

NORBERTO
PUZZOLO



**Otros títulos / Other titles by
Ediciones Castagnino+macro**

M2 · Graciela Sacco
Noemí Escandell
Mele Bruniard
Rubén Porta
Eduardo Serón
Papeles Reencontrados
—es contemporáneo?
Residencia en el mundo
Recetas

La presente colección de Ediciones Castagnino+macro tiene su inicio en 2009 con la publicación del volumen *M2 · Graciela Sacco*. Buscamos con estos libros un espacio de reflexión exhaustiva sobre la obra de artistas de relevancia internacional y especial proyección local.

Continuando con esta propuesta, *Norberto Puzzolo* presenta un recorrido por la trayectoria de este artista rosarino, que busca contextualizar y problematizar las propuestas estéticas y políticas de un actor insoslayable de las últimas décadas del arte argentino. Este relato, que se desarrolla en 264 páginas, se construye a través de las obras, las imágenes de archivo, los documentos catálogos, afiches, recortes de prensa, etc., una serie de ensayos de especialistas de prestigio: Ana Longoni, María Elena Lucero, Rubén Chababo, Rodrigo Alonso y Adriana Lauria, y la reedición de dos textos históricos: "Obra fotográfica" (1993) de Leonora Traficante y "Más allá de la fotografía" (1985) de Nicolás Rosa que aportan una aguda mirada —y se actualizan en el contexto de la publicación— sobre las series fotográficas de Puzzolo.

The present collection of Ediciones Castagnino+macro began in 2009 with the publication of the volume *M2 · Graciela Sacco*. Our purpose in publishing these books is providing a space for the exhaustive reflection on the works of artists who have achieved international relevance and have a special local projection.

Continuing with this proposal, *Norberto Puzzolo* presents a journey along the career of the Rosario artist, aiming to contextualize and problematize the esthetic and political proposals of this key character in Argentine art of recent decades. The narrative, developed throughout 264 pages, is built around his works, archive images, documents –catalogs, posters, newspaper clippings, etc.–, a series of essays by prestigious specialists: Ana Longoni, María Elena Lucero, Rubén Chababo, Rodrigo Alonso and Adriana Lauria, and the reprint of two historical texts: "Obra fotográfica" ["Photography Works] by Leonora Traficante (1993), and "Más allá de la fotografía" ["Beyond Photography"] by Nicolás Rosa (1985), which contribute a keen insight –renewed in the context of the publication– on Puzzolo's photography series.

Norberto Puzzolo / Ana Longoni ... [et.al.]. - 1a ed. - Rosario : Ediciones

Castagnino/Macro, 2013.

262 p. : il. ; 22x22 cm.

ISBN 978-987-29180-0-2

1. Arte. I. Ana Longoni

CDD 708

Ediciones Castagnino+macro declara de buena fe que ha agotado los recursos para hallar a los derechohabientes de los textos e imágenes aquí publicados no habiendo sido posible en algunos casos. En el supuesto que estos sean identificados en el futuro, rogamos comunicarse con nosotros.

Ediciones Castagnino+macro states in good faith that having exhausted the means to find the rightful claimants of all the texts and images published here, it has not been possible in some cases. Should they be identified in the future, kindly contact us.

Ediciones Castagnino+macro

Avenida Pellegrini 2202, Rosario • Argentina

www.castagninomacro.org

Rosario, mayo 2013

NORBERTO
PUZZOLO

INDICE | INDEX

07 [Ana Longoni]

Devenir

Devenir

61 [María Elena Lucero]

Guiños geométricos y paisajes minimalistas,
preludios de una síntesis visual

Geometric Winks and Minimalist Landscapes:
Preludes to a Visual Synthesis

111 [Rubén Chababo]

Norberto Puzzolo:
antes y después del naufragio

Norberto Puzzolo:
Before and After the Shipwreck

131 [Rodrigo Alonso]

Compromiso y experimentación en la
obra temprana de Norberto Puzzolo

Participation and Experimentation in the
Early Works of Norberto Puzzolo

169 [Adriana Lauria]

"El resto que queda tras la pérdida":
el arte fotográfico de Norberto Puzzolo

"What remains of the lost":
Norberto Puzzolo's Art Photography

217 [Eleonora Traficante]

Obra Fotográfica
1983-1993

Photography Work
1983-1993

229 [Nicolás Rosa]

Más allá de la fotografía

Beyond Photography

246 [Nancy Rojas]

Cronología

Chronology



DEVENIR

DEVENIR

Ana Longoni



Páginas 6-7
Las sillas (La vidriera)
1968
Instalación. Medidas variables
"Círculo de Arte Experimental", Entre Ríos 730, Rosario, mayo de 1968
Thria Collection

Pages 6-7
The Chairs (The Window Display)
1968
Installation. Variable dimensions
"Experimental Art Series", 730 Entre Ríos St., Rosario, May 1968
Thria Collection

No voy a contar una vez más la historia de *Tucumán Arde* –(me) lo he prometido.^{1]} Pretendo más bien aquí engarzar los trazos de la historia colectiva con la trayectoria biográfica y la memoria personal de quien fuera uno de sus integrantes, abordar las intersecciones, los puntos de vista y los matices que se desprenden de las versiones de esa trama intensa, su antes y su después, así como la actual condición mítica de un suceso que se quiso desmitificador.

Genealogías

Cuando Norberto Puzzolo relata su experiencia en *Tucumán Arde*, elige dos acontecimientos que resultan no solo precisos antecedentes de la historia (no solo local) de las articulaciones entre arte y política sino que a la vez condensan iluminadoras dimensiones personales, elaboraciones íntimas que permiten remontar una genealogía plausible sobre sus orígenes y su formación. Aquellas circunstancias que incidieron en que él sea quien es. Uno de esos episodios fundantes a los que el artista se refiere es la emergencia de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, impulsada por Antonio Berni entre 1933 y 1937 junto a varios jóvenes artistas rosarinos, un capítulo clave en la historia de "vanguardia intermitente" –como la llama Guillermo Fantoni– en la ciudad de Rosario. Autodefinida como una "agrupación libre de cooperación y enseñanza entre asociados", consistió en una escuela-taller que confrontó la convención académica al formar artistas a partir de trabajos colectivos y esparrir las técnicas de la pintura muralista. Vinculada al Partido Comunista y a frentes antifascistas, la Mutualidad produjo

Autorretrato
1966
Self-portrait
1966

I'm not going to tell the story of *Tucumán Arde* [lit. Tucumán Burns. In Northwestern Argentina, Tucumán was at the time the poorest province in the country] again, I promised (myself).^{1]} My aim here is to connect the lines between collective history and the biography and memories of one of its members, analyzing the intersections, viewpoints and nuances that emerge from the versions of that intense weave, the before and after, as well as the current mythical status of an event that aspired to be demythicizing.

Genealogies

When Norberto Puzzolo speaks of his experience in *Tucumán Arde*, he singles out two events which are not only precise historical antecedents (not only local) of the articulations between art and politics, but which also have illuminating personal dimensions, intimate thoughts that go back to a plausible genealogy of its origins and conformation. These were the circumstances that made him who he is.

One of the key episodes the artist mentions is the foundation of the *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos* [lit. Popular Mutuality of Plastic Art Students and Artists], by Antonio Berni along with several other young Rosario artists between 1933 and 1937, a fundamental chapter in the history of the city's "intermittent avant-garde" –as Guillermo Fantoni calls it. Self-defined as a "free association for cooperation and learning among its members," it was a school/workshop that confronted academic convention by forming artists in the production of collective works and spreading the techniques of muralist painting. Linked to the Communist



pinturas murales transportables y fotomontajes para la agitación, "imágenes contundentes y de lectura inmediata, que denunciaban desde estos impresos la violencia política, la situación de los obreros en huelga o los problemas internacionales".^{2]} La Mutualidad y *Tucumán Arde* comparten –en la constelación que traza Puzzolo– no solo "cierto halo romántico" en sus aspiraciones revolucionarias, sino también el cerrado silencio que merecieron en su tiempo por parte del medio cultural oficial.^{3]} En el mismo sentido, Fantoni caracteriza esos capítulos de la historia cultural de Rosario como "transgresiones al establishment cultural" con "la intención de producir cambios que excedían el ámbito específico del arte".^{4]} Ambas propuestas apuntaban a interesar a un público ampliado, masivo y popular, y a inscribirse en ámbitos –tales como sindicatos u organizaciones obreras– muy distantes del acotado circuito artístico. Entre los jóvenes nucleados en la Mutualidad figuraban Anselmo Piccoli, el tío de Puzzolo –hermano de su madre–, y Juan Grela, su maestro. Así los rememora: "Al no tener una carrera académica, trato de transmitir el deseo o el placer de hacer, porque a lo mejor no puedo transmitir una enseñanza pero sí ganas de hacer y creo que parte de lo que me transmitió esa gente fue el deseo de hacer cosas. (...) A Berni no lo conocí, si lo vi alguna vez fue en el año 67. Pero tengo el relato familiar de que charlaba con mi abuelo en la quinta y como los dos eran sordos se hablaban a los gritos. (...) De niño, Piccoli me llevaba al puerto, me daba papel y pinturas. Una vez, una señora del barrio se para atrás nuestro y murmura: 'el hombre grande sí que pinta lindo, pero el pibe ¡qué porquerías que hace!'".^{5]}

El segundo referente clave al que se refiere Puzzolo es *Tire dié* (*primera encuesta de tema social*), película

Party and anti-fascist groups, the *Mutualidad* made portable mural paintings and photomontages for activists; "easy to read, convincing images to protest against political violence, the condition of workers on strike or international affairs".^{2]} The *Mutualidad* and *Tucumán Arde* have in common –in the constellation described by Puzzolo– not only "a romantic halo of sorts" concerning their revolutionary aspirations, but also the total silence of the dominant cultural media of the time.^{3]} Likewise, Fantoni characterizes those chapters of Rosario's cultural history as "transgressions against the cultural establishment" with "the intention of promoting changes that went beyond the art field in particular".^{4]} Both proposals sought to approach a wider, massive and popular audience, and gain access to areas –such as labor unions and workers organizations– far removed from the constrained art circuit.

Among the young members of the *Mutualidad* was Anselmo Piccoli, Puzzolo's uncle –his mother's brother– and Juan Grela, his teacher. He remembers them as follows: "Not having an academic degree, I try to transmit the desire or the pleasure of doing, perhaps because I can't convey knowledge, but I can convey the desire to do, and I believe part of what they taught me was a desire for doing. (...) I never met Berni; if I ever saw him at all it must have been in 1967. But my family story says that he visited with my grandfather in the orchard, and since they were both deaf, they talked really loud. (...) As a child, Piccoli used to take me to the harbor and gave me paper and paints. Once, a neighborhood lady stood behind us and whispered: 'The older man paints really nice, but what the kid does is junk!'"^{5]}

The second key episode Puzzolo refers to is *Tire dié* (*primera encuesta de tema social*) [lit. Toss a coin this way

concluida en 1960, dirigida por el santafesino Fernando Birri en torno al "problema de los pibes que piden monedas en el puente del ferrocarril, como efecto de causas sociales".^{6]} Puzzolo recuerda: "Mi primo y padrino Rudy estudiaba ingeniería química en Santa Fe, y demora su carrera para estudiar cine en la escuela que había fundado Birri. Fui con Rudy a ver *Tire dié* que me marcó mucho, yo tendría 11 o 12 años cuando estrenan la película, en el año 1960... Mi primo y su novia me llevaron a Córdoba a la Bienal ICA en 1964 en la que estaban los cuadros geométricos de Jesús Soto. Llevé mi camarita 8 mm y filmé los cuadros, ahí yo tendría 15, 16 años".

