/tela
120 x 150



La puerta blanca, 1977
Óleo s/tela
150 x 120



La luz de afuera, 1977
Óleo s/tela
150 x 150



Ventana norte, 1978
Óleo s/tela
100 x 100



Vidrios esmerilados, 1978
Óleo s/tela
150 x 150



La siesta, 1978
Óleo s/tela
120 x 150



Mantel verde, 1978
Óleo s/tela
130 x 130



Mirando al cielorraso,
1978
Óleo s/tela
130 x 130



Mirando al cielorraso antes de desayunar,
1985
Mixta s/tela
200 x 200



Naranjos [Homenaje a Schiavoni I], 1963
Óleo s/papel
47 x 62



3º homenaje a Schiavoni, 1978
Óleo s/tela
130 x 130



El señor de los naranjos [2º homenaje a Schiavoni], 1976
Óleo s/tela
130 x 130



Interior con mantelacámara
[Homenaje a Lacámara], 1978
Óleo s/tela
80 x 100



s/t [La dama del gato],
1976
Óleo s/tela
60 x 50



Retrato del pintor Musto, 1976
Óleo s/tela
70 x 60



Interior del loco [a Van Gogh], 1981
Óleo s/tela
150 x 170

A Manet y Monet, 1982
Óleo s/tela
120 x 120



Figuras en un paisaje, 1984
Esmalte y óleo s/tela
160 x 200

Mise en scène, 1980
Óleo s/tela
120 x 80





Doble foco, 1980
Mixta s/papel
51 x 36,5



Toma 4, 1980
Óleo s/tela
160 x 200



Una frase, 1980
Óleo s/tela
80 x 120

Frase final (Una frase II de la serie Inventarios), 1980
Óleo s/tela
80 x 240





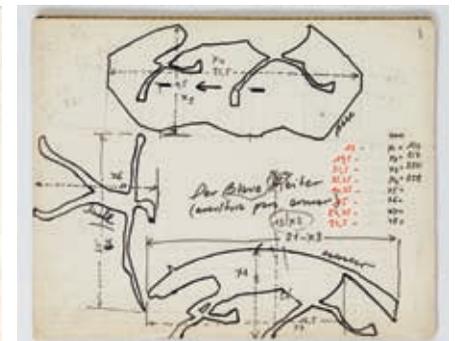
Jinete azul (Der Blaue Reiter),
1984
Acrílico y óleo s/tela
130 x 200



Jinete azul, 1984
Cartón, madera y resinas epoxi esmaltadas
14 x 21,5 x 9



Boceto para escultura
El Jinete azul, 1984
Tinta s/papel
17 x 16,5



Der Blaue Reiter (escultura para armar), 1984
Tinta s/cartón
27 x 34



Oscuro beso de la mañana, 1984
Esmalte y óleo s/tela
200 x 160



*Último combate en
Cuernavaca* [Triptico],
1983
Óleo s/tela
200 x 120 c/u



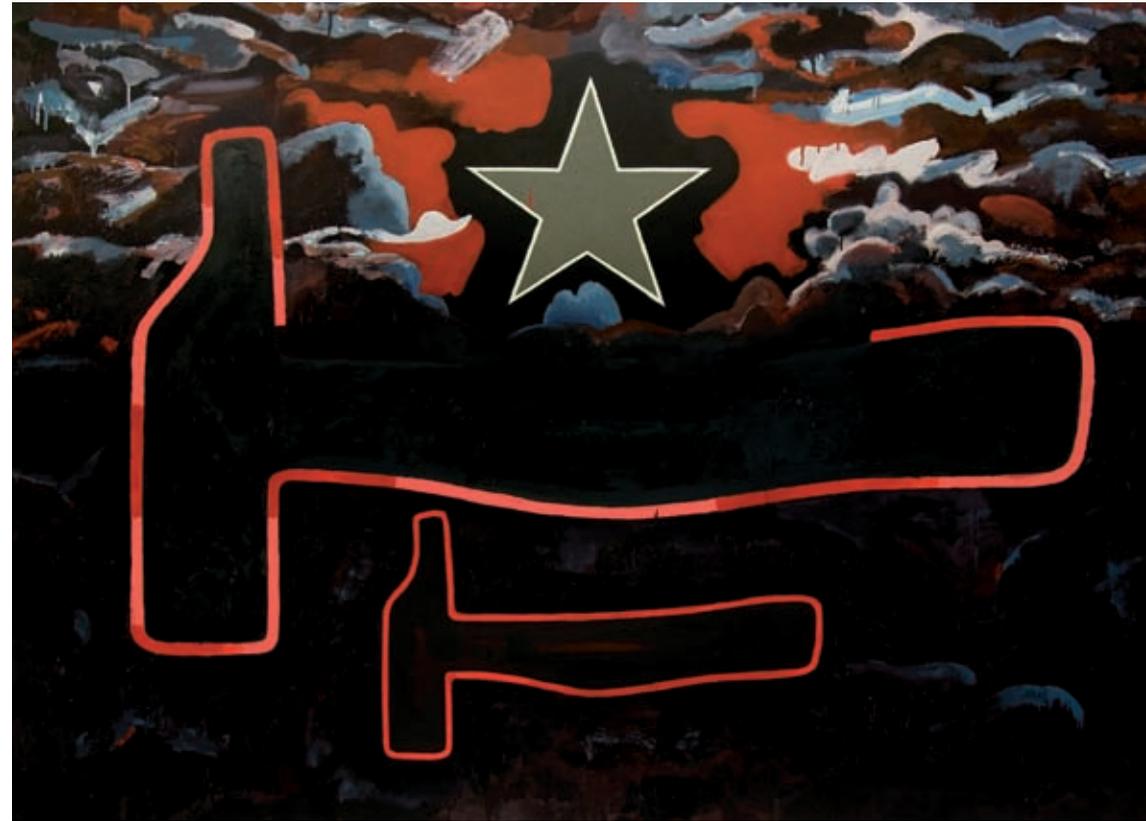
Instrumento para estrellar, 1988
Esmalte y óleo s/tela
240 x 200



