



Autor: Félix López de Silva Carlos

Categoría académica: Licenciado en Bellas Artes.

Institución: Universidad de Sevilla.

Dirección de correo electrónico:
lopezdesilva@gmail.com

**ESTÉTICA Y CREACIÓN
EN TORNO A LA
DESTRUCCIÓN.
EL CASO DEL ARTE
DESTRUCTIVO.**

**AESTHETICS AND CREATION
AROUND DESTRUCTION.
DESTRUCTIVE ART CASE.**

Fecha de recepción: Septiembre 2011

Fecha de aceptación: Octubre 2011

BIBLID [2254-2108 (2011), 4; 59-69]



RESUMEN: La destrucción provoca un cúmulo de sentimientos y significados sobre el espectador que una obra concebida para “ser bella” no abarca. Las ruinas por ejemplo, han sido admiradas y representadas a lo largo de la historia, pero la destrucción como resultante o proceso artístico no es abordada hasta el S.XX. En 1961, un grupo de jóvenes artistas argentinos, liderados por Kenneth Kemble presentan una exposición bajo el título “Arte Destructivo”, un ensayo experimental sobre un nuevo concepto de creación acorde al contexto bélico y de temor nuclear.

SUMMARY: Destruction sparks off a bunch of feelings and meanings in viewing audience than any artwork meant to be beautiful does not. For instance, ruins have been admired and depicted along the history, but destruction as outcome or artistic process has not been tackled until twentieth century. In 1961, a group of young argentinian artists, led by Kenneth Kemble, made an exhibition titled “Arte Destructivo.”. It was an experimental essay about a brand new concept on creation before war context and nuclear fear.

Palabras clave: Arte Destructivo; estética de la destrucción; Arte Argentino en los 60; Kenneth Kemble; Luis Wells; Antonio Seguí; Jorge López Anaya; Destruction In Art Symposium D.I.A.S.

Keywords: Destructive Art; aesthetics of the destruction; argentinian Art in the 60’s; Kenneth Kemble; Luis Wells; Antonio Seguí; Jorge López Anaya; Destruction In Art Symposium D.I.A.S.

ESTÉTICA Y CREACIÓN EN TORNO A LA DESTRUCCIÓN.

EL CASO DEL ARTE DESTRUCTIVO.

1. INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA DE LA DESTRUCCIÓN.

La estética en torno a la destrucción es, en consideración previa y atendiendo a los significados de su denominación, la cara opuesta de la creación y ésta, sobre todo de occidente, se basa en la representación de la belleza y en el buen hacer de una pieza plástica, que es presentada como novedosa, original y única. Estos valores están claramente establecidos desde una perspectiva general, y son una herencia estética preciosista y representativa, alejada de la expresión del arte para el arte.

Las ruinas y lo resultante ante cualquier tipo de agresión natural o provocada, invoca a la melancolía, al recuerdo, y nos embelesa; la percepción se ve atacada y busca restaurar, completar y devolver con la imaginación y el conocimiento lógico lo presentado a su estado natural, su supuesto estado primigenio, como nuevo. A posteriori el resultante de procesos destructivos naturales o voluntarios induce a una satisfacción estética, una belleza basada en la composición y presentación extraña y no convencional, además de aportar un sentido de registro procesual y temporal. La ruina (resultante natural de un proceso de destrucción) adquiere una simbología temporal en todas las artes del Renacimiento. Los restos arquitectónicos y hallazgos arqueológicos se entendían y asumían como pasado y representaban el desarrollo de la civilización, aunque las ruinas de los poderosos Imperios Griego y Romano proporcionasen mucho más que un reflejo de



evolución, sino una comparación de fuerza, progreso e influencia. En este periodo artístico, el desarrollo de la figura del artista, más como intelectual que como artesano, presenta generaciones de artistas multidisciplinares que “en busca de la realidad y la representación espacial” pasan de insinuar el espacio con intuición y habilidad, a descubrir y controlar, como Filippo Brunelleschi (1377-1446) en sólo tres años los secretos de la perspectiva cónica. Este nuevo control del espacio y la profundidad genera un espacio previo a las figuras a representar, configurando acepciones temporales, las zonas de fondo lejanas definían tiempos pasados mediante ruinas arquitectónicas, que quedaban enfrentadas con las modernas construcciones renacentistas que acompañaban a la escena principal.