Antes de poder concretar la película, el equipo coordinado por Birri realizó un fotodocumental, que consistía en un ensayo fotográfico difundido mediante una sencilla publicación conteniendo una secuencia de fotos acompañadas por breves textos (que transcriben, en general, diálogos con los retratados). Se trata de "un proyecto intermedio al cine que dio magníficos resultados, (...) una verdadera exposición secuencial de fotografías, sobre un tema, que hoy podrían considerarse storyboards de films en su etapa preparatoria".^{7]} Puzzolo hojea hoy su ejemplar del fotodocumental de *Tire dié* señalando la capacidad de síntesis de esas fotos y el vívido impacto emocional y político que le provocaron, que conecta con su expectativa de producir imágenes semejantes (fotográficas y fílmicas) cuando él y otros artistas viajan en noviembre de 1968 hacia Tucumán.

Las fotos de *Tire dié* y las de *Tucumán Arde* son fotos que pueden pensarse inscriptas en la tradición de la foto de prensa, en tanto se conciben no como representaciones sino como pruebas.^{8]} Su efecto-verdad no solo radica en lo que muestran: ya sea niños forzados a mendigar o

(first survey on a social issue)], a 1960 film directed by Fernando Birri from Santa Fe regarding the "problem of the kids that begged for coins at the railroad bridge, as a consequence of the social situation."^{6]} Puzzolo remembers: "My cousin and godfather, Rudy, studied chemical engineering in Santa Fe, and he postponed his graduation to study cinema at the school founded by Birri. I went with Rudy to see *Tire dié*, which made a great impression on me; I must have been eleven or twelve when the movie came out in 1960... My cousin and his girlfriend took me to Córdoba, where Jesus Soto's geometric paintings were being exhibited at the ICA Biennial in 1964. I had my little 8 mm camera and filmed the paintings. At the time, I must have been fifteen or sixteen."

Before making the film, the team coordinated by Birri made a photodocumentary, which consisted of a photographic essay announced through a simple publication containing a sequence of photos accompanied by brief texts (mostly transcribing dialogues with the portrayed characters). It's about "a project previous to making a film that had magnificent results (...) an actual sequential exhibition of photos about a topic, which today would be considered storyboards in a preparatory stage".^{7]} Puzzolo now browses his copy of the *Tire Dié* photodocumentary, pointing out the synthetic character of the photos and the vivid emotional and political impact they had on him, being so close to his aspiration to produce similar (photographic and cinematographic) images when he and other artists traveled to Tucumán in November 1968.

The photos of *Tire dié* and *Tucumán Arde* may be included in the tradition of photojournalism since they were conceived not as representation but as evidence.^{8]} The truth-effect not only resides on what they show: be it

Trauma 67 (seudónimo de Norberto Puzzolo)

Los Beatles

1967

Dibujo, tinta y cabellos del autor

17,7 x 22,5 cm

Trauma 67 (Norberto Puzzolo's alias)

The Beatles

1967

Drawing, ink and artist's hair

17.7 x 22.5 cm

12



masticando un trozo de caña, mujeres trabajando en la cosecha con su crío a cuestas, ancianos cargando enormes fardos, familias en las entradas de sus miserables viviendas, escolares desarrapados que van a la escuela descalzos, muertos causados por la represión policial. La condición testimonial que desprenden estas fotos se vincula con su carácter probatorio otorgado por el hecho de que los artistas estuvieron necesariamente allí para tomarlas. Articuladas con la dimensión contrainformativa en la que se asienta la planificada estrategia de *Tucumán Arde*, esas fotos funcionan "como prueba de que lo real no es solo lo que el Poder decide como realidad".^{9]}

1966, 1967: la vorágine

Siendo un adolescente que firmaba sus dibujos humorísticos como Trauma, Puzzolo abandona los estudios secundarios, agobiado por el disciplinamiento institucional, y empieza a trabajar en un taller gráfico, en paralelo estudia pintura en el taller de Juan Grela. Es allí donde conoce en 1966 a Juan Pablo Renzi, Aldo Bortolotti, Carlos Gatti y Eduardo Favario (también discípulos del otrora integrante de la Mutualidad), quienes lo invitan a conocer su producción en el taller que compartían en la calle San Martín. Recuerda haber estado sentado un largo rato frente a las pinturas que esa noche circularon ante sus ojos y –a pesar de la diferencia de edad (él tenía apenas 17 y Favario, 26)– haber sido respetuosamente escuchado en los comentarios que formuló: "Me invitan una noche a su taller, tarde, y al otro día yo trabajaba. Favario me sirvió un café, y me ponían los cuadros para que los mirara. Me acuerdo los colores fríos de Renzi y Bortolotti en sus obras geométricas. No lo podía creer... ¿Quién era yo para que me mostraran sus obras? Quiero creer que no los defraudé".^{10]}

children forced to beg or chewing sugarcane, women working in the fields with their babies, old folks carrying heavy bundles, families in front of their miserable houses, children in ragged clothes going to school barefoot, dead bodies of people who had fallen victim of police repression. The testimony conveyed in these photos has the characteristic of documented proof given that the artists necessarily had to be there to take them. Articulated with the counter-informational dimension in which *Tucumán Arde's* strategy plan is based, these photos function "as evidence that the real is not only what Power decides is real."^{9]}

1966, 1967: frenzy

While he was a teenager, and signing his comics as Trauma, Puzzolo dropped out of high school, weary of the discipline, and began working in a printing company and studying painting with Juan Grela. At Grela's workshop, in 1966, he met Juan Pablo Renzi, Aldo Bortolotti, Carlos Gatti and Eduardo Favario (also students of the former *Mutualidad* member), who invited him to the studio they shared on San Martin Street to see their works. He recalls sitting for a long while in front of the paintings that danced before his eyes that night and –despite the age difference (he was barely seventeen while Favario was twenty-six) – the respectful attention with which they listened to his comments: "They invite me to their studio late one night and I had to work the next morning. Favario gives me a cup of coffee before they bring over their paintings to me. I remember the cold colors Renzi and Bortolotti used in their geometric works. I couldn't believe it... Who was I to deserve the honor of seeing their works? I'd like to believe that I didn't let them down."^{10]}

Este encuentro marcó su ingreso al Grupo de Arte de Vanguardia, que había empezado a actuar en Rosario a fines de 1965 y había dado a conocer en septiembre de 1966 su manifiesto "A propósito de la cultura mermelada", en medio de una conferencia del crítico Pedro Giacaglia, en lo que Renzi describe como un "happening chistoso":¹¹ destapan ruidosamente un frasco de mermelada en medio de la sala y empiezan a comerlo, denunciando la empalagosa cultura oficial y la incomprendición de la crítica, en una explícita toma de posición contra las formas y prácticas establecidas en el campo artístico. A partir de entonces, Puzzolo se integra activamente a la intensa vida del grupo, consolidado como uno de los núcleos más dinámicos de la escena artística argentina, una formación que elabora y hace públicas sus opiniones a través de manifiestos y declaraciones, e interviene colectivamente en acontecimientos públicos. También reciben cierto espaldarazo desde Buenos Aires de los críticos y gestores Jorge Romero Brest y Jorge Glusberg. Varios de los integrantes del Grupo viajan a Buenos Aires para participar en "Estructuras primarias II" y "Rosario 67", y entablan una amistosa relación con el artista conceptual norteamericano Sol LeWitt, participante en el Premio Di Tella de ese año. Renzi se refiere a esa relación: "Sol LeWitt que estaba exponiendo en el Premio Di Tella se hizo muy amigo nuestro. (...) Después le habló de nosotros a Lucy Lippard".^{12]} Huella de aquellos intercambios, Puzzolo conserva un trozo de papel dedicado por LeWitt, con los apuntes sobre el mantel de la conversación durante una comida donde aparece inscripto el nombre del artista minimalista norteamericano Carl André.

Es recurrente en los relatos sobre los vertiginosos cambios en la producción de la vanguardia argentina cierta

This encounter led to his participation in the *Grupo de Arte de Vanguardia* [lit. Avant-garde Art Group], which was founded in Rosario in 1965 and shortly after presented a manifest titled "*A propósito de la cultura mermelada*" [lit. "About the marmalade culture"], in September 1966, while critic Pedro Giacaglia was giving a conference, in what Renzi describes as a "funny happening":¹¹ They loudly opened a jar of marmalade in the conference room and began to eat from it as a way of denouncing the cloying official culture and the incomprehension of the critics, taking an explicit stand against the established forms and practices of the art circuit. From then on, Puzzolo participated actively in the intense life of the group that became one of the most dynamic centers of the Argentine artistic scene; a group that developed and shared their opinions through manifests and statements and collectively intervened in public events. They also received the support of critics and agents Jorge Romero Brest and Jorge Glusberg in Buenos Aires. Several members of the group travelled to Buenos Aires to participate in the shows "Estructuras primarias II" [lit. "Primary Structures II"] and "Rosario 67", and befriended the American conceptual artist Sol LeWitt, who participated in the Di Tella Institute Prize that year. Renzi says about that relationship: "Sol LeWitt, who was exhibiting at the Di Tella Prize, became a very close friend of ours (...) Later, he talked to Lucy Lippard about us."¹² As a memento of their friendship, Puzzolo has kept a piece of paper dedicated to him by LeWitt with the notes he had taken during a meal, in which the name of the American minimalist Carl André appears.
When dealing with the vertiginous changes Argentina's avant-garde production went through, there's always a recurrent simplification –stimulated by institutional

"Rosario 67" (afiche)
Diseño: Juan Pablo Renzi
Fotografía: Edgardo Galante
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA),
Semana del Arte Avanzado en la Argentina, 1967
Archivo Norberto Puzzolo

"Rosario 67" (poster)
Design: Juan Pablo Renzi
Photo: Edgardo Galante
Buenos Aires Museo de Arte Moderno (MAMBA),
Week of Advanced Art in Argentina, 1967
Norberto Puzzolo Archive



simplificación –alentada por la visibilidad institucional y en la crítica masiva– que asocia 1966 al arte pop y los happenings, y 1967 a las estructuras primarias. Fernando Davis reflexiona sobre ello en los siguientes términos: "estos planteamientos se inscribían en el acelerado tránsito que, a lo largo de la década, definió el ritmo de la radicalización de la vanguardia, en los cortes intermitentes y las rápidas cancelaciones que tramaron su deriva experimental".^{13]} Entre los rosarinos este pasaje por las estructuras primarias fue parte del vertiginoso tránsito "del expresionismo abstracto al campo del objeto y a partir de un acentuado cuestionamiento de la visualidad al arte conceptual", en la apuesta de "elaborar un arte radicalmente nuevo en el que está en juego una transformación de la vida cotidiana y, en sintonía con las situaciones históricas, el advenimiento de una sociedad alternativa".^{14]} En ese breve lapso se concentran exploraciones en direcciones diversas y líneas de experimentación simultáneas: ambientaciones, señalamientos y ocupaciones del espacio, acumulaciones de objetos y planteos conceptuales que apelaban a la construcción imaginaria del espectador y no se privaban del juego, el chiste y el humor desenfadado. Valga una mención en ese sentido: el trabajo presentado por Eduardo Favario en "O.P.N.I.", en noviembre de 1967, consistió en la exhibición de un billete de curso legal de \$ 5.000, "para que el espectador, en complicidad con el artista, construya imaginariamente la obra en función de ese valor".^{15]} En una operación que vuelve literal y tautológica la condición de mercancía de la obra, el artista fija su precio en el monto del billete en cuestión. Hacia una operación crítica similar apunta Puzzolo en su envío a la exposición "El Arte por el Aire", inaugurada en Mar del Plata al mes siguiente. Allí mandó *La línea*, apenas una tanza para demarcar una

visibility and the dominant critique- that associates 1960 with pop art and happenings and 1967 with primary structures. Fernando Davis reflects on this fact, when he says: "These proposals were inscribed in the fast pace that throughout the decade defined the journey toward radicalization of the avant-garde, the intermittent ruptures and the swift cancellations that constituted its experimental flow."^{13]} Among the artists of Rosario the passage through primary structures was part of the vertiginous transit "from abstract expressionism to the field of the object and from an emphatic interrogation of the visual to conceptual art," in an attempt to "create a radically new art in which the transformation of everyday life is at stake and, in tune with the historical moment, the beginning of an alternative society."^{14]} During this brief period, there were explorations in several directions and simultaneous experimentation lines: atmospheres, signalizations and occupation of space, accumulation of objects and conceptual proposals that appeal to the viewer's imaginary construction and even included playfulness, jokes and uninhibited humor. An example in that sense is the work presented by Eduardo Favario in "O.P.N.I." in November 1967, which consisted of the exhibition of an actual 5,000 peso bill, "for the viewer, in complicity with the artist, to imagine the construction of the work based on that amount."^{15]} In an operation that makes the commercial aspect of the work literal and tautological, the artist states his price in the amount represented by that bill. Puzzolo tries a similar operation in the work he sent to the "*El Arte por el Aire*" [lit. "Art Up in the Air" / "Art for Air's Sake"] exhibition, opening in Mar del Plata the following month. He sent *La línea* [lit. The Line], a simple piece of fishing line that would trace an imaginary