Noche estrellada (E Lucevan le stelle), 1988
Esmalte y óleo s/tela
240 x 180



Mediodía de plomo, 1988
Esmalte, óleo y collage s/tela
140 x 160



Constelación del martillo mayor y el martillo menor, 1988-89
Óleo y esmalte s/tela
140 x 190



Fantasía Pompeyana, 1992
Esmalte y óleo s/tela
150 x 250

AUTOBIOGRAFÍA JUAN PABLO RENZI

“Toda historia tiene un comienzo, generalmente implica fecha y lugar de ese principio. Pero una historia personal, autobiográfica, no sólo es el recuento preciso de datos, sino, también, una proyección de deseos –hacia el futuro y hacia el pasado– (...)

La fecha de nacimiento es tan azarosa como el lugar en que uno lo hace. En mi caso, como artista, como intelectual, me ha permitido participar como joven en la década del 60, como descreído en la del 70 y como pude en la del 80”.-¹

Nací en Casilda (Provincia de Santa Fe) el 21 de junio de 1940. Durante algunos años –los de mi infancia– intenté continuar una tradición familiar interrumpida (mi bisabuelo y mi abuelo paternos eran pintores) frecuentando distintos talleres, tratando de aprender el oficio. Recién a los quince años, en 1955, conocí a un verdadero maestro, Gustavo Cochet, de quien aprendí a valorar el lenguaje de la pintura y a estimar mis posibilidades artísticas.

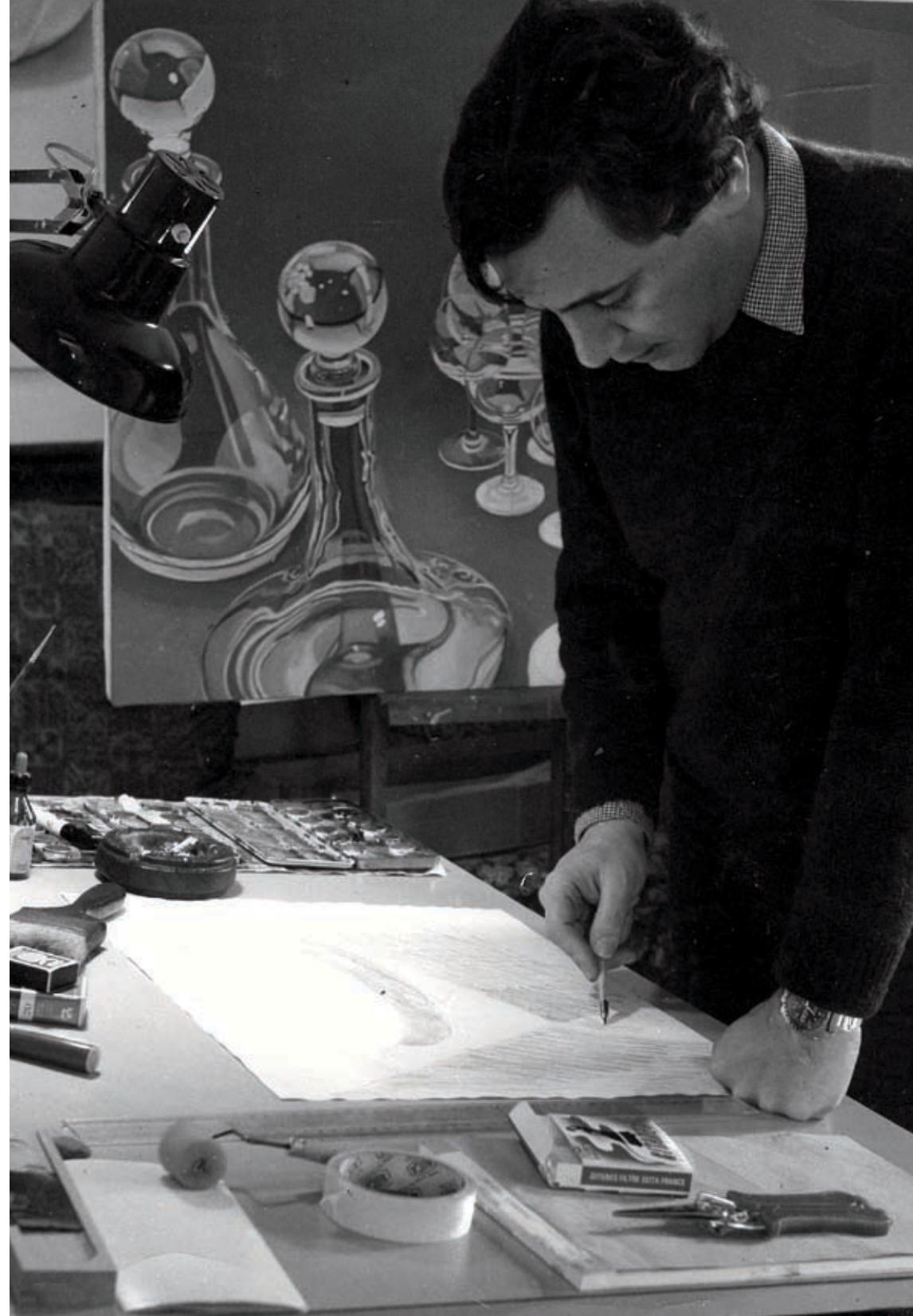
En 1958 ingresé en la carrera de Bioquímica de la actual Universidad de Rosario, carrera que abandoné en 1962 para dedicarme totalmente a la pintura. Ya en 1960 me había puesto en contacto con Juan Grela, en cuyo taller, durante cinco años, terminé de aprender todo lo que creo saber de pintura y también conocí a los que después fueron mis compañeros del grupo que, años más tarde, fuera considerado el núcleo de la vanguardia rosarina de los 60.