Ya en el siglo XVIII, Piranesi, presenta las ruinas como tema principal de su obra calcográfica “Vedute” (publicada a partir de 1745) las arquitecturas derruidas pasan directamente al primer plano, con protagonismo absoluto, y realizando así el valor presente de estas edificaciones, y mostrando un estudio casi arqueológico y testimonial.

Mies van de Roche, arquitecto que viajó por toda Europa contemplando las ruinas resultantes de la Segunda Guerra Mundial, proporcionó una relectura de las ruinas y de la destrucción, ideando edificaciones que estilizan la esencia de las edificaciones empobrecidas y quejumbrosas que observó por todo el continente europeo y en especial en su Alemania natal.

Se pueden destacar otros artistas como Robert des Ruines o Michael Gandy que, con gran imaginación y técnica, desarrollaron obras que reinventan o traspasan ciudades y edificaciones contemporáneas a ruinas. Realizando un proceso intelectual de destrucción para su representación.

El entusiasmo ante la destrucción arquitectónica que presentan estos autores mencionados es comparable al agrado que provocan obras plásticas con deficiencias y deterioros perceptivos como barnices

ennegrecidos, craquelados y faltas de capa pictórica o de pátina original o incluso de miembros tridimensionales en las esculturas. Todas estas deficiencias, en la mayoría de los casos, son causadas por su longevidad; cualquiera de las esculturas greco-romanas con faltas volumétricas sirve como ejemplo clarificador, puesto que nada tienen que ver con la presentación que mostraban en su contexto temporal. En pintura por ejemplo, el velo y las modificaciones que producen el tiempo y el deterioro, actúan como agentes destructivos no intencionados que presentan una estética y una belleza muy distinta a la concebida por el autor.

La belleza en el rostro del tiempo, es la luz del cambio que nos hechiza. ¿En qué medida el arte antiguo nos seduce por el hecho de que conservamos de él sólo ruinas? La corrosión del tiempo ha agregado a las estatuas antiguas la imagen del gran cambio. Ellas nos atraen vestidas con la pátina deslumbradora del tiempo (Pellegrini, 1961: 3).

La estética de la destrucción, desde una conciencia del proceso que modifica un elemento puede advertirse ya en el siglo pasado, en movimientos artísticos que de alguna manera vivieron procesos bélicos capaces de modificar la concepción establecida, la percepción del desarrollo y la capacidad destructiva humana. Como ejemplos puede recordarse movimientos como: Dadá o Dadaísmo (Suiza 1916/22, refugiados de la 1ª Guerra Mundial), el Informalismo (Francia y posterior a la 2ª Guerra Mundial en el resto de Europa), en paralelo a este último el Expresionismo Abstracto Estadounidense, el Nuevo Realismo (Francia 1960), y en otros no tan relacionados con conflictos bélicos, como Neodadá, El Accionismo, Fluxus y en autores concretos del arte contemporáneo de finales del S.XX y principios del S.XXI. Estos movimientos y autores, en su búsqueda de nuevos senderos para la creación fuera de los convencionalismos establecidos con la definición de Arte, liberaron los modos de



gestación y los procesos de elaboración, acercándose en algún momento a una estética de la destrucción.

2. 1961. EL CASO DEL ARTE DESTRUCTIVO.

La experiencia de Arte Destructivo estaba ligada contextualmente a cierta sensación colectiva que recogían los diarios de Buenos Aires haciendo eco del peligro de una guerra nuclear a raíz de la crisis originada por el problema de Berlín. Con este determinado contexto mundial, se celebró en la Galería Lirolay de Buenos Aires (Argentina) una muestra bajo el título Arte Destructivo, desde el día veinte hasta el treinta de noviembre de 1961. La mayoría de los participantes procedían del informalismo (disuelto en la 2ª muestra informalista en 1959), Enrique Barilari, Olga López, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí, Silvia Torras y Luis Wells, todos liderados por Kenneth Kemble.