Semana del Arte Avanzado en la Argentina (catálogo)

Buenos Aires, del 25 al 30 de septiembre de 1967

Archivo Norberto Puzzolo

Week of Advanced Art in Argentina (catalog)

Buenos Aires, September 25 to 30, 1967

Norberto Puzzolo Archive

"Sentido de las estructuras primarias",

Revista Análisis, Núm. 143, Buenos Aires

9 de octubre de 1967

Archivo Norberto Puzzolo

"Meaning of the Primary Structures",

Análisis magazine, Issue 143, Buenos Aires

October 9, 1967

Norberto Puzzolo Archive

25/30/967

Semana
del Arte
Avanzado
en la
Argentina



ARTES PLÁSTICAS

SEMANA DEL ARTE DE AVANZADA

SENTIDO DE LAS ESTRUCTURAS PRIMARIAS



HÉLIO OITICICA
"Sentido de las estructuras primarias"

CUM YAHIR es una exposición individual que muestra el trabajo de este artista nacido en Chile, que vive en Argentina, quien corresponde a su etapa madura, más conocida como "expresión concreta" se da la muestra titulada "Sentido de las estructuras primarias" (Sense of primary structures), en la Galería Platea (Av. Independencia 1000, entre las calles Vélez Sarsfield y la calle Presidente Roque Sáenz Peña, en el barrio de Belgrano).

Este trabajo es muestra colectiva, donde los artistas crean piezas que expresan su mismo sentido de las estructuras primarias. En este caso, el trabajo de Hélio Oiticica es el más avanzado.

Concebido en su taller de São Paulo, Brasil, el trabajo de Oiticica es una colección de cuadros y esculturas que representan la "expresión concreta".

El trabajo de Hélio Oiticica es una colección de cuadros y esculturas que representan la "expresión concreta".



OSCAR RIERA
"Estructuras primarias"



EDUARDO RIVANI
"Estructuras primarias"

En la muestra de Oscar Riera se presentan esculturas realizadas en madera y metal, que representan la "expresión concreta".

El trabajo de Oscar Riera es una colección de esculturas que representan la "expresión concreta".

El trabajo de Oscar Riera es una colección de esculturas que representan la "expresión concreta".



FERNANDO REPETTO
"Estructuras primarias"



ROBERTO BURLE MARX
"Estructuras primarias"

En la muestra de Fernando Repetto se presentan esculturas realizadas en madera y metal, que representan la "expresión concreta".

El trabajo de Fernando Repetto es una colección de esculturas que representan la "expresión concreta".

El trabajo de Fernando Repetto es una colección de esculturas que representan la "expresión concreta".



ROBERTO BURLE MARX
"Estructuras primarias"



ROBERTO BURLE MARX
"Estructuras primarias"

En la muestra de Roberto Burle Marx se presentan esculturas realizadas en madera y metal, que representan la "expresión concreta".

El trabajo de Roberto Burle Marx es una colección de esculturas que representan la "expresión concreta".

El trabajo de Roberto Burle Marx es una colección de esculturas que representan la "expresión concreta".

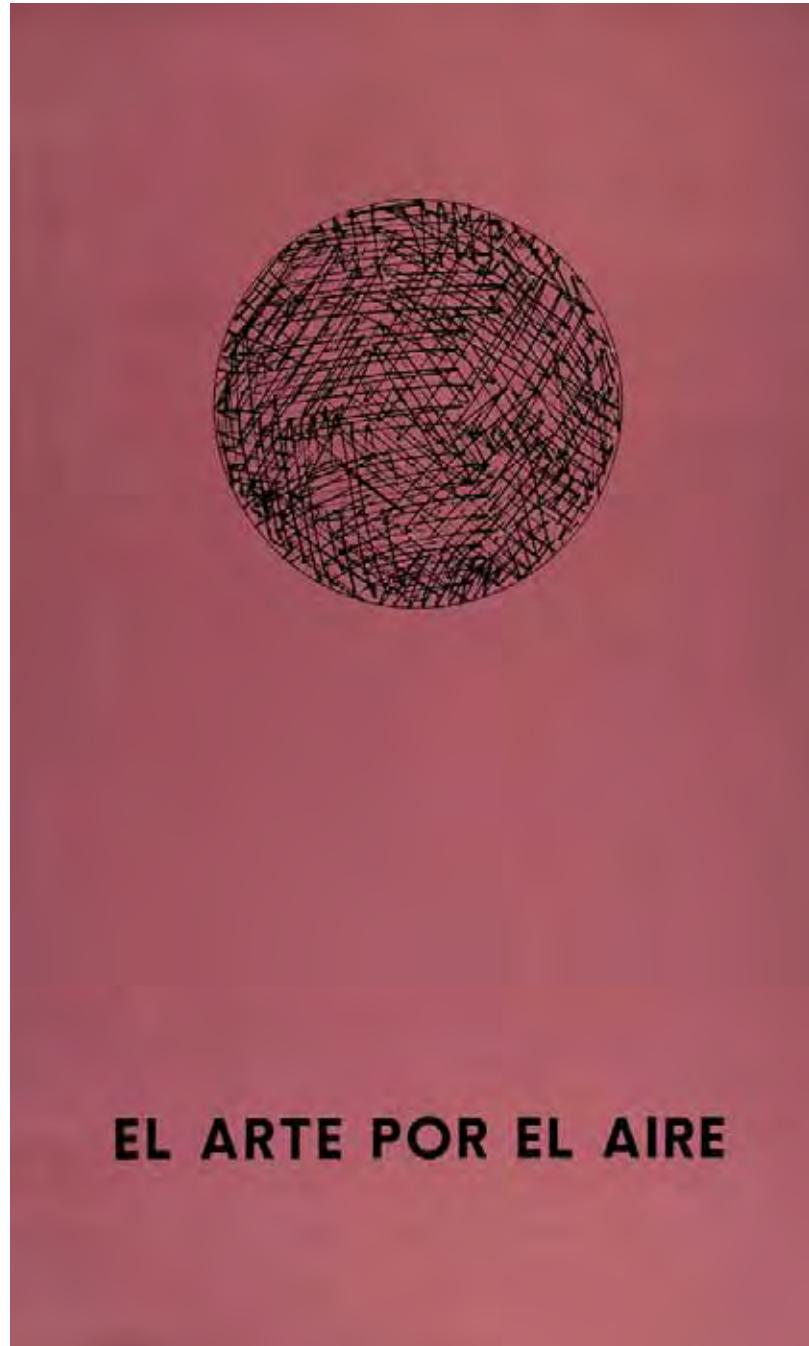
"Objeto Pequeño No Identificado" (catálogo),
Galería Quartier, Rosario,
23 de noviembre de 1967

"Unidentified Small Object" (catalog)
Quartier Gallery, Rosario,
November 23, 1967

"El Arte por el Aire" (catálogo),
1968
MAMBA, en los salones del Hotel Provincial
de Mar del Plata
Archivo Norberto Puzzolo

"Art Up in the Air" (catalog),
1968
MAMBA, in the art space of the Hotel Provincial
in Mar del Plata
Norberto Puzzolo Archive

18



división imaginaria en el espacio, y completó su envío con "una humorada que tenía que ver con el tema de la conservación; yo digo que necesito algo que conserve no a la obra sino al hacedor. Especulaba con salvarme si se perdía la tanza". Las obras debían asegurarse antes de su traslado a través de la auspiciante aerolínea Austral, y Puzzolo declaró a la aseguradora que el valor de su obra era altísimo, "algo así como 250.000 dólares", un doble disparate por el monto excesivo e incluso (entonces) por la idea misma de considerar que tal tipo de obra pudiese devenir en mercancía.

Durante ese vertiginoso tránsito, Puzzolo explora como sus compañeros del Grupo de Arte de Vanguardia distintos lenguajes y materiales: desde pintura informalista a estructuras primarias o planteos conceptuales, pasando por dibujos humorísticos (en los que incorpora materia orgánica como pelos): "Pienso en esa vorágine en la producción, cuando yo laburaba en una imprenta desde las 7 de la mañana y nuestras reuniones duraban hasta las 4 de la mañana, pero era un pibe y evidentemente tenía una fuerza física como para aguantar eso... Si hice de todo es porque así me salía, algo pasaba".^{16]}

1968: la consumación

La progresiva desmaterialización del planteo artístico, a la que Puzzolo se refiere como "invisibilización de la obra de arte",^{17]} se exacerbaba al año siguiente, cuando los integrantes del Grupo organizaron el Ciclo de Arte Experimental, que tuvo lugar entre mayo y octubre. De nuevo, en estas sucesivas experiencias, más que una secuencia de episodios aparentemente disociados entre sí, pueden verse trazas de continuidad, búsquedas que adoptan distintos soportes pero apuntan a la transformación del concepto

division of the space, and he completed his delivery with "a funny request dealing with the conservation of the work, saying that I needed something to preserve not the artwork itself, but rather the maker. I figured I could save myself in the case the fishing line got lost." The works had to be insured before they were delivered by the sponsoring airline, Austral, and Puzzolo declared its value in "something like 250 thousand dollars," a complete nonsense considering not only the excessive figure, but also the idea itself (back then) that this type of work could actually become a commodity.