Comencé a exponer en 1963 pinturas que, en un principio estaban muy ligadas al expresionismo intimista de Augusto Schiavoni, expresionismo que luego fue más franco y gestual, denunciando influencias del grupo “Cobra” y del expresionismo abstracto norteamericano. De este

Juan P. Renzi en el taller,
1980

Fotografía Daniel
Menassé - Archivo Renzi

¹ Juan Pablo Renzi, microfibra negra, una hoja manuscrita de ambos lados, Bs. As., 1990. Archivo Renzi.



momento fueron las exposiciones individuales de 1964 y 1965 en Galería “El Taller” de Rosario y la muestra, junto con mi grupo, en “Galería Pro-Ar” de Bs. As. en 1966. Aquí expuse mis últimos cuadros expresionistas de ese período, cuadros que pinté entre noviembre de 1965 y enero de 1966.

Desde febrero de 1966 mi pintura fue menos gestual y mucho más reflexiva. El concepto y los juegos de representación me importaban ya mucho más que el impacto visual de la materia y el color. Con dos obras de esta serie (una de ellas un cuadro objeto) obtuve, en ese año “El Gran Premio a la Pintura Joven del Litoral”. También en ese año, a partir de su mitad, abandoné la bidimensionalidad del soporte y realicé una serie de objetos –“Representaciones Sólidas del Agua y Otros Fluidos”– en los que la realización “minimal” y distanciada exacerbaba, aún más, la conceptualidad de los juegos de representación. Estos objetos los expuse en 1966, junto con mi grupo, en la Galería “Carrillo” en Rosario y en el “Primer Festival de Formas Contemporáneas” en Córdoba (También llamada “Bienal Paralela”).

Durante 1967 y hasta principios de 1968, fui realizando mi trabajo en dos líneas simultáneas y complementarias. En una de ellas primaba la reflexión acerca de la percepción de los espacios vacíos: estructuras, instalaciones y señalizaciones que, por medio de reticulados y otras tensiones, “valorizaban” el espacio no ocupado. En la otra, más decididamente conceptual (la serie “Proyectos con Agua”), jugaba con ideas cuantitativas sobre la percepción de algunos fenómenos físicos cotidianos y, también, con los conceptos de información-recepción-veracidad. En estos trabajos, el espacio tridimensional no era el protagonista, sino el concepto que aparecía explícito en la combinación de los distintos objetos utilizados (agua, aire, baldes, botellas, canillas, rótulos, textos, tiempo, etc.). Gran parte de las obras de estas dos series, las expuse en 1967 en diferentes muestras grupales, entre ellas en el “Museo Juan B Castagnino” de Rosario, en el “Museo Rosa Galisteo de Rodríguez” en Santa Fe, y en el “Museo de Arte Moderno de Bs. As.”, en el “Museo de Bellas Artes de Montevideo” y en las “Jornadas de Arte Avanzado” de Bs. As. Estas experiencias culminaron, con la realización, en los primeros meses de 1968, de una serie de “Paisajes”: instalaciones en las que seguía “vedando” y “tensionando” los espacios vacíos pero, ahora, con imagen figurativa, construidas con objetos cotidianos (caños, baldosas, ladrillos, paredes, macetas con plantas, etc.). Con uno de esos paisajes obtuve la “Faja de Honor Ver y Estimar” en mayo de 1968.