La galería que acogía la muestra estaba dirigida por la francesa Germaine Derbeq, importante pintora, crítica en un periódico francés y esposa del artista plástico Pablo Curatella Manes. “Era una galería que se caracterizaba por presentar propuestas innovadoras, sin demasiado eje en lo comercial. Era la galería de la vanguardia y aceptó esta propuesta sin discusión.”¹

2.1 IDEA Y CONSTRUCCIÓN DE LA MUESTRA.

La Propuesta se gestó mediante conversaciones diarias de los artistas alrededor de Kemble, posteriormente se convocó a Pellegrini a las reuniones dónde participaban más artistas de los que finalmente intervinieron en la muestra. Luis Wells afirma sobre la idea primigenia “Se nos ocurrió hacer eso, lo mismo que la creación pero al revés, llegar a la obra de arte a través de la destrucción” (Ferrari, 2008). Antonio Seguí comenta sobre aquella reunión: “Kemble y Pellegrini hicieron el proyecto y en esa reunión, unos aceptaron participar y otros no. Yo tenía la

garantía que tanto Kemble como Pellegrini eran propietarios de un humor fantástico.”² Kemble explica el proceso de gestación así:

La idea tuvo la inmediata y entusiasta aceptación de Jorge López Anaya, el primero en enterarse y luego el apoyo total de artistas como Luis Alberto Wells, Jorge de la Vega, Antonio Seguí, Vítor Chab, Aldo Paparella, Silvia Torras, Enrique Barilari, Jorge Roiger y varios otros, que hubieran debido intervenir en esta muestra pero que, debido a diversos motivos (algunos han partido para Europa) se han visto obligados a abstenerse. Hubo otros también que se asustaron a último momento, pero a éstos prefiero no mencionarlos. De todas maneras, cada uno contribuyó con sus ideas propias hacia el enriquecimiento de una idea germinal que era necesario desarrollar; y si este texto tiene algún sentido, se debe en gran parte a las sugerencias de cada uno de los mencionados. También se mostraron extremadamente interesados en la propuesta el doctor Aldo Pellegrini, que gentilmente se ofreció a escribir el brillante ensayo incluido en este mismo catálogo, y el doctor José M. Tubio, cuya especialización en psicoterapia le permite explicar y aclarar lo que el artista sólo intuye. Tampoco puedo dejar de mencionar el valioso aporte del arquitecto Juan Duprat, del ingeniero Eduardo Larre, del doctor Edgardo Fiore, de Graciela Martínez, Felicitas Rueda Zabalía, Isabel Tiscornía y David Santana, que permitieron la realización de la cinta sonora con sus contribuciones espontáneas y desinteresadas (Kemble, 1961:1).

La búsqueda del material, objetos bases para intervenir o simplemente presentar, se efectuó de manera conjunta (en pequeños grupos) o individualmente en algunos casos. Una anécdota del periodo de recogida, que sirve hoy como ejemplo testimonial del modo de trabajo previo a la muestra, es aquella que explica cómo Noé encontró los ataúdes y avisó a Kemble para ir, y como un grupo los recogió

¹ (2008) “entrevista a Luis Wells del autor”.

² (2008) “Entrevista a Antonio Seguí del autor”.

en La Quema (basurero). La acumulación de las futuras piezas se almacenaron en, como denominan estos artistas, “lo de Kemble” y cada artista también custodió y guardó elementos en su casa y/o taller.

Armaz la exposición de un mes a otro con elementos que buscaban en pequeños grupos y guardaban en “lo de Kemble”, además de reunirse para la “música destructiva” deben considerarse momentos de creación colectiva y multidisciplinar, hoy asumidos pero no muy practicados hasta entonces. La música destructiva citada engloba la banda y/o experiencia sonora de creación colectiva. Sobre la autoría, creación y descripción de la experiencia sonora López Anaya cita a Kemble, Wells, Roiger, Silvia Torras, Juan Duprat, Graciela Martínez, Eduardo Larre, Edgardo Fiore, Felicitas Rueda Zavalía, Isabel Tiscornia, David Santana y así mismo y escribe:

En la muestra de Arte Destructivo se había prestado especial atención al conjunto de experiencias sonoras, creadas por los expositores. Entre ellas, fragmentos grabados de la *Poética* de Aristóteles mezclados con frases de *El deseo atrapado por la cola* (una pieza teatral de Picasso); recitales del *Discurso del Método* de Descartes; un discurso de Romero Brest, tomado de la proyección invertida de un filme documental sobre Pedro Figari” (López Anaya, 2003c).