During that swift transit, Puzzolo explored, along with the other members of the *Grupo de Arte de Vanguardia*, different languages and materials: from informal painting to primary structures or conceptual proposals, including humorous drawings (to which he added organic material, such as hair): "I think back on that production frenzy at a time when I had to be at work at 7 in the morning in the printing company and our meetings lasted until 4 am; but I was a kid then and had the physical strength to cope with it, evidently ... If I did so many things, it was because that's what I was going through, something was happening."^{16]}

1968: consummation

The progressive dematerialization of the artistic proposal, which Puzzolo refers to as the "invisibilization of the artwork,"^{17]} would exacerbate the following year when the group organized a *Ciclo de Arte Experimental* [lit. Experimental Art Series], that ran from May to October. Again, in the successive experiences, rather than a sequence of seemingly unrelated episodes, there are clear lines of continuity, searches that adopt different supports but aim at the transformation of the concept

Diseño Norberto Puzzolo
Afiche Norberto Puzzolo
"Ciclo de Arte Experimental".
Rosario, 1968
58 x 39 cm
Thria Collection

Norberto Puzzolo Poster
"Experimental Art Series"
for the "Experimental Art Series",
Rosario, 1968
58 x 39 cm
Thria Collection

20

mismo de arte: convertir la obra en una operación mental, explorar la inclusión del público como parte de la obra, abolir la contemplación estética y generar situaciones que descoloquen el límite habitual entre obra y espectador, y conduzcan al estallido del espacio convencional de administración del arte. La dimensión fuertemente colectiva de las elaboraciones del grupo^{18]} es otro aspecto evidente de esta trama, sustentada en diálogos intensos y complicidades que superan la noción de autoría. Puzzolo, refiriéndose a la experiencia que inauguró el Ciclo de Arte Experimental el 27 de mayo, reconoce generosamente: "La obra de las sillas es una obra mía, pero también es una obra del grupo, es colectiva, sale de las discusiones, quién sabe qué pasó para que terminara haciendo las sillas".^{19]} El más joven integrante del grupo, entonces de 19 años, presentó un conjunto de sillas dispuestas a la manera de una platea invertida cuyo escenario era el exterior de la galería, la calle. Los asistentes a la inauguración esperaron en vano que comience la función: no sospechaban –aunque la vidriera fuertemente enmarcada produce un punto de referencia imposible de eludir– que ellos eran los actores para los transeúntes casuales que por allí pasaron. Esta alteración no pasó desapercibida en el medio intelectual, según recuerda Renzi: "La obra de Puzzolo con las sillas mirando hacia la vidriera, estaba frente al Bar Iberia, así que la gente del circuito de Filosofía vio la muestra. Había gente que estaba indignada, me acuerdo que una noche tuve una discusión larguísima con Aldo Oliva a raíz de esto".^{20]}

of art itself: turning the work into a mental operation, exploring the inclusion of the viewer as part of the work, abolishing esthetic contemplation and creating situations that modified the usual boundary between artwork and viewer, eventually shattering the conventional space of art administration. The strongly collective dimension of the group's production^{18]} is yet another evident aspect of this weave, and it was the result of intense dialogues and complicities that would leave behind the notion of authorship. Puzzolo, referring to the experience that opened the *Ciclo de Arte Experimental* on May 27, generously acknowledges: "The chairs work is mine, but it's also the work of the group; it's collective, it's the result of our conversations; who knows what happened that made me end up making the chairs."^{19]} The youngest member of the group, nineteen at the time, he placed several rows of chairs facing the front window, as in an inverted theater whose stage was outside the gallery, on the street. During the opening, the visitors waited in vain for the show to begin, unsuspecting –although the huge window was an inevitable point of reference– that they were the actors for the passersby. This alteration didn't go unnoticed by the intellectual media, as Renzi recalls: "Puzzolo's chairs facing the window, right across the street from the *Bar Iberia* [Café were students usually met], meant that every philosophy student saw the show. Some people were outraged; I remember one night I had a very long argument with Aldo Oliva about it."^{20]}

NORBERTO JULIO PUZZOLO

CICLO DE ARTES EXPERIMENTAL - ROSARIO

27 MAY - 8 JUN - ENTRE RIOS 730



AUSPICIAZO POR EL INSTITUTO DI TELLA

Las sillas (La vidriera)

1968

Instalación

Medidas variables

"Círculo de Arte Experimental",

Entre Ríos 730, Rosario, mayo de 1968

The Chairs (The Window Display)

1968

Installation

Variable dimensions

"Experimental Art Series",

730 Entre Ríos St., Rosario, May 1968

Páginas 24-25

Las sillas (La vidriera)

1968

Instalación

Medidas variables

"Círculo de Arte Experimental",

Entre Ríos 730, Rosario, mayo de 1968

Thria Collection

Pages 24-25

The Chairs (The Window Display)

1968

Installation

Variable dimensions

"Experimental Art Series",

730 Entre Ríos St., Rosario, May 1968

Thria Collection









Puzzolo también fue el diseñador de los afiches del Ciclo que acompañaron cada una de las experiencias que –cada quince días– fueron realizando los integrantes del grupo en los meses que siguieron, y que consiguió imprimir en Grafinton, Verger y Cía., la imprenta en la que trabajaba. Cada quien eligió un color y una foto, y siguiendo la matriz del primer afiche, Puzzolo produjo la serie.

A mitad de año, como parte del fuerte curso antiinstitucional que atravesaba la vanguardia, deciden devolver el subsidio que habían recibido del Instituto Di Tella y empiezan a autofinanciar el Ciclo. Como evidencia de ese distanciamiento, el 12 de julio, Romero Brest es interrumpido en medio de una conferencia en la sala Amigos del Arte. Diez artistas protagonizan una suerte de “asalto”: toman la sala, corean consignas y tres de ellos (Renzi, Puzzolo y Elizalde) leen a oscuras una encendida declaración que expresa en términos de un manifiesto “los principios de una nueva estética” a la que estaban arribando: “(...) declaramos que la vida del Che Guevara y la acción de los estudiantes franceses son obras de arte mayores que la mayoría de las paparruchadas colgadas en los miles de museos del mundo. Aspiramos a transformar cada pedazo de la realidad en un objeto artístico que se vuelva sobre la conciencia del mundo revelando las contradicciones íntimas de esta sociedad de clases”.

La acción es definida como un “acto”, una “pequeña violencia que hemos perpetrado al imponerles a ustedes nuestra presencia”, “este simulacro de atentado” y, finalmente, como “una obra de acción colectiva”. Asumiendo los procedimientos y la retórica propia de las acciones políticas radicalizadas de un “comando” guerrillero, cada integrante del grupo tiene una tarea asignada: alguien lleva a Romero Brest al fondo, mientras Puzzolo corta

Puzzolo also designed the posters for the *Ciclo*, which opened every two weeks, and they were posted at all the presentations of the group members during the following months. He printed them at *Grafinton, Verger y Cía*, the printing company where he worked. Each member chose a color and a photo, and using the matrix of the first poster, Puzzolo produced the series.

In tune with the strong anti-institutional direction the avant-garde was taking, by midyear, they decided to return the Di Tella Institute's grant and finance the *Ciclo* themselves. To give evidence of this estrangement, on July 12, Romero Brest was interrupted in the middle of a conference at *Amigos del Arte* by ten artists that led an “assault” of sorts by taking over and chanting slogans. In the darkened room, three of the group members (Renzi, Puzzolo and Elizalde) read an impassioned statement that expressed, in the manner of a manifesto, “the principles of the new esthetics” they were approaching: “(...) we declare that Che Guevara's life and the actions of the French students are greater artworks than most of the nonsense hanging on the walls of the thousands of museums around the world. Our aspiration is to turn every piece of reality into an art object that will reflect itself upon the consciousness of the world, revealing the intimate contradictions of this class-based society.” It was defined as an “action”, a “slight violence we have perpetrated by imposing our presence on all of you”, a “fake attack”, and finally, a “work of collective action.” Following the procedure and rhetoric of the radical political actions of a guerrilla “commando”, each member of the group had an assigned task. One of the members took Romero Brest to the back of the room, while Puzzolo cut off the power and the rest of the group stood before the audience, chanting slogans as the manifesto was read.



Las sillas (La vidriera)

1968

Instalación

Medidas variables

"Círculo de Arte Experimental".

Entre Ríos 730, Rosario, mayo de 1968

Thria Collection

The Chairs (The Window Display)

1968

Installation

Variable dimensions

"Experimental Art Series".

730 Entre Ríos St., Rosario, May 1968

Thria Collection





Las sillas (La vidriera)

1968

Instalación

Medidas variables

"Círculo de Arte Experimental".

Entre Ríos 730, Rosario, mayo de 1968

Thria Collection

The Chairs (The Window Display)

1968

Installation

Variable dimensions

"Experimental Art Series".

730 Entre Ríos St., Rosario, May 1968

Thria Collection



IBERIA

IBERIA



IBERIA



Las sillas (La vidriera)

1968

Instalación

Medidas variables

"Círculo de Arte Experimental".

Entre Ríos 730, Rosario, mayo de 1968

Thria Collection

The Chairs (The Window Display)

1968

Installation

Variable dimensions

"Experimental Art Series".

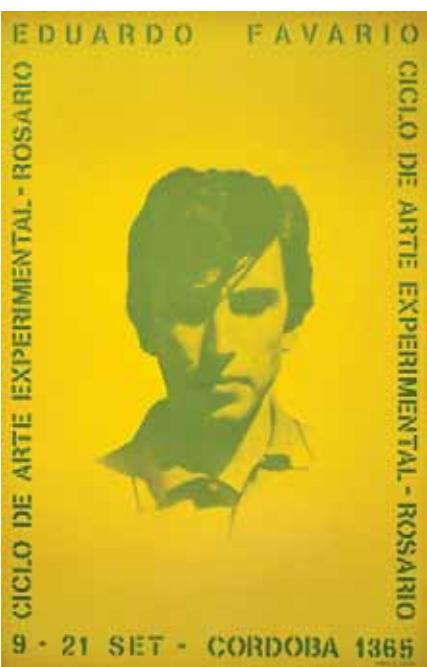
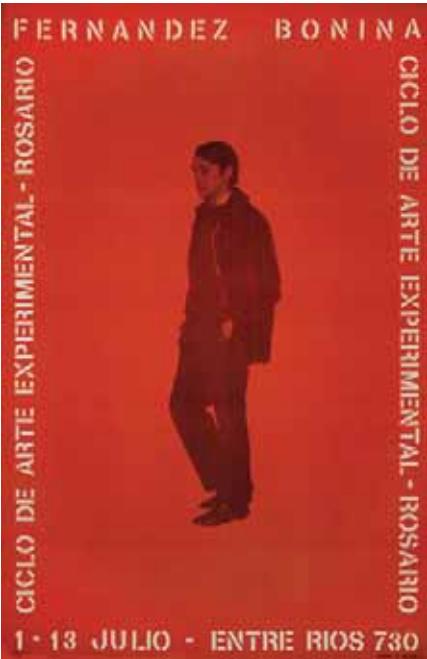
730 Entre Ríos St., Rosario, May 1968

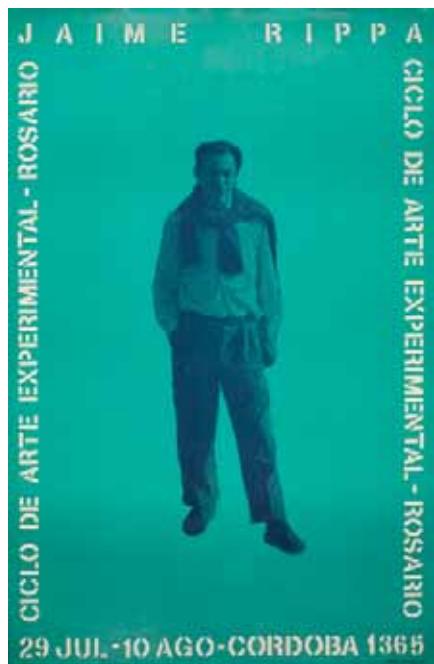
Thria Collection



CICLO
DE
ARTE
EXPE-
RIMENTAL







Diseño: Norberto Puzzolo
Afiches [de izquierda a derecha]:

Norberto Puzzolo's:

Lía Maisonnave; Tito Fernández Bonina;

Noemí Escandell; Jaime Rippa; Rubén Naranjo;

Martha Greiner; Eduardo Favario; Emilio Ghilioni y

Rodolfo Elizalde; Graciela Carnevale

"Ciclo de Arte Experimental", Rosario, 1968

58 x 39 cm

Thria Collection

Design: Norberto Puzzolo,
Exhibit Posters [from left to right]:

Norberto Puzzolo's:

Lía Maisonnave's; Tito Fernández Bonina's;

Noemí Escandell's; Jaime Rippa's; Rubén Naranjo's;

Martha Greiner's; Eduardo Favario's; Emilio Ghilioni

and Rodolfo Elizalde's; Graciela Carnevale's

"Experimental Art Series" Rosario, 1968

58 x 39 cm

Thria Collection

la electricidad, los demás se colocan delante del público, y a medida que se va leyendo la proclama, se corean consignas.