Aproximadamente en esa fecha, con algunos artistas de la vanguardia rosarina y de la porteña, nos estábamos cuestionando la ineficacia de nuestras obras vanguardistas. Éstas eran constantemente absorbidas por las instituciones del arte, engrosando, de esta manera, la retórica de la cultura oficial. Resistiéndonos, en consecuencia a ese fenóme-

no típico de las “neovanguardias” e intentando restituir la virulencia de las “vanguardias históricas”, pensamos una serie de obras (individuales o colectivas) cuyo material, fundamentalmente el político, impidiera dicha asimilación institucional. En junio de 1968 escribí el guión de una obra, a la que titulé “Primera Obra de Arte de Acción”, que realicé con la colaboración del grupo rosarino. Se trató de un “asalto” a la conferencia que Jorge Romero Brest estaba dictando en la sede de “Amigos del Arte” de Rosario y en la que hablé en su lugar, proclamando las consignas de un arte que “sería revolucionario”. En noviembre de ese año, los dos grupos, el de Rosario y el de Bs. As., conjuntamente creamos y realizamos “Tucumán Arde”, un acontecimiento estético-político caracterizado por crear un espacio (en la CGT de los Argentinos de Rosario y Bs. As.) donde se combinaban discursos diferentes, visuales, auditivos, de movimiento y de recorrido, cuyo objetivo fue difundir la explotación y la miseria que sufría el pueblo tucumano y que los medios de comunicación ocultaban. Proponíamos, con este tipo de obras, la creación de una cultura alternativa. Propuesta que, aún a pesar de nuestro voluntarismo, no pudimos concretar. Como consecuencia de esto, abandonamos éticamente el campo de la producción cultural. Mi abstinencia duró ocho años.

Entre 1976 y 1977, en Galería Balmaceda, en Bs. As., volví a exponer pinturas: cuadros de un realismo muy preciso, pero teñido de afectividad e intimismo. Entre 1978 y 1980, en las exposiciones que realicé en la Galería “Arte Nuevo” en Bs. As., este realismo se hizo más distanciado y conceptual, especialmente en la serie “Inventarios”, en la que representaba objetos cotidianos con total independencia uno de otros, formando alineaciones o sucesiones a las que yo llamaba “frases”, como si estuviera esbozando la sintaxis de una nueva escritura ideográfica.

Más tarde, en 1981 y 1982 (año en que nuevamente expuse en “Arte Nuevo”) fui modificando el tratamiento del cuadro, haciéndolo más libre y expresivo. En estos cuadros el referente natural (fragmentos de árboles, follajes y pájaros) estaba pintado con mayor libertad de color, materia y pincelada. Figuras (pájaros, ramas, hojas) representadas con verismo, coexistían en tensión con otras más esquemáticas e imaginativas y con una atmósfera que tendía al expresionismo y la abstracción. En estas pinturas (“El Delirio de Humboldt”, “La Desesperación de Bompland”, “Delirios en Cuernavaca”) intentaba, imaginariamente, reproducir las sensaciones que el continente americano produjo en los famosos “viajeros” europeos. En este año, 1982, obtuve el “Premio de Honor Prilidiano Pueyrredón” y el “Premio Mención al Artista del Año”, otorgado por la Asociación de Críticos de Arte.

De aquí en adelante, seguí desarrollando esta línea iniciada en 1981, aumentando la independencia con respecto al referente figurativo, intensificando el gesto, el color, la mancha y la libertad con la materia. De



Mural de Juan Pablo Renzi [Dirección izquierda?], subte B, Estación Medrano
Fotografía Gustavo Barugel, 2009



Bocetos para el mural subte B, Estación Medrano, 1991
Mixta s/papel
21,5 x 35,5 c/u

este momento son los paisajes de “La Guerra de los Pájaros” (Galería “Tema”, Bs. As., 1983), mis homenajes a “Der Blaue Reiter” (1984) y especialmente las obras de mi envío a la XXVIII Bienal de San Pablo en 1985. En estos trabajos volví a tomar como tema central, objetos de la vida cotidiana (tazas, copas, tenedores, brochas de afeitar, etc.), realizados muy sumariamente, a los brochazos, acentuando el carácter expresionista y dramático de la luz y el color.

En mis pinturas y objetos de 1986 a la actualidad, este expresionismo se ha atenuado, está mucho más contenido, dejando el protagonismo a los contrapuntos formales, de color, de texturas y de estilos. Espacios donde confrontan iconografías sencillas con símbolos convencionales y con formas puramente imaginativas e inventadas. En estas últimas obras, que expuse en Galería “Ruth Benzacar”, en Bs As, en 1988 y en la “Bienal de Cuenca”, Ecuador, en 1989, creo haber conjugado mis pulsiones temperamentales con mis gustos por la forma y el concepto, en una imagen variada y mutante, que me reconcilia con las búsquedas clásicas del arte moderno.

JUAN PABLO RENZI

Bs. As., noviembre 1989.²

Juan Pablo Renzi muere en Buenos Aires en 1992.

² 3 hojas manuscritas. Archivo Renzi.