Sobre la idea, la autoría y realización de todo lo sonoro otro participante de la muestra Antonio Seguí recuerda:

“En ese momento mi mujer Graciela Martínez, coreógrafa, trabajaba con Juan Carlos Paz. El nos instó a hacer una banda sonora con música concreta. Esa banda se armó en la casa de Kemble, con Silvia Torras, Graciela y él que le relata”³.

2.2 LA EXPOSICIÓN ARTE DESTRUCTIVO

El grupo de artistas presentaron en la calle Esmeralda nº 868 la insólita e inesperada exposición Arte Destructivo. Publicitada con un

modelo de tarjeta de invitación que mostraba una fotografía de un viejo coche de caballos prácticamente destruido en un accidente realizada por Jorge Roiger y elegida por el grupo según Seguí.⁴

Instantes antes de la abertura de puertas los autores registraron el evento con fotografías donde aparecen junto a ciertas obras de la muestra. Gracias a la documentación bibliográfica, gráfica y testimonial puede vislumbrarse cómo estaba distribuida la muestra y el ambiente escenográfico o de instalación que proponían.

La galería Lirolay (también librería) disponía de dos salas, una arriba y otra abajo que no se utilizó para esta muestra. Para concebir la forma de la sala ocupada, Wells la describe como una “L” corta y explica la introducción del espectador en la muestra: “Entrabas a través de una cortina de arpillera y las luces eran más o menos tenues y la música destructiva y la poesía destructiva estaban todo el tiempo”⁵, a la derecha se presentaba un panel negro con muñecas estropeadas con ausencia de miembros o éstos separados del cuerpo, algunas vestidas y otras no, pero con precisión y esmero en su colocación; realizado por Barilari, después aparece un canasto lleno de desechos de López Anaya y una chapa retorcida recogida del cine de la calle Lavalle de Buenos Aires por Antonio Seguí. Para dividir las dos salas, un bastidor con cabezas de ceras con pelo natural

⁴ (2008) “Entrevista a Antonio Seguí del autor”.

⁵ (Ferrari, María Laura, 2008.) Wells responde a la pregunta ¿cómo empezaba?: Entrabas a través de una cortina de arpillera y las luces eran más o menos tenues y la música destructiva y la poesía destructiva estaban todo el tiempo. Te ibas encontrando con una bañera, unos tubos de ventilación de barco que habíamos encontrado, el sillón despachurrado y en el fondo estaban los ataúdes y dividimos las dos salas con un bastidor sin tela del cual pendían cabezas de cera. En esa época, eran de los años veinte más o menos, en las peluquerías se usaban unas cabezas con pelucas peinadas que usaban como publicidad. Compramos unas cuantas de esas y las derretimos. Estaban los paraguas rotos, objetos con alquitrán, algunos dibujos rotos, eran tantas cosas que ya no recuerdo.

típicas de la época para exponer y publicitar peinados en los escaparates de las peluquerías, que habían sido compradas e intervenidas, que presentaban un aspecto semiderretido y despeinado, de ellas colgaban carteles con la palabra “reservado”.⁶ Antes de toparse con el bastidor, una bañera con alquitrán intervenida por A. Seguí y una bocina de barco con un grabador. En la pared Kemble presentó “Maqueta para un monumento a Lamuel Lumija Mainez” que se describe como un viejo cajón colgado (de botellas de vino o de frutas) y en su interior tela de antorchas empapada en alquitrán o petróleo; el conjunto parcialmente cubierto con una tela blanca a modo de mortaja proyectaba una sombra sobre la pared con forma de perfil humano. El título (debe entenderse como un juego de palabras al que algunos autores denominan “lengua destructivista”) se refería al crítico del diario La Razón y asesor de la galería Manuel Mujica Láinez. (Única pieza conservada). Atravesando el bastidor separador se presentaba una de las obras más destacadas por su impacto visual y sus múltiples lecturas: tres ataúdes (exactamente las cajas metálicas internas de los ataúdes, una de estas con un agujero de bala), colocados de pie delante de una tela de arpillera. Desde el techo de la pequeña sala resultante de la división, colgaban paraguas negros destruidos con las varillas saltadas; obra de López Anaya (uno de éstos cedidos por Macció). Bajo los paraguas una silla verde de