"La claridad ideológica del grupo podría muy bien sintetizarse en una frase de Bortolotti ('Renunciamos a las instituciones, no a la difusión')", refería la revista *Primera Plana*, caracterizando una decisión que los dejaba "solos, conscientes de las consecuencias de una renuncia por partida doble (la que los aleja de las fuentes de poder y, simultáneamente, de la única perspectiva de retribución económica para sus obras, que carecen de mercado)".^{21]} En ese sentido, el testimonio de Renzi pone en evidencia que llegan a decidir su ruptura con el circuito artístico no solo como consecuencia de la radicalización política. Era también el corolario de un acelerado proceso de radicalización artística que los arrastra a esa postura antiinstitucional: "No es solo por un planteo moral, que también está implícito, ya que nos negamos a seguir participando de una maquinaria de prestigio que termina por utilizarnos en su provecho, sino por un planteo estético: la obra, puesta en el marco de referencia de la institución que la cobija, pierde eficacia: se confunde fácilmente con la institución misma, se pone a su servicio".^{22]}

En medio de ese curso convulsionado de radicalización tanto política como artística, el impacto del Ciclo fue definido como una batalla campal propiciada por quince francotiradores, que azuzaban al público exigiéndole participación en una situación que modificaba su conciencia y su percepción.^{23]} La experiencia siguiente está a cargo de Lía Maisonnave, quien mantiene la sala totalmente vacía, respetando sus características esenciales. Sólo modifica una de sus superficies, el piso, en el que traza una cuadrícula blanca y negra como un tablero de ajedrez. Busca

"The group's ideological clarity could be summed up by Bortolotti's statement ('We're quitting the institutions, not the diffusion')," published by *Primera Plana* magazine, which described a decision that left them "alone, aware of the consequences of a double renunciation (distancing them from the institutions, and at the same time, from the only source of financial retribution for their artworks, for which there is no market)".^{21]}

In that sense, Renzi's statement made it clear that their decision to quit the art circuit was not only a consequence of their political radicalization. It was also the corollary of the fast process of artistic radicalization that led them to this anti-institutional position: "It isn't only to take a moral stand, which is also implicit, that we refused to continue participating in the prestige machinery that ends up using us for their own benefit, but also an esthetic stand: the work, placed in the framework of the institution that shelters it, loses effectiveness: it's easily mixed up with the institution itself; it's placed at its service."^{22]}

In the midst of this difficult path toward radicalization, both political and artistic, the impact of the *Ciclo* was defined as an all-out battle, promoted by fifteen snipers who provoked the viewers by demanding their participation in an event that would modify their awareness and perception.^{23]} The next experience was in charge of Lía Maisonnave, who presented a room completely empty but maintaining its essential characteristics. Only one of the surfaces was modified, the floor, on which she traced black and white squares in the manner of a chessboard. The aim was breaking "the static and conventional relationship artwork-viewer, who no longer remains in front of and outside the work," because he's obligated to step on it. In entering, the visitor

Asalto a la Conferencia de Jorge Romero Brest

1968

(fotografía)

Amigos del Arte, Rosario

Colección Castagnino+macro

Donación Noemí Escandell

Jorge Romero Brest's Conference Assault

1968

(photo)

Amigos del Arte, Rosario

Castagnino+macro Collection

Donated by Noemí Escandell



romper "la estética y convencional relación obra-espctador, quien ya no se mantiene frente y fuera de ella", sino que se ve obligado a pisarla. A cada visitante se le entrega, al llegar a la sala, una hoja de papel impresa, que se titula "Indicaciones para que Ud. realice esta cuadrícula en un local o terreno de su exclusiva propiedad", en la que se describen, al estilo cortazariano, los pasos a seguir para construir una cuadrícula similar a la mostrada. La artista se encarga de señalar, en el volante-catálogo, que su obra no es ni la cuadrícula sobre el piso de la sala ni el instrutivo: "Lo que importa, a través de esta acción, de este planteo, es lo que todo esto produzca en el espectador".^{24]} El siguiente planteo fue el de Fernández Bonina, que también convoca a los espectadores a una sala completamente vacía, sin dejar ningún elemento que distraiga la atención, a no ser por carteles que especifican la prohibición de hablar y fumar, a lo que se suma "una tercera disposición de ingresar sin portar objetos".^{25]} "La experiencia se da en la medida de la colaboración con que cada uno asumía las prohibiciones", aclara el autor, que pretende con ello "que cada persona tome conciencia" de su actitud ante los mandatos restrictivos.

El Ciclo continúa con sucesivas experiencias hasta llegar al bloque final, que extrema las indagaciones antiformalistas y antiinstitucionales que atraviesa el Grupo. Las últimas tres experiencias dentro del Ciclo de Arte Experimental (la de Favario, la de Ghilioni-Elizalde y la de Carnevale) concretan la clausura –literal y simbólica– del ámbito de exhibición y el desplazamiento del arte a otros espacios y otros modos de relación. Quizá la razón más importante para dar por finalizado el Ciclo no fue la clausura policial sino la sensación de que "ya no importaba".^{26]} hasta parece un efecto conscientemente

was offered a leaflet titled "Instructions for drawing this grid in a room or track of land of your own property." In the style of Julio Cortázar, each of the steps for the construction of a square grid similar to the one shown was described in detail. The artist expressed in the leaflet/catalog that her work was neither the grid drawn on the floor nor the instructions: "What really matters in this action, this proposal, is what it brings out in the viewer."^{24]}

The next proposal was the work of Fernández Bonina, who also took the viewers to a completely empty room, devoid of any element that may distract their attention other than the posters indicating that talking and smoking was banned, adding "a third demand to not carry any object into the room".^{25]} "The experience varies according to the level of collaboration by the viewer regarding these prohibitions," says the author, who expects "that each person becomes aware" of their own attitude toward restrictive demands.

The *Ciclo* continued with several more experiences until it reached the final block, which took to the extreme the anti-formalist and anti-institutional issues the group was discussing. The last three experiences within the *Ciclo de Arte Experimental* (by Favario, Ghilioni-Elizalde and Carnevale) closed –literally and symbolically– the exhibition scene and displaced art to other spaces and other ways of relating to it. Perhaps the most important reason for closing the *Ciclo* was not the intervention of the police, but rather the feeling that "it no longer mattered":^{26]} It even seems to have been the consciously desired effect, given that the Rosario group, along with several members of the Buenos Aires avant-garde (León Ferrari, Roberto Jacoby, Pablo Suárez, Margarita Paksa, Ricardo Carreira

- Aquí estamos, Romero III (a coro)

JPR - Señoras y señores, les comunicamos que este es un saludo a la conferencia de Romero Brest, y qué en lugar de él, vamos a hablar nosotros, sin vos muy poco tiempo, porque consideramos que las palabras no constituyen un testimonio perdurable y pueden ser fácilmente torgiverdadas, en cambio lo que queremos que recuerden es el acto en sí, esta pequeña violencia que hemos perpetrado al imponerles a Uds. nuestra presencia.

JPR - Y estamos aquí porque Uds. han venido a escuchar hablar de arte de vanguardia y de estética, y el arte de vanguardia y la estética es lo que nosotros hacemos.

JPR - Estamos aquí porque Uds. evitan encontrarse directamente con nuestras obras de arte, como si tuvieran miedo de que los trastorne vuestras vidas, y sin embargo vienen aquí a que se les hable de ellas, a consumir el residuo amarrado y digerible.

JPR - Estamos aquí, además, porque la institución que da por sí es Romero Brest, más la institución de la "conferencia" dentro de las paredes de este "instituto", más Uds. conjugados, representan perfectamente el mecanismo de la burguesía, que absorbe, torgivetea y abierta toda obra de creación.

JPR - Para oponernos a ello, para demostrar nuestra actitud de independencia y libertad frente a ese mecanismo que pretendo transformar al arte en "evojitas de sacrificio", es que aquí les ofrecemos a Uds. y a Vuestras Conciencias, este acto, este simulacro de atentado, como Una obra de Arte Colectiva, y también los principios de una nueva estética.

----- (coraje de Iur) -----
(en la oscuridad)

- Creemos que el arte no es una actividad pacífica ni de decoración de la vida burguesa de nadie.

- Creemos que el arte significa un compromiso activo con la realidad, activo porque aspira a transformar esta sociedad de clases en una mejor.

- Por lo tanto, debe inquietar, constantemente, las estructuras de la cultura oficial.

- En consecuencia declaramos que la vida del "Che" Guevara y la acción de los estudiantes franceses son obras de arte mayores que la mayoría de las paparruchadas colgadas en los museos del mundo.

- Aspiramos a transformar cada pedazo de la realidad en un objeto artístico que se vuelva sobre la conciencia del mundo revelando las contradicciones íntimas de esta sociedad de clases.

- Hueran todas las instituciones, viva el arte de la Revolución (a coro)

Texto leído durante el
Asalto a la Conferencia
de Jorge Romero Brest.
1968

Amigos del Arte, Rosario
Archivo Norberto Puzzolo

Text that was read during
Jorge Romero Brest's
Conference Assault.
1968

Amigos del Arte, Rosario
Norberto Puzzolo Archive



La vanguardia rosarina: ¡Abajo las falsas estructuras!

PARA NOSOTROS, LA LIBERTAD

El equipo está compuesto por quince transeuntradores, pero se las ingenian para producir el mismo estípito que una carga de caballería, para ser tan eficientes como un batallón de coraceros.

El ciclo de Arte Experimental que comienza a Rosario desde la última semana de mayo, así parece demostrarlo. Iniciado en el local de Cuadra Publicidad, al soterramiento de la calle Entre Ríos, y mudado recientemente al local 22 de Córdoba 1365 es, en su conjunto, la mayor muestra de irreverencia y antidespotismo que haya soportado la ciudad; también, la señal del proceso revolucionario más coherente que viven las artes plásticas en el interior del país.

El asombrado público rosarino tuvo la oportunidad de comprobarlo, desde la apertura del ciclo: allí, Norberto Julio Po-

zuelo, les propuso un espectáculo reversible, ya que su muestra era simplemente una placa invertida, cuyo correspondiente escenario era la calle. Decenas de espectadores esperaron en vano que comenzara la función; no sabían —aunque la vidriera fuertemente enmarcada producía un punto de referencia imposible de situar— qué ellos eran los actores para los transeuntes, y que esos inmóviles transeuntes convocados espontáneamente en la acera constituyan su espectáculo.

Cuando tocó el turno a Lila Maisonneuve, se inclinó por el planteo de otro problema: presentó la sala absolutamente vacía sobre la superficie del piso, ocupada por una cuadrícula blanca y negra, un gigantesco tablero de ajedrez que repetía indefinidamente un mismo elemento en el plano. Para completar la obra, se repartía

a los asistentes una hoja con instrucciones: rigiéndolas, podía reproducirse la cuadrícula fuera del espacio elegido, en cualquier material y sobre cualquier superficie.