SELECCION BIBLIOGRÁFICA

- Bandin Ron, César, *Reportaje a los años '70*, Corregidor, Buenos Aires, 1978.
- Battistozzi, Ana María, "Cronología de Pintura en los 80", *Escenas de los 80*, cat. exp. Fundación Proa, Buenos Aires, 2003.
- Brughetti, Romualdo, *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina*, Gaglianone, Buenos Aires, 1991.
- Buffone, Xil, "Polemizar y Polemizarse", *El Surmenage de la muerta*, n° 2, año 1, Buenos Aires, octubre de 2001.
- "La letra con sangre (panfletos 2 y 3)", *El Surmenage de la Muerta*, n° 4, año 2, Buenos Aires, mayo de 2002.
- "El día de la Primera Comunión de Renzi", *Premio Bienal MNBA/Susana Barón para el estudio de la Historia del Arte Argentino*, MNBA, Buenos Aires, 2008.
- Cipollini, Rafael, *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2003.
- Constantin, María Teresa, "La pintura como resistencia", *Manos en la Masa (pintura argentina 1975-2003)*, cat. exp., Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, octubre de 2003.
- *Cuerpo y Materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*, cat. exp., Fundación OSDE, Buenos Aires, 2006.
- Driben, Lelia, "Juan Pablo Renzi", *Homenaje a Juan Pablo Renzi (óleos 1976/1992)*, cat. exp., Fundación San Telmo, Buenos Aires, septiembre de 1993.
- Espartaco, Carlos, *El estupor del arte*, Gaglianone, Buenos Aires, 1984.
- Fantoni, Guillermo, "Tensiones hacia la política. Del Homenaje a Viet-Nam a la Antibienal", *Sisi*, n° 2, Rosario, 1990.
- *Rosario 1966: Episodios de vanguardia y fragmentos de conversaciones, Serie 10: Arte y Estética*, n° 1, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R., Rosario, marzo de 1993.
- *Arte, Vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1998.
- Farina, Fernando, "Historia del Arte de Rosario", www.rosariarte.com.ar, 15 de septiembre de 1999.
- "Tucumán Arde, una obra paradigmática sobre la miseria", *La Capital*, Rosario, 26 de febrero de 2004.
- Fernández Vega, José, "Modernos y Moderados. A propósito de: Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*", *Araucaria*, Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, n° 8, año 4, Buenos Aires, 2002.
- Fevre, Fermín, *La crisis de la vanguardia*, CEAL, Buenos Aires, 1975.
- García Helder, Daniel, "El maestro, el multiprocesador", *Punto de vista*, n° 36, año XIII, Buenos Aires, diciembre de 1989.
- Giudici, Alberto, *Arte y Política en los 60*, cat. exp., Palais de Glace, Fundación Banco Ciudad, Buenos Aires, octubre de 2002.
- Giunta, Andrea, "Vanguardia, Internacionalismo y Política en el Arte Argentino de los 60", *Lápiz*, Revista Internacional de Arte, n° 158-159, año XIX, Madrid, diciembre 1999- enero 2000, pág. 47.
- *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Paidós, Buenos Aires, 2001.
- *Realismos en los 70*, Banco Velox, Buenos Aires, 2002.
- "Juan Pablo Renzi. Problemas del realismo", *Punto de Vista*, n° 74, año XXV, Buenos Aires, diciembre de 2002.
- Glusberg, Jorge, "Argentina: Young Artists Platform", *Art and Artists*, vol. 5, n° 2, mayo de 1970.
- "Hacia una aproximación estructural al Arte de Sistemas", ponencia presentada en la Tercera Bienal de Arte Coltejer, Medellín, Colombia, 1972.

----- "La Nueva Imagen en Latinoamérica", en Achille Bonito, Oliva (comp.), *Transvan guardia internazionale*, Giancarlo Politi editore, Milán, 1982.

----- *Arte en la Argentina. Del Pop Art a la Nueva Imagen*, Gaglianone, Buenos Aires, 1985.

Herrera, María José, *Tucumán Arde* (video), MNBA, Buenos Aires, 2000.

Lebenglik, Fabián, "Una mirada retrospectiva", *Homenaje a Juan Pablo Renzi (óleos 1976/1992)*, cat. exp., Fundación San Telmo, Buenos Aires, septiembre de 1993.

Lippard, Lucy, *Six Years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Praeger Publishers, Nueva York, 1973.

Longoni, Ana, "Los colectivos de arte ganan la calle", *Clarín (Ñ)*, Buenos Aires, 21 de junio de 2003, pág. 3.

Longoni, Ana y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2000.

Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1972.

Monjeau, Federico, "Han pasado siete meses...", *Lulú*, n° 4, Buenos Aires, noviembre de 1992.

Oldenburg, Bengt, "El camino de Renzi", *Arte argentino contemporáneo*, Ameris, Madrid, 1979.

Pellegrini, Aldo, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Paidós, Buenos Aires, 1968.

Romero Brest, Jorge, *El arte en la Argentina*, Paidós, Buenos Aires, 1969.

Robles, Guillermo, "Isidoro Slullitel y el coleccionismo de arte de vanguardia en Rosario (1963-1971)", en Patricia Artundo, Carina Frid (edit.), *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*. Fundación Espigas-CEHIPE, Buenos Aires, 2008.