⁶ Ante la obra de las cabezas quemadas y semiderretidas en un bastidor sin tela, las fuentes la describen forrada de arpillera o de terciopelo verde, y la autoría se la atribuyen Seguí, y Wells, aunque éste último advierte que la autoría de la mayoría de obras era conjunta. Antonio Seguí en relación a una fotografía que se le muestra dónde aparecen varios de los autores delante de un bastidor con cabezas colgantes explica: “Kemble, López Anaya, Silvia Torras, Wells (atrás) y Roiger frente a una ventana forrada en terciopelo verde, de donde pendían seis cabezas en cera que yo intervine”. Luis Wells contesta a la pregunta ¿Cuales fueron sus obras en la muestra de arte destructivo? “Las mías específicamente fueron las cabezas quemadas, aunque el proyecto se encará de modo colectivo y todos intervenimos en las obras”.

mimbre destruida y presentada sobre una superficie blanca⁷. En la esquina un sillón con un gran corte que mostraba la estopa/lana del interior por Kemble⁸. Sobre una peana, un recipiente metálico oxidado y muy deteriorado de leche con cabezas en el interior estaba presentado en el centro de la pequeña sala.

Los autores y sus recuerdos, recogidos en textos o entrevistas, describen cajones llenos de botellas rotas, piezas mecánicas y de barcos como las encontradas por López Anaya en el barrio de la Boca y el puerto de Buenos Aires. (Ej. el tubo de ventilación) y recuerdan que entre los objetos se presentaban pinturas (de carácter informalista), dibujos y retratos fotográficos de los artistas por Roiger, todo intervenido a la manera destructivista.

2.2 EL CATÁLOGO

El catálogo de la muestra estaba constituido por tres textos/ensayos en su interior y en portada, la única imagen del catálogo, coincidente con las tarjetas de invitación, la fotografía del viejo Mateo destruido. Los textos: “Fundamentos de una estética de la destrucción” de Aldo Pellegrini; “Arte Destructivo” de Kenneth Kemble y “Fundamentos psicológicos de un Arte Destructivo” de José M. Tubio, desvelan posicionamientos sobre esta nueva interpretación de la creación.

Aldo Pellegrini comienza así su escrito “Más profundos, más extensos que los de la construcción, son las leyes de la destrucción. Pero destrucción y construcción son mecanismos asociados. Nada se puede construir sin una etapa previa de destrucción.” (Pellegrini, 1961). Compara con la naturaleza,

⁷ Antonio Seguí, en una entrevista en 2008 con el autor de este artículo comenta sobre una imagen de Kemble con la silla: “Kemble con su silla que venía del jardín de sus padres en el barrio de Martines.”

⁸ (---) al mostrarle la imagen del sillón con el corte comenta: “Kemble era el más intelectual del grupo. Gran lector, vivió en París en los años 50. De allí esa relectura del “nacimiento del mundo” de Courbet.”



entendiendo a ésta como una fuerza destructiva pero a su vez constructora y generadora de vida. Y explica que esa destrucción de la naturaleza sigue su propio interés constructivo y generador que normalmente atenta contra los intereses humanos. Y entiende que el hombre es la fuerza de destrucción más poderosa para el mundo.

Kemble escribe: “Esta exposición tiene el carácter de un experimento, de un ensayo tentativo, de una idea que se me ocurrió hace poco más de un año. Como toda experiencia relativamente nueva su presentación quizá sea imperfecta y confusa y por sobre todo, demasiado heterogénea. Pero tendrá justamente el valor de su imperfección al dejar varios caminos abiertos para futuras experiencias.” Y en cierto modo su idea:

“La idea resumida consiste en lo siguiente. La existencia del arte obedece a una serie de necesidades vitales en el hombre, a las cuales parece estar condicionado. Una es la de expresarse y comunicar a los demás su particular mundo mágico y poético interior. Otra sería una manifestación de deseos en cuanto a lo que quisiera que fuese su mundo circundante. Otra, su necesidad de aventura. Otra, su necesidad de belleza. Otra, su deseo de trascender. Pero también obedece a su necesidad de construir, elaborar, componer, ordenar y crear, a lo cual también parece que cada individuo está condicionado en mayor o menor grado. Y el artista es aquel que ha adquirido los medios para canalizar estas necesidades en forma activa, llenando así las necesidades del espectador, que se satisface en forma pasiva con sus concepciones. Pero así como el hombre deriva emociones intensas, satisfacción, placer, o lo que quiera llamársele, de las actividades constructivas y creadoras, también existe en el polo opuesto. El de derivar emociones, placer o satisfacción de la destrucción, del romper, quemar o descomponer, y de la contemplación de tales actividades.” (Kemble, 1961: 1-2)

Con el texto completo Kemble deja constancia de la claridad de su idea primigenia, innovadora y experimental, reflejando, al igual que Pellegrini, el necesario pero justo punto de humor para tal actividad, alzándose como reaccionario de las noticias de bombas nucleares que pronosticaban desastres en grandes magnitudes, ante esas noticias, su reacción es la Idea de la Muestra denominándola “el proceso inverso a la creación”⁹

Desde una perspectiva histórica de la psicología José M. Tubio explica que los impulsos destructivos son ancestrales e inherentes al ser humano y en cualquier civilización; cita a Freud (impulsos tánicos-destructores), a Adler “impulsos de agresión y dominio”, a Jung, “la sombra”, a Alexis Carrel con la convivencia de la personalidad básica con la del hombre moderno en el ser humano... “y hoy, en plena era atómica, se ha convertido en el dilema de Hamlet: “ser o no ser”, pero aplicado a la humanidad en conjunto. Sabemos perfectamente que, no importa quién la inicie, una guerra total significa hoy el suicidio de la especie. Por éso, esta experiencia pictórica me parece una catarsis saludable, una descarga higiénica para los impulsos sadomasoquistas del artista y del espectador” (Tubio, J.M, 1961: 3-4).

2.3 REPERCUSIÓN Y CRÍTICAS

Sobre la repercusión en el público y en la crítica “La crítica hablaba de un basural artísticamente montado, de arpilleresco, sucio, despanzurrado y lastimoso reducto, de dársena pestilente de lo vacío y lo putrefacto” describe un surtido de reacciones, en su mayoría de rechazo. (López Anaya, 2003c). Antonio Seguí afirma sobre la

⁹ “Se me ocurrió que sería interesante canalizar esta tendencia destructiva del hombre, esta agresividad, reprimida en la mayoría de los casos pero siempre pronta a explotar nocivamente, en una experiencia artística totalmente inofensiva. Se me ocurrió pensar en lo que pasaría si un grupo de artistas se dedicasen a destruir, a romper objetos u obras de arte, en vez de realizar su labor habitual. Es decir, prácticamente intentar el proceso inverso a la creación.” (___)



crítica de la exposición: “Algunos indignados, otros con humor y otros guardaron silencio”. Wells “siempre había críticas buenas y malas. En las muestras del informalismo, nos decían de todo” (Ferrari, 2008) y “En el ambiente del arte la exposición fue tomada al decir de Enrique Molina como <<una copa de oxígeno>>”.

3. REFLEXIONES

El Arte destructivo, aunque aislado y sin continuidad, se produce en un determinado momento histórico, después de dos guerras mundiales y con el miedo a las bombas nucleares y a los posibles nuevos enfrentamientos bélicos capaces de arrasarse con todo. En este contexto mundial, en Argentina se da el caso del Arte destructivo, y en Europa un joven artista alemán, hijo de la II Guerra Mundial, con orígenes polacos y judío, presenta en Londres su trabajo bajo el título “Cardboards”, en esta muestra de cartones, el autor presenta un documento datado del 4 de Noviembre del mismo año, (1959) que explica la exposición. Gustav Metzger es ese joven artista y el documento es el primer manifiesto de Arte Autodestructivo. Ahora con los dos eventos: “Arte Destructivo” y “Arte Autodestructivo” pueden entenderse como contemporáneos o paralelos en tiempo, algo normal en la Historia del Arte, reflejos de un momento determinado que propician expresiones creativas similares en concepto, pero también puede dudarse sobre la idea primigenia de Kemble, que podía haber conocido de algún modo lo ocurrido en Londres. Andrea Giunta plantea desde su punto de vista personal y con el aval de sus investigaciones la duda sobre el conocimiento de Kemble sobre el trabajo de Gustav Metzger¹⁰.