Fernández Bonilla, en tercer lugar, prefirió convocar a los espectadores en un ambiente aún más despojado: la única presencia gráfica consistía en carteles donde se especificaba la prohibición de hablar y de fumar; los asistentes debían también dejar a la entrada todo aditamento complementario (carteras, bolos, llaves). Noemí Escandell, por su parte —en el nuevo local de calle Córdoba— pidió su muestra con láminas de próceres argentinos, un busto de Belgrano, una bandera y demás elementos de la iconografía patriótica; el inevitable volante explicativo, incluía una vista parcial del monu-

"Para nosotros, la libertad"
Grupo de Vanguardia de Rosario
Revista *BOOM*, Rosario
Julio de 1968
Archivo Norberto Puzzolo

"For Us, Freedom"
Rosario's Avant-garde Art Group
BOOM magazine, Rosario
July 1968
Norberto Puzzolo Archive

buscado, en la medida que el grupo rosarino junto a varios integrantes de la vanguardia de Buenos Aires (León Ferrari, Roberto Jacoby, Pablo Suárez, Margarita Paksa, Ricardo Carreira, Eduardo Ruano, entre otros), están embarcados en paralelo en la gestación de *Tucumán Arde*. En agosto, en el marco del I Encuentro de Arte de Vanguardia, artistas rosarinos y porteños debaten entre los términos de la "nueva estética" el paso de la obra a la acción, y avanza en la disolución de las fronteras o distinciones entre acción artística y acción política, y acuerdan impulsar una obra colectiva por fuera de los espacios institucionales del arte y centrada en alguno de los puntos del Programa de Emergencia de la CGT de los Argentinos, la central sindical opositora a la dictadura de Onganía, redactado en mayo de ese año por Rodolfo Walsh. Poco después, definieron tomar como eje la candente denuncia de la crisis tucumana, el foco de conflicto social más grave del país, a causa del cierre de los ingenios azucareros. El eje era denunciar la ineeficacia del "Operativo Tucumán" impulsado desde 1966, que anunciaba paliar la crisis con una serie de medidas de promoción industrial y diversificación agraria. Frente a ello, *Tucumán Arde* aspira a constituirse en un contradiscurso que evidencie la falsedad de la propaganda oficial. Involucra a varias decenas de artistas y no artistas en un trabajo colaborativo de investigación y publicitación de las condiciones de vida de la población tucumana. En los testimonios de varios de los participantes en el segundo viaje a Tucumán, en octubre de 1968, se narra que muchos de ellos aprendieron a usar la máquina de fotos y la filmadora en el tren camino al norte. Sin embargo, Puzzolo señala en ese recurso no tanto una

and Eduardo Ruano, among others), were also becoming involved in the development of *Tucumán Arde*. In August, at the first *Encuentro de Arte de Vanguardia* [lit. Avant-garde Art Meeting], the artists from Rosario and Buenos Aires discussed the terms of a "new esthetics" and the steps that went from artwork to action, and advanced toward the dissolution of boundaries or distinctions between artistic action and political action, agreeing on the promotion of collective artworks outside institutional art spaces and centered around some of the items of the *Programa de Emergencia de la CGT de los Argentinos* [Emergency Program of the dissident Central Argentine Workers Union], written by Rodolfo Walsh in May, which strongly opposed Onganía's dictatorship. Shortly after, they decided to take up the burning issue of Tucuman's crisis, the most serious social conflict in the country as the sugar mills were closed down. The main goal was denouncing the inefficacy of the "*Operativo Tucumán*" [lit. the Tucumán Operation] that was announced in 1966 and promised to relieve the economic crisis by implementing policies in favor of industrial promotion and crop diversification. As an answer, *Tucumán Arde* set out to become a counter-discourse, showing the falsehood of the official propaganda. It involved several dozen artists and non-artists in a collaborative work to investigate and publicly report the real situation of Tucumán's population. In their statements, several of the people who went on the second trip to Tucumán in October 1968 said that they learned to take pictures and use a movie camera on the train on their way to the northern province. However, Puzzolo points out that the technical

instancia de aprendizaje técnico como un uso político del medio: "En *Tucumán Arde* no aprendí fotografía, sino que usé la fotografía. La fotografía era una herramienta más, y el que fotografiaba no lo hacía como artista. Todos los que fuimos a Tucumán, fuimos con otra intención, el que llevaba grabador no era periodista, ni reportero, el que iba con la cámara de filmación no era cineasta sino alguien que enfocaba. Por eso las fotos que tomé en Tucumán con la camarita Voigtländer que me prestaron son fotos sacadas por una persona que no era (aún) fotógrafo".^{27]}

No hace mucho, Puzzolo encontró –al vaciar la casa de su madre– algunos pocos negativos de las fotografías tomadas durante el viaje. Son tres tomas del mismo "changuito cañero", un muchachito de menos de diez años recolectando caña de azúcar. Día tras día un contingente de participantes apoyado en activistas sindicales locales, se trasladaban a alguno de los ingenios afectados por la crisis para documentar la situación mediante entrevistas, encuestas, fotografías, filmaciones. Los artistas devendidos investigadores, recurriendo a métodos propios del trabajo sociológico. Ese material era enviado al final de cada jornada a Rosario en tren, para preservarlo ante posibles detenciones o requisas del grupo en Tucumán (no olvidemos que se vivían tiempos de dictadura y que pocos días antes de la llegada de los artistas a la provincia, había sido arrestado un grupo guerrillero en el paraje Taco Ralo).

Entre las discusiones del encuentro de agosto y las exposiciones de *Tucumán Arde* en las sedes de la CGTA de Rosario (noviembre) y Buenos Aires (diciembre), se concentra una experiencia vivencial que signó la vida de todos ellos. El propio Puzzolo lo procesa en estos términos: "*Tucumán Arde* sobrepasó las formas de las expresiones artísticas de la época, se propuso acompañar los movimientos sociales, era el aporte, la manera que entendíamos de

training during that experience wasn't as important as the political objective: "In *Tucumán Arde* I didn't learn photography, I rather employed photography. Photography was just another tool, and nobody took pictures as an artist. Every one of us who traveled to Tucumán had a different purpose; the people using the tape recorder were not journalists or reporters; the ones using the movie camera were not filmmakers, they just focused. That's why my shots in Tucumán using the little borrowed Voigtländer camera are photos taken by a person who was not (yet) a photographer."^{27]}

Recently, while cleaning out his mother's house, Puzzolo found some negatives of the photos taken during the trip. Three of the images feature the same "*changuito cañero*" [lit. Child worker of a sugar plantation], a boy of hardly ten, harvesting sugarcane. Day after day a group of participants, supported by local activists, went to one of the sugar mills affected by the crisis to document the situation through interviews, surveys, photos and film. The artists had become researchers using the methods of sociological field work. At the end of each day, the material was sent to Rosario by train in order to protect it from police raids or the detention of the members of the Tucumán group (there was a dictatorship in power and a few days before the arrival of the artists in Tucumán, a guerrilla group had been arrested in the town of Taco Ralo). In the lapse that went from the meeting discussions in August and the *Tucumán Arde* exhibits at the CGTA Rosario in November, and in Buenos Aires in December, all the members of the group had gone through a life-changing experience that influenced each and every one of them. Puzzolo himself acknowledges it in these terms: "*Tucumán Arde* went beyond the forms of the artistic expressions of the time; its purpose was to accompany the social

Fotografía tomada en los campos azucareros
de San Miguel de Tucumán, Tucumán, 1968
Fotografía realizada para **Tucumán Arde**
y recuperada en 2010

Photograph taken in the sugar plantations
of San Miguel de Tucumán, Tucumán, 1968
Photograph produced for **Tucumán Arde**
and recovered in 2010



comprometernos con las luchas que se oponían a las dictaduras de la época, fue el paso previo para que varios de sus integrantes abandonaran la cómoda posición de 'artistas' y pasaran a la militancia activa. No creo que importara demasiado si era o no 'arte', la propuesta era amplia y abarcadora, incluía a actores de otras disciplinas, el artista individual y la obra de arte como mercancía debían desaparecer en pos de una causa común".^{28]}

Si en *Tucumán Arde* se llevó al extremo la acción como elaboración y concreción colectiva, desmarcándose de la idea de autoría (incluso inicialmente la obra iba a ser anónima), transformando a los sujetos productores y disolviendo las fronteras entre artista/no artista, también generó una experiencia de recepción muy distinta a la contemplación estética, como bien señala Puzzolo: "La gente que fue a la CGT el día de la inauguración no iba a ver una muestra, sino a participar. En las fotos no se ve gente observando una obra, hay (otro tipo de) atención y discusión".^{29]}

Después del final abrupto de *Tucumán Arde*, clausurado en Buenos Aires a un día de inaugurado, se generalizan entre los artistas la disolución de los colectivos y el abandono del arte. En el caso de los rosarinos, toman conjuntamente la decisión de disolver el grupo. Los que quedaban (ya se habían producido varias deserciones y expulsiones) se comprometieron a no participar nunca más en galerías, museos, premios, becas, ni ningún otro espacio institucional del "arte burgués". Cumplieron ese pacto a rajatablas durante muchos años y en algunos casos para siempre. En el caso de los porteños, la decisión no fue consensuada, pero fue coincidente: la mayoría abandonó la producción artística por varios años. Muchos pasaron a abocarse exclusivamente a la militancia política e incluso algunos ingresaron en organizaciones político-militares.

movements, make a contribution, which was our way of participating in the fight against the dictatorships of that period. For several of the members it was the first step toward leaving their comfortable status of 'artists' and become politically involved. I don't believe it mattered much whether it was 'art' or not; the proposal was broad and all-embracing; it included actors from other fields. The individual artist and the artwork as a commodity had to disappear for the common good." ^{28]}

The *Tucumán Arde* experience took collective production and realization to the extreme, distancing itself from the idea of authorship (indeed, initially the artwork was going to be anonymous), transforming the producers and eliminating the boundaries between artists/non-artists, but it also generated a receptive experience very unlike mere esthetic contemplation, as Puzzolo says: "Those who attended the CGT opening weren't there to see a show; they were there to participate. In the photos, you don't see people observing an artwork, there's (a different kind of) attention and discussion."^{29]}

When *Tucumán Arde* came to an abrupt end, as it was closed down in Buenos Aires after just one day, most of the artists abandoned the art practice. In Rosario, they unanimously decided to dissolve the group. The remaining members (several had already left or had been expelled) agreed to never again participate in gallery shows, museums, awards, grants or any other institutional "bourgeois art spaces". They respected this pact to the letter for many years and in some cases forever. In Buenos Aires, the decision was not unanimous, but it was similar; most of the members abandoned art for several years. Many went on to become political activists exclusively, and some even joined guerrilla organizations.