Samoilovich, Daniel, "Superficies iluminadas", *Homenaje a Juan Pablo Renzi (óleos 1976/1992)*, cat. exp., Fundación San Telmo, Buenos Aires, septiembre de 1993.

----- "El viento de lo visible", *Punto de Vista*, n° 74, año XXV, Buenos Aires, diciembre de 2002.

Sánchez, Julio, "Arte y Política en los 60", *Cultura*, octubre de 2002.

Sarlo, Beatriz, "Juan Pablo Renzi o la unidad en los límites", en *Juan Pablo Renzi, obras de 1963 a 1984*, cat. exp., Ediciones de Arte Múltiple, Buenos Aires, 1984.

Slullitel, Isidoro, *Cronología del arte de Rosario*, Editorial Biblioteca, Rosario, 1968.

Sueldo, Andrea; Andino, Silvia y Graciela Sacco, *Tucumán Arde*, Sacco-Sueldo, Rosario, 1987.

Taricco, Clelia, *Mirada sobre los '70*, cat. exp., Espacio Castagnino-Roldán, Buenos Aires, septiembre de 2004.

Traficante, Eleonora, "Clásicas vanguardias", *Muestra retrospectiva 1963-1992*, cat. exp., Centro Cultural Parque España, Rosario, 1998.

LISTADO DE OBRAS¹

<i>Naranjos</i> [Homenaje a Schiavoni I], 1963 Óleo s/papel 47 x 62 Colección María Teresa Gramuglio	Madera laqueada 120 x 120 x 17	<i>Cubo de hielo y charco de agua</i> , de la serie De representaciones sólidas del agua y otros fluidos , 1966 - 2009 Aluminio 50 x 100 x 100	<i>en agua del lago del Parque Independencia</i> [Lago], de la serie De representaciones sólidas del agua y otros fluidos , 1966 - 2009 Aluminio 50 x 227 x 114
<i>Margarita</i> , 1964 Óleo s/tela 63 x 60 Colección Noemí Ulla	<i>Gran interior rojo</i> [Homenaje a Matisse], 1966 - 2009 Acrílico s/tela 400 x 150 x 150	Plantas para <i>Gran nube y Lago</i> , de la serie De representaciones sólidas del agua y otros fluidos , 1966	Plantas para <i>Gran nube II</i> y <i>Charco negro</i> , de la serie De representaciones sólidas del agua y otros fluidos , 1966
<i>Una carcajada</i> , 1966 Esmalte y óleo s/tela 180 x 150 Colección Graciela Carnevale y Carlos Militello	Óleo s/tela 230 x 100 Colección María Teresa Gramuglio	Tinta s/papel vegetal 50 x 70 Colección María Teresa Gramuglio	Tinta s/papel vegetal 50 x 70 Colección María Teresa Gramuglio
<i>El General Mambrú</i> , 1966 Esmalte y óleo s/tela 200 x 150 Museo Castagnino+macro	Planta para <i>Cubo de hielo y charco de agua</i> , de la serie De representaciones sólidas del agua y otros fluidos , 1966	<i>Gran nube</i> [Pared], de la serie De representaciones sólidas del agua y otros fluidos , 1966 - 2009	<i>Gran nube II</i> , 2009 Neón, 150 x 200
<i>Gran nube</i> [Piso], de la serie De representaciones sólidas del agua y otros fluidos , 1966-2009	Tinta s/papel vegetal 50 x 70 Colección María Teresa Gramuglio	Madera laqueada 227 x 114 x 5	1000 litros de agua y 1000 litros de aire, <i>intercambiables</i> , de la serie Proyectos con agua , 1967-2009
		<i>Representación de la forma y el volumen en proporción del contenido</i>	100 baldes de plástico de 10 litros c/u, agua, aire y

¹ Esta exposición incluye una nueva reconstrucción de los trabajos conceptuales del artista, siguiendo sus instrucciones, planos y diagramas e incluso sus explicaciones de cómo debían ser montados. La obra *Gran nube II*, nunca realizada por Renzi, ha sido llevada a cabo con el mismo criterio.