¹⁰ “En la propuesta de este encuentro se pregunta si la historia del arte se escribe con imágenes, palabras, anécdotas, y si son éstas fuentes confiables; la palabra “confiable” me resulta problemática, porque todas las fuentes lo son y no lo son. A mí me ha sucedido en mi libro, que cito una exposición, porque vi el catálogo (y esto tiene que ver con lo que decía Laura), y después supe que en verdad la

Aunque la batalla por la originalidad y desarrollo del arte con procesos destructivos o autodestructivos sigue en el aire, si se puede avanzar en la historia para finalizar el caso del Arte Destructivo, y de cómo un joven Luis Wells marcha a Inglaterra con una beca de British Council, más concretamente a Londres, cinco años después de la muestra “Arte Destructivo” coincidiendo con D.I.A.S. Destruction In Art Symposium (Londres, 1966). Wells no recuerda cómo el grupo de artistas de “Arte Destructivo” se inscribieron en el evento.¹¹ Wells representó al grupo argentino en D.I.A.S y mostró una documentación consistente en textos, fotografías y cassetes de “ideas de Destrucción aplicados a la Música y la Poesía” (incluían veintiocho composiciones en las cuales

exposición nunca se había hecho. Por ejemplo, Kenneth Kemble, cuando yo lo entrevistaba, me aseguraba que “Arte Destructivo” no tenía precedentes, y yo encontré que había desde dos años antes, un texto de Gustav Metzger, que se llama “Manifiesto del arte autodestructivo”, que creo que Kenneth conoció. (...) En otras palabras, Kemble no mentía. El había construido esa historia a partir del recuerdo, de expectativas que proyectaba sobre el pasado, de acontecimientos que se habían diluido en su memoria, se habían borrado, y lo que recuerda, porque y como lo recuerda también es importante para la historia del arte. Destacar esto sirve para enfatizar que tal objetividad -para mí- no es posible. Que la historia del arte no pretende congelar el pasado, como (supuestamente) este pasado fue, sino por el contrario, reactivarlo, volverlo problemático, acercarse a él a partir de preguntas y expectativas precisas, que nos permitan abordar aspectos nuevos, reveladores. Mi experiencia fue exactamente ésa. Muchos coinciden con lo que escribo en mi libro sobre los años '60, otros no coinciden para nada, y esto es lo que a mí me resulta fascinante del trabajo de historiador, el hecho de que sobre un período del que se había escrito bastante se podía volver, se podía reactivar desde nuevas perspectivas, nuevos problemas que no habían sido considerados, y que permiten también revisar críticamente lo escrito sobre ese mismo período.” (Giunta, 2002)

¹¹ A la pregunta: ¿Cómo se decidieron a participar o cómo fueron invitados? Wells responde: “Yo viajaba a Londres con una beca de British Council y no recuerdo cómo fue que nos inscribimos. Tal vez Kemble. Nadie tenía idea de nuestra existencia.”



aparecían leídos fragmentos de textos de Picasso, Goethe, Aldous Huxley, Aristóteles y otros, superpuestos y mezclados con poesías, textos con sonidos y ruidos). La intención de estas mezclas: “cambiar el significado lineal por la implosión y explosión de la semántica, la ortografía, la indiferencia silábica y la desintegración del sonido vocalizado.” (Stiles, 2005)

En el programa del Congreso, el grupo argentino presentado como el Grupo de Arte Destructivo de Buenos Aires de 1966, estaba asignado en el Teatro Mercury el último día de un mes de septiembre conglomerado de eventos. La fecha con la que se data al grupo argentino resulta como mínimo extraña, puesto que el material que se mostraría había sido creado y expuesto en 1961. ¿Algún error inofensivo?, ¿pudo Metzger como uno de los organizadores del evento tener algo que ver en la datación de los argentinos?. Metzger pudo, mediante la datación, no colocar a este grupo al mismo nivel precedente del Evento que seguía el desarrollo de Metzger en su autodestructive art, aunque la datación de su manifiesto le seguiría dando mayor antigüedad sobre el trabajo en torno a la Destrucción. Se considere a uno o a otros como primeros precursores, puede afirmarse que desde comienzos de los sesenta, bajo un contexto relacionado con guerras y bombas, se empezó a introducir en el Arte nuevos procesos de creación que de algún modo partían de la destrucción.