Fotografía tomada en los campos azucareros
de San Miguel de Tucumán, Tucumán, 1968
Fotografía realizada para **Tucumán Arde**
y recuperada en 2010

Photograph taken in the sugar plantations
of San Miguel de Tucumán, Tucumán, 1968
Photograph produced for **Tucumán Arde**
and recovered in 2010



Puzzolo recuerda haber participado muy poco de ese doloroso proceso final porque, al ingresar al servicio militar obligatorio, es enviado fuera de Rosario: "A través de esa obra queríamos modificar la realidad y la realidad nos modificó a nosotros y al que más modificó fue a Eduardo (Favario), porque nosotros éramos producto de lo que ocurría. (...) Algo meritorio del grupo fue asumir ese riesgo porque también nos podíamos haber quedado en la comodidad de nuestros talleres, con ciertos aplausos que también ocurrían".^{30]}

Y después

Al regresar a Rosario en 1971, luego de hacer el servicio militar, se convierte en reportero gráfico de los dos diarios de circulación nacional vinculados respectivamente a Montoneros y al ERP.^{31]}

"Donde yo sí aprendí a sacar fotografías fue después, cuando empiezo a trabajar en periodismo para el diario *Noticias* y el diario *El Mundo*. Quería aprender el oficio. Como había escuchado por ahí que Cartier-Bresson no encuadraba nunca en la ampliadora, yo trataba de hacer lo mismo. Y como él decía que 'por respeto a la luz, no usaba nunca flash', yo tampoco lo hacía ni siquiera en los actos nocturnos".^{32]}

Sus fotos de ese período permiten asomarnos a la creciente convulsión política cuando la violencia se instala en las calles, la masividad de la movilización callejera, la participación intensa y alegre de los jóvenes, algunos casi niños, en asambleas estudiantiles, actos, pintadas y marchas, y a la vez el avance de la masacre en manos de las fuerzas represivas. Puzzolo fotografió las secuelas de la explosiva tensión política de esos años en Rosario y su radio de influencia (incluyendo el hervidero de Villa Constitución): distintos atentados, enfrentamientos,

Puzzolo hardly recalls his participation during that painful final stage, because he was called to serve in the military service, mandatory at the time, and sent to a military base outside Rosario: "With that work we wanted to change reality and reality changed us, and the one it changed the most was Eduardo (Favario), because we were the consequence of what was happening (...) The group had the great merit of assuming that risk, because we could have easily remained in the coziness of our studios, enjoying the applause, which we also did receive".^{30]}

And later

Back in Rosario in 1971, once he completed his mandatory military training, he became a photojournalist and worked for two newspapers linked to the guerrilla organizations Montoneros and ERP.^{31]}

"Where I really learned to take pictures was in the newspapers *Noticias* and *El Mundo* working as a reporter. I wanted to learn the job. Since I had heard somewhere that Cartier-Bresson never cropped his photos in the dark room, I tried to do the same. And because he said that he 'never used a flash out of respect for light' I didn't even use it for evening events."^{32]}

His photos from that period give us a glimpse of the mounting political upheaval as massive street protests were violently repressed. We can see the young people, some of them almost children, who participated enthusiastically in student assemblies, rallies, demonstrations, painting political graffiti, and at the same time, we can also foresee the approach of the massacre that would be carried out later by the repressive forces. Puzzolo photographed the sequels of the explosive political tension of those years in Rosario and its surrounding area (including the political hotbed of Villa

Fotografía tomada en los campos azucareros
de San Miguel de Tucumán, Tucumán, 1968
Fotografía realizada para **Tucumán Arde**
y recuperada en 2010

Photograph taken in the sugar plantations
of San Miguel de Tucumán, Tucumán, 1968
Photograph produced for **Tucumán Arde**
and recovered in 2010





Tucumán Arde

Campaña publicitaria, fase 1
Rosario, 1968
Colección Castagnino+macro
Donación Graciela Carnevale

Tucumán Arde

Advertising campaign, stage 1
Rosario 1968
Castagnino+macro Collection
Donated by Graciela Carnevale



Tucumán Arde
(oblea autoadhesiva)
1968
Archivo Noemí Escandell

Tucumán Arde
(adhesive paper)
1968
Noemí Escandell Archive

balaceras. Si en la foto que Puzzolo toma de un acto de los sobrevivientes de la masacre de Trelew en el Monumento a la Bandera se vislumbra la presencia del Dr. Constantino Razzetti, conocido dirigente de la izquierda peronista de la ciudad, a poco, apenas dos meses más tarde, aparecen las fotos del entierro multitudinario del mismo Razzetti, asesinado por la Triple A.

Entre todos estos registros abrasadores, la foto de un atentado en enero de 1974 al Bar Iberia, que funcionaba como lugar habitual de reunión de la intelectualidad de izquierda, resulta aquí significativa. Seis años antes, justo enfrente del Iberia había tenido lugar la experiencia con las sillas que abrió el Ciclo de Arte Experimental. Ahora el ojo se desplaza y registra la situación desde adentro del bar, a través de la vidriera perforada a balazos a la altura de los parroquianos, en el lugar del testigo amenazado. Y lo que ve, además de los destrozos, es –de nuevo– la calle: un grupo borroso de peatones que, en actitudes que van de la consternación a la curiosidad o la mera indiferencia, se vuelven inevitablemente hacia esa vidriera violentada.

Constitución): a number of attacks, clashes and shoot outs. In the photo Puzzolo took of the survivors of the *Trelew Massacre* in a rally in Rosario we catch a glimpse of Dr. Constantino Razzetti, a renowned activist of the Peronist left, and shortly after, hardly two months later, the photos of the crowded funeral of Razzetti, murdered by the right-wing paramilitary *Triple A*.

Among all these searing photographic records, the image of an attack against the *Bar Iberia* in January 1974, a café where leftist intellectuals met, becomes significant here. Six years earlier, right across from the *Bar Iberia*, the experience with the chairs had opened the *Ciclo de Arte Experimental*. Now the eye peers through the bullet holes in the window to report the situation inside the café from the viewpoint of the customers, taking the place of a threatened witness. And what he sees, besides the destruction, is –again– the street: a blurry group of people passing by inevitably turn toward that shattered window with gestures that express everything from dismay and curiosity to sheer indifference.

Credenciales de reportero gráfico
pertenecientes a Norberto Puzzolo
Diario *El Mundo* de Buenos Aires, 1973
Diario *Noticias* de Buenos Aires, 1974

Norberto Puzzolo's press cards issued by
El Mundo newspaper, Buenos Aires, 1973
Noticias newspaper, Buenos Aires, 1974

Paradojas

Apenas terminada la última dictadura, una nueva generación de artistas nucleados en Artistas Plásticos Asociados, entre los que estaban Graciela Sacco, Daniel García y Gabriel González Suárez, entre otros, organiza en 1984 en el Museo Castagnino la primera exposición que rescata la vanguardia de la ciudad en el período 1966-1968. Convocan para la curaduría a Guillermo Fantoni, quien redacta el texto del catálogo y coordina unas jornadas de discusión, bastante populosas. Entre los asistentes, un grupo destapa un frasco de mermelada y empieza a comer, emulando la acción del Grupo de Arte de Vanguardia. Si había sido un gesto desafiante en 1966, esta vez aparece como un remedio, una repetición vacía, y Puzzolo reacciona tajante increpándolos: "flacos, después de todo lo vivido, más que mermelada acá deberían estar comiendo mierda".^{33}} Lo que siguió, especialmente a partir de finales de los años 90, es una recurrente vuelta sobre *Tucumán Arde*, convertida en una suerte de inevitable escena mítica fundante. Contra los modos de apropiación que desactivan la capacidad de esos restos de reverberar críticamente e incidir sobre nuestro presente, el artista ha advertido una y otra vez: "Paradojas de *Tucumán Arde*: pretender un arte sin artistas y quedar atrapada en la historia como una obra de arte".^{34]}

Y también, refiriéndose a la reconstrucción de la experiencia de las sillas: "El sentido de la obra perdía su razón de ser, alejada de su contexto histórico solo quedaba como testimonio de una época ¡y en un museo!"^{35]}

Un sentido autocrítico y alerta que no se encierra en la imposibilidad de recuperar la intensidad de ese tiempo ni se relaja en su festejo glamoroso, sino que insiste en el riesgo de dejarse afectar por el *devenir*.

Paradoxes

In 1984, when the last dictatorship ended, a new generation of artists gathered in *Artistas Plásticos Asociados* [lit. Associated Plastic Artists], among them Graciela Sacco, Daniel García and Gabriel González Suárez, and organized the first exhibition that presented the city's avant-garde of the 1966-1968 period. To curate the show, they invited Guillermo Fantoni, who wrote the text for the catalog and coordinated a series of debates that were very successful. During one of the events, a group in the audience opened a jar of marmalade and started eating, imitating the action of the Avant-garde Art Group. While back in 1966, this had been a gesture of defiance, it now seemed a mimic, an empty repetition, and Puzzolo reacted angrily: "Guys, after all we've been through, rather than marmalade you should be eating shit here."^{33]} What followed, particularly in the late 90's, was a constant return to *Tucumán Arde*, which by then had become a sort of inevitable mythical foundational reference. Against the means of appropriation that deactivate the capacity of those remnants to reverberate critically and influence our present time, the artist has warned once and again: "Paradoxes of *Tucumán Arde*: having aspired to create an art without artists and ending up trapped in history as an artwork."^{34]} Also, referring to the reconstruction of the experience with the chairs: "The meaning of the work lost its *raison d'être*; away from its historical context, it only stands as witness of an era, and in a museum to make things worse!"^{35]} A self-critical stand, a warning, that doesn't dwell on the impossibility of recovering the intensity of that period or sit back to enjoy its glamorous celebration, but rather insists on taking the risk of letting it be affected by *devenir*, the flow of things.

EL MUNDO



noticias



noticias del país

LAGRIMAS Y ANTORCHAS EN

Toda el país se encuentra paralizado y manifestó su congo por la desaparición física del General Perón.



Forma en que se Editarán los Diarios a fin de Manifestar el Dolor del Gremio Gráfico Junto a la Clase Trabajadora y el Pueblo Argentino Ante el Fallecimiento de Nuestro Líder y Testigo General JUAN D. PERÓN.

(1) Banderas a media asta en todos los establecimientos y oficinas de la Federación Nacional de la Industria Gráfica y Afines durante todo el día y noche. (2) Ofrecerán un minuto de silencio en memoria del General Perón en todos los establecimientos y oficinas de la Federación Nacional de la Industria Gráfica y Afines. (3) Los establecimientos y oficinas de la Federación Nacional de la Industria Gráfica y Afines no podrán trabajar ni funcionar entre las 20 y las 22 horas. (4) Los establecimientos y oficinas de la Federación Nacional de la Industria Gráfica y Afines no podrán trabajar ni funcionar entre las 20 y las 22 horas.

Por Comisión Nacional Administrativa
Secretario de Organización-Secretario de Prensa
JOSE MARIA SOLER JUSTO KRAUTZER
Secretario de Prensa

FEDERACION GRAFICA BORAEÑA

Mendoza:
una misa
montonera

Córdoba:
luto en
los barrios

Rosario:
el paro
fue total

LA DESPEDIDA DEL INTERIOR

Capillas ardientes, misas, marchas y otras manifestaciones de dolor se repiten sin cesar en los provincias



La Plata:
una capilla
lo recuerda

Tucumán:
viajan
los cañeros

El interior vino a Buenos Aires

De todo el país llegaron columnas para dar el último saludo al Líder



"Lágrimas y antorchas en la despedida del interior".
cobertura en Rosario de la muerte de Juan Domingo Perón
Diario *Noticias*,
Buenos Aires, 4 de julio de 1974

"Farewell Tears and Candles in the Provinces"
report from Rosario on the death
of Juan Domingo Perón
Noticias Newspaper,
Buenos Aires, July 4, 1974



Acto realizado en el Monumento
a la Bandera por la masacre de Trelew,
Rosario, 22 de agosto de 1973
Fotografía

Rally held at the Flag Monument
commemorating the Trelew Massacre.
Rosario. August 22, 1973
Photograph

Sobrevivientes de la masacre de Trelew en el acto
realizado en el Monumento a la Bandera, Rosario
22 de agosto de 1973

Fotografía
(De derecha a izquierda) María Antonia Berger, Alberto
Camps y Ricardo René Haidar, sobrevivientes de la
masacre de Trelew. Fotografía tomada en el acto de
conmemoración del primer año del trágico evento, en el
cual fueron asesinados diecisésis de sus compañeros de
militancia. Tiempo después Berger, Camps y Haidar
serían muertos y desaparecidos.