1 tanque de 1000 litros Medidas variables	Carlos Balmaceda y Eliseo Corá Montes	3° homenaje a Schiavoni, 1978 Óleo s/tela 130 x 130 Colección particular	Vidrios esmerilados, 1978 Óleo s/tela 150 x 150 Colección María Teresa Gramuglio	A Manet y Monet, 1982 Óleo s/tela 120 x 120 Colección particular	Figuras en un paisaje, 1984 Esmalte y óleo s/tela 160 x 200 Colección María Teresa Gramuglio	Superficies iluminadas, 1990 Maqueta, técnica mixta 100 x 70 Colección Daniel Samoilovich	DOCUMENTACIÓN Manifiesto <i>A propósito de la cultura mermelada</i> Firmado por: F. A. Barbé, O. M. Boglione, A. Bortolotti, R. Elizalde, E. Favario, C. Gatti, A. M. Giménez, M. Garate, E. Ghilione, E. Giura, M. Greiner, S. James, J. M. Lavarello, E. Molinaro, C.M. Pacheco, J.P. Renzi, J. Sillullit, G. Tottis, Rosario, septiembre 1966 Archivo Renzi
Agua de todas partes del mundo, de la serie Proyectos con agua , 1967-2009 49 botellas de vidrio, papel y agua Medidas variables	La frutera, 1976 Óleo s/tela 130 x 130 Colección María Teresa Gramuglio La silla, 1976 Óleo s/tela 120 x 150 Colección particular	Estudio sobre un cuadro de Lacámara, 1978 Lápiz s/papel 21,5 x 25 Colección María Teresa Gramuglio	Doble foco, 1980 Mixta s/papel 51 x 36,5 Colección María Teresa Gramuglio	Último combate en Cuernavaca [Tríptico], 1983 Óleo s/tela 200 x 120 c/u Colección María Teresa Gramuglio	Oscuro beso de la mañana, 1984 Esmalte y óleo s/tela 200 x 160 Colección María Teresa Gramuglio	Bocetos para mural subte B, Estación Medrano, 1991 Mixta s/papel 21,5 x 35,5 c/u Colección María Teresa Gramuglio	
Paisaje, 1968-2009 120 baldosas de cerámica color naranja, 5 macetas y caño de zinc de 250 x 8 ø	Nostalgias del Paraná, 1976 Óleo s/tela 120 x 150 Colección María Teresa Gramuglio	Interior con mantelacámara [Homenaje a Lacámara], 1978 Óleo s/tela 80 x 100 Colección María Teresa Gramuglio	Frase final (Una frase II de la serie Inventarios), 1980 Óleo s/tela 80 x 240 Colección particular	Boceto para escultura El Jinete azul, 1984 Tinta s/papel 17 x 16,5 Colección María Teresa Gramuglio	Mirando al cielorraso antes de desayunar, 1985 Mixta s/tela 200 x 200 Colección particular	La historia del mirlo [Jaleo], 1991 Mixta s/tela 140 x 200 Colección María Teresa Gramuglio	Manifiesto <i>De cómo nuevamente se pretende dar oxígeno a una pintura que hace tiempo ha muerto</i> Firmado por: O. M. Boglione, A. Bortolotti, G. Carnevale, R. Elizalde, N. Escandell, M. A. Escriña, E. Favario, Fernández Bonina, C. Gatti, E. Giglioni, A. M. Giménez, E. Giura, M. Greiner, L. Maisonnave, E. Molinaro, R. Ostiz, C. M. Pacheco, N. Puzzolo, J. P. Renzi, R. Sendra, G. Tottis Rosario, abril 1967 Archivo Renzi
Paisaje de la mancha, 1968-2009 288 ladrillos y 1 litro de pintura roja	Recuerdos de Provincia, 1976 Óleo s/tela 120 x 150 Colección María Teresa Gramuglio	La siesta, 1978 Óleo s/tela 120 x 150 Colección particular	Inventario 9, 1980 Mixta s/papel 46 x 61 Colección María Teresa Gramuglio	Boceto para Jinete azul, ca. 1984 Fibra s/papel 24 x 21,5 Colección María Teresa Gramuglio	Constelación del martillo mayor y el martillo menor, 1988-89 Óleo y esmalte s/tela 140 x 190 Colección María Teresa Gramuglio	Poema fragmentado (Porto dos ossos D. Samoilovich), 1991 Esmalte y óleo s/tela 150 x 150 Colección Daniel Samoilovich	
Prisma de aire (Materialización de las coordenadas espaciales de un prisma de aire), 1967-2009 Hierro y aire 280 x 300 x 300	Retrato del pintor Musto, 1976 Óleo s/tela 70 x 60 Colección María Teresa Gramuglio	Mantel verde, 1978 Óleo s/tela 130 x 130 Colección Pompeyo Audivert	Mise en scène, 1980 Óleo s/tela 120 x 80 The JPMorgan Chase Art Collection	Der Blaue Reiter (escultura para armar), 1984 Tinta s/cartón 27 x 34 Colección María Teresa Gramuglio	Instrumento para estrellar, 1988 Esmalte y óleo s/tela 240 x 200 Colección particular	Fantasia Pompeyana, 1992 Esmalte y óleo s/tela 150 x 250 Colección María Teresa Gramuglio	
s/t [La dama del gato], 1976 Óleo s/tela 60 x 50 Colección María Teresa Gramuglio	La luz de afuera, 1977 Óleo s/tela 150 x 150 Colección particular	Mirando al cielorraso, 1978 Óleo s/tela 130 x 130 Colección María Teresa Gramuglio	Toma 4, 1980 Óleo s/tela 160 x 200 Colección particular	Jinete azul, 1984 Cartón, madera y resinas epoxi esmaltadas 14 x 21,5 x 9 Colección María Teresa Gramuglio	Mediodía de plomo, 1988 Esmalte, óleo y collage s/tela 140 x 160 Colección María Teresa Gramuglio	Sin sol, 1992 Esmalte y óleo s/tela 250 x 150 Colección María Teresa Gramuglio	Manifiesto <i>Siempre es tiempo de no ser cómplices</i> [No al Braque] Firmado por: O. M. Boglione, A. Bortolotti, G. Carnevale, R. Elizalde, N. Escandell, E. Favario, Fernández Bonina, E. Giglioni, M. Greiner, J. M. Lavarello, L. Maisonnave, R. Naranjo, N. Puzzolo, J. P. Renzi, J. Ripa
Nube, ca. 1975-76 Óleo s/tela 34,5 x 44,5 Colección María Teresa Gramuglio	La puerta blanca, 1977 Óleo s/tela 150 x 120 Colección María Esmeralda Gramuglio y Raúl Gómez	Ventana norte, 1978 Óleo s/tela 100 x 100 Colección Liliana Heer	Interior del loco [a Van Gogh], 1981 Óleo s/tela 150 x 170 Colección particular	Jinete azul (Der Blaue Reiter), 1984 Acrílico y óleo s/tela 130 x 200 Colección Fernando Fazzolari	Noche estrellada (E Lucevan le stelle), 1988 Esmalte y óleo s/tela 240 x 180 Colección particular	Victoria, 1992 Óleo y papel s/tela 100 x 100 Colección María Teresa Gramuglio	
El señor de los naranjos [2° homenaje a Schiavoni], 1976 Óleo s/tela 130 x 130 Colección		Vidrios empañados, 1978 Óleo s/tela 150 x 150 Colección particular					