BIBLIOGRAFÍA

- Blättner, Martin (1999) “Gustav Metzger”. *Kunstforum*. Nº 147. Sept-Nov 1999. PP. 433-435.
- Canogar, Daniel. (2006) “El placer de la ruina” *Exit*. Nº 24. 2006. PP. 24-32.
- Chilvers Ian, Colorado Castellary, Arturo (2001). *Diccionario del arte del siglo XX* *Diccionarios Oxford-Complutense*. Editorial Complutense, Madrid.
- Ferrari, María Laura (2008) “Luis Alberto Wells y el Informalismo” http://www.sitearte.com/hablando_de_arte/wellscuerpo.html
- Giunta, Andrea (1997) “Historia oral e historia del Arte: El caso del Arte Destructivo” *Estudios e Investigaciones*. Nº7. Buenos Aires.
- Giunta, Andrea (1998) “Destrucción-Creación en la vanguardia argentina del sesenta., Arte y política. Mercados y violencia”, *Razón y Revolución nro. 4, reedición electrónica*.
- Giunta, Andrea (2002) ¿Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la Historia del Arte? “conferencia *transcrita*. El Basilisco. Auditorio de la Alianza Francesa. 12 de Noviembre 2002. <http://www.elbasilisco.com/aftransocho1.htm>
- Kemble, Kenneth. (1961) “Arte destructivo”. *Catálogo de la exposición Arte Destructivo*. Buenos Aires. Argentina.1,2.
- Kemble, Kenneth. (2000) *La gran ruptura (1956-1963)*. Edita J. Kemble.
- López Anaya, Jorge. (2003a) *Documentación: Integralismo, Arte Argentino Siglo XX, Arte Cosa, Arte Destructivo, Informalismo*. (Índice de obras, cronología, exposiciones antológicas y biografías). Ediciones Alberto Sendros. Buenos Aires.
- López Anaya, Jorge. (2003b) “El informalismo, después.” *Lápiz*. Nº196. Oct. 2003. PP.74-77.
- López Anaya, Jorge. (2003c) “Informalismo en Argentina” http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/informalismo/03destructivo_i.php?menu_id=15602



López Anaya, Jorge. (2004a) "Destruir para crear." *Diario La Nación*. Domingo 1 de Febrero de 2004. Edición impresa y electrónica.

López Anaya, Jorge. (2004b) *Informalismo. La Vanguardia Informalista Buenos Aires. 1957-1965*. Ediciones Alberto Sendros. Buenos Aires.

López Anaya, Jorge. (2004c) *Vanguardia Informalista: Buenos Aires 1957-1965: Informalismo, Arte Destructivo, Arte Cosa*. Ed. Broché. Buenos Aires.

López Anaya, Jorge. (2011) "Kenneth Kemble. La gran ruptura" <http://www.kennethkemble.com.ar/index.php/publicaciones/escritos-sobre-kemble/54-la-gran-ruptura>

Metzger, Gustav. (1996.) *Damage nature, auto-destructive art*. Coracle. London.

Pellegrini, Aldo. (1961) "Fundamentos de una estética de la Destrucción" *Catálogo de la exposición Arte Destructivo*. Buenos Aires. Argentina. PP. 3-4.

Rodrigo Alonso (1999) "En torno a la Acción" *Arte de Acción (cat. exp.)*. Buenos Aires: Museo de arte moderno.

Stiles, Kristine (2005) "The Story of the Destruction in Art Symposium and the DIAS affect"
Gustav Metzger. Geschichte Geschichte (Vienna & Ostfildern-Ruit: Generali Foundation and Hatje Cantz Verlag, 2005 ed. Sabina Breitwieser. Pp. 41-65.

Tubio, J.M. (1961) "Fundamentos psicológicos de un Arte Destructivo" *Catálogo de la exposición Arte Destructivo*. Buenos Aires. Argentina. PP. 3-4.