Rosario, junio 1968 Archivo Renzi	<i>Panfleto n° 3, "La nueva moda".</i> Presentado en <i>Arte de Sistemas</i> , MAMBA. Buenos Aires, 1971 Archivo Renzi	Manuscrito para mural subte B, Estación Medrano, 1991 Archivo Renzi
Manifiesto [Asalto a la conferencia de Romero Brest] Acción colectiva Rosario, julio 1968 Archivo Renzi	GRACIELA CARNEVALE JOSÉ M. LAVARELLO JUAN PABLO RENZI	Fotografía del mural de Juan Pablo Renzi [<i>Dirección izquierda?</i>]. Subte B, Estación Medrano, 2009
Fotografías del asalto a la conferencia de Romero Brest, 1968 Autor desconocido Archivo Renzi	Documentación para el audiovisual <i>Ezeiza</i> , 1973 Archivo Graciela Carnevale - Archivo Renzi	Postal de Pompeya Mural de Villa de Los Misterios Colección María Teresa Gramuglio
<i>No pierda el tiempo. Hay cosas más urgentes que el arte</i> , 1968 Archivo Renzi	Reproducción facsimilar del manuscrito del texto leído por Juan Pablo Renzi en la presentación del N° 1 de <i>Diario de Poesía</i>	VIDEOS
<i>Tucumán Arde</i> , 1968 Oblea, impresión offset 11 x 13,5 Colección Graciela Carnevale y Carlos Militello	Cat. Exp. <i>Diario de Poesía</i> . Centro Cultural Parque España, Rosario, 2006	<i>JPR obras 1963-1984</i> , 1984 Director Ramiro Nieto Archivo Renzi
Registro fotográfico <i>Tucumán Arde</i> , 1968 Autoría colectiva Archivo Graciela Carnevale	Diseño gráfico de Juan Pablo Renzi para <i>Diario de Poesía</i> (números diversos) Archivo Diario de Poesía	<i>Imágenes y sonidos</i> , 1990 Dirección Rafael Filippelli Fotografía y cámara Carlos Fijman
<i>Panfleto n° 2</i> , 1970 Hoja mecanografiada Presentado en <i>Camden Arts Centre</i> , Londres, febrero 1971 Archivo Renzi	Diseño gráfico de Juan Pablo Renzi para la Revista <i>Lulú</i> Archivo Renzi	<i>Arte subte</i> , ca. 1991 Autor desconocido Archivo Renzi
Catálogo <i>Center of art and communication in Camden Arts Centre</i> , Londres-Buenos Aires, febrero 1971 Archivo Renzi	JUAN PABLO RENZI JOSÉ MARÍA "PUCHO" MARTINI Diseño gráfico para la tienda <i>La Favorita</i> de Rosario Archivo José María "Pucho" Martini.	Capítulo <i>Juan Pablo Renzi</i> de la serie Revelaciones , 2009 Director Marcelo Lezama Maíz producciones SRL

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS DE OBRAS REPRODUCIDAS

Todas las imágenes pertenecen a Gustavo Barugel, excepto:

Cristelli, *páginas 60, 70, 71, 75*

Andrea Ostersa, *páginas 61 (abajo), 83*

Norberto Puzzolo, *páginas 48, 49*

Constantin, María Teresa

II Juan Pablo Renzi (1940-1992) : la razón compleja / María Teresa Constantin y Xil Buffone. - 1a ed. - Buenos Aires : Fund. OSDE, 2009.

112 p. ; 22x15 cm.

ISBN 978-987-9358-43-6

1. Artes Plásticas. I. Buffone, Xil II. Título

CDD 730

Fecha de catalogación: 17/11/2009

Contratapa:

JUAN PABLO RENZI

3º homenaje a Schiavoni
(detalle), 1978