52

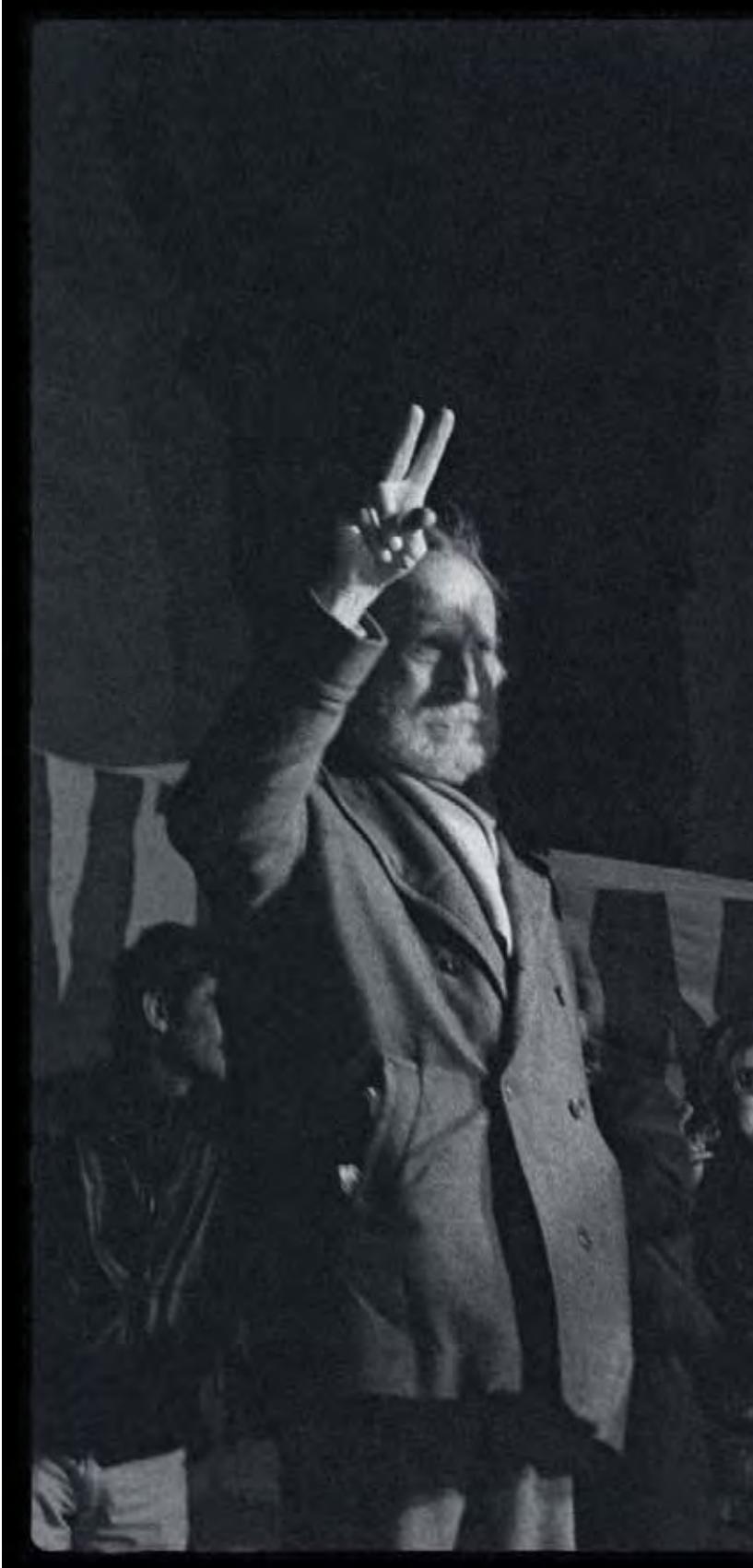
Detrás y a la izquierda de ellos se distingue la figura del
Dr. Constantino Razzetti, quien sería asesinado en octubre
del mismo año.

Survivors of the Trelew Massacre during the rally held at
the Flag Monument, Rosario

August 22, 1973

Photograph
(Right to left)

Maria Antonia Berger, Alberto Camps and Ricardo René
Haidar, survivors of the Trelew Massacre.
Photo taken during the rally commemorating the first
anniversary of the tragic event in which sixteen of their
fellow activists had been murdered. Later, Berger, Camps
and Haidar would also be assassinated and disappeared.
In the background and to their left is Dr. Constantino
Razzetti, who would be assassinated as well in October
of that year.





**Entierro del Dr. Constantino Razzetti, Rosario
14 de octubre de 1973**

Fotografía

Constantino Razzetti fue asesinado en la madrugada del 14 de octubre de 1973 en la puerta de su domicilio, ante los ojos de su esposa Nélida Gitrón y de su hijo Fernando Luis. Éste, junto a su hermano Carlos –indefatigable luchador por el esclarecimiento del caso– llevan el féretro en el sepelio convertido en acto militante. Dos días antes Juan Domingo Perón había asumido su tercer mandato constitucional.

**Funeral of Dr. Constantino Razzetti, Rosario
October 14, 1973**

Photograph

Constantino Razzetti was assassinated in the early hours of October 14, 1973, in front of his house, in the presence of his wife Nélida Gitrón and his son Fernando Luis. The latter, together with his brother Carlos –indefatigable in the pursuit of justice for this case–, are carrying the coffin during ceremony, which turned into a political rally. Two days earlier, Juan Domingo Perón had taken office after his third election victory.





Atentado al Bar Iberia, Rosario

Enero de 1974

Fotografía

El bar Iberia, en las proximidades del la Facultad de Filosofía y Letras, estaba anatematizado como lugar de reunión de militantes de izquierda.

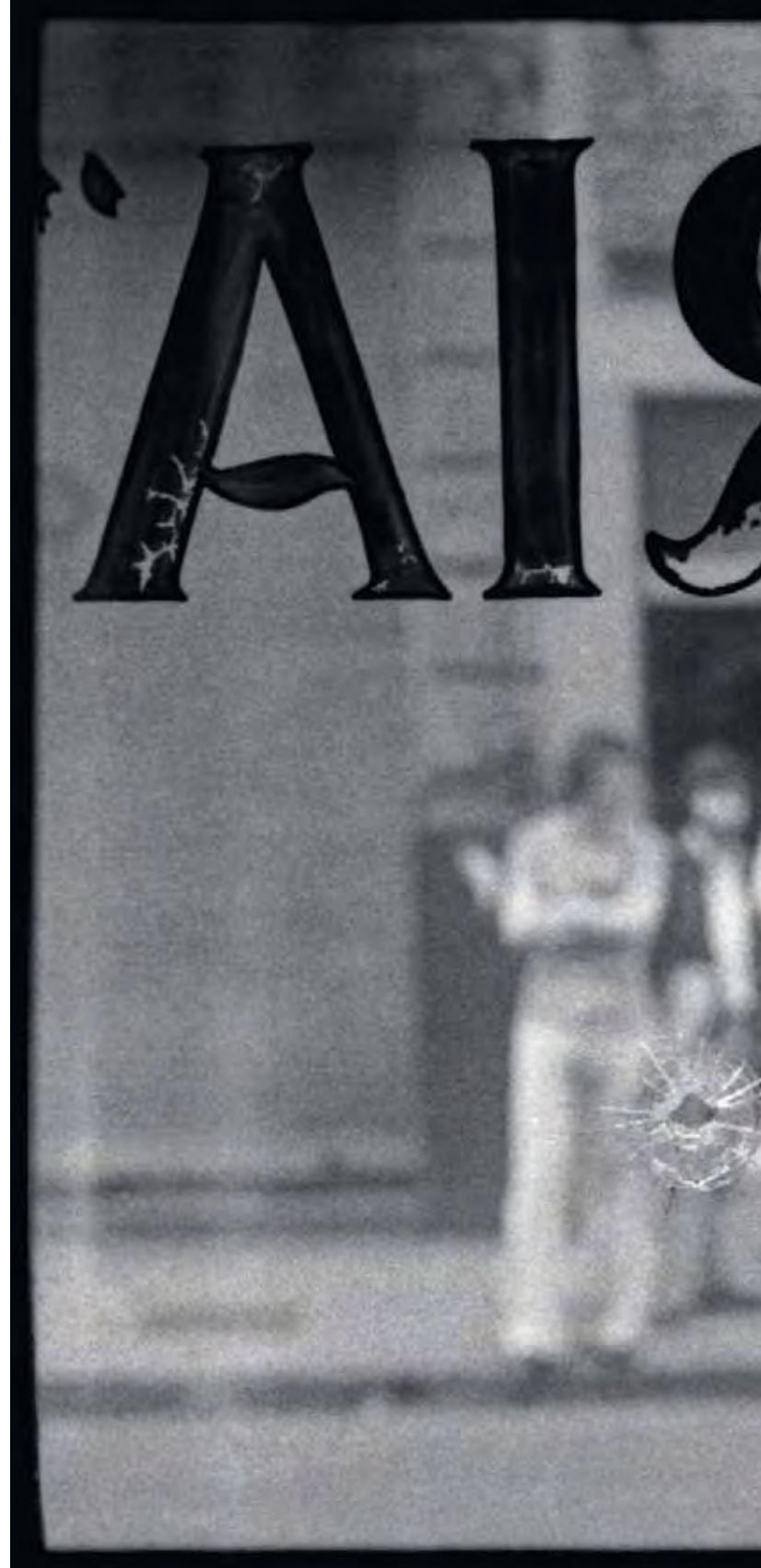
Iberia Café attack

Rosario

January 1974

Photograph

The Iberia Café, near the School of Philosophy and Literature, was vilified for being the meeting place of left-wing activists



ALI'



NOTAS

- 1]** Para una reconstrucción de *Tucumán Arde* y el itinerario del 68, puede consultarse: Longoni, Ana y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000 (2º ed., Eudeba, 2008).
- 2]** Fantoni, Guillermo, "Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencia de un artista entre dos décadas", Tesis doctoral, Universidad Nacional de Rosario, 2012, p. 220.
- 3]** Entrevista con Norberto Puzzolo, Rosario, 21 de agosto de 2012.
- 4]** Fantoni, Guillermo, "Itinerario de una modernidad estética. Intensidades vanguardistas y estrategias de modernización en el arte de Rosario", en: VV.AA., *Arte y poder*, Buenos Aires, CAIA, 1993.
- 5]** Entrevista con Norberto Puzzolo ya citada.
- 6]** Birri, Fernando, *Tire dié (un sueño con los ojos abiertos)*, consultada en <http://www.caratula.net/ediciones/39/cine-fbirri.php> en agosto de 2012.
- 7]** Ruffinelli, Jorge, "Los comienzos de Fernando Birri, ensayo inédito sobre el cine de Fernando Birri y el de Leonardo Favio" consultado en <http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/texto.aspx?cod=7062> en agosto de 2012.
- 8]** Desarrollamos este argumento en Longoni, Ana y Mariano Mestman, "Documentalismo y eficacia comunicativa en *Tucumán Arde*", en *Ojos crueles*, N° 1, octubre 2004, pp. 55-69.
- 9]** Leddo, Margarita, *Documentalismo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1998.
- 10]** Norberto Puzzolo, entrevista ya citada.
- 11]** Fantoni, Guillermo, *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998, pp. 43-44.
- 12]** *Ibid.*, p. 47.
- 13]** Davis, Fernando, "El conceptualismo como categoría táctica", en *ramona 82*, Buenos Aires, 2008.
- 14]** Fantoni, Guillermo, "Rosario: opciones de la vanguardia", en: VV.AA., *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC-UBA, 1997, pp. 289-290.

NOTES

- 1]** For a reconstruction of *Tucumán Arde* and the events of 1968, see: Longoni, Ana and Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000 (2nd ed., Eudeba, 2008).
- 2]** Fantoni, Guillermo, "Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencia de un artista entre dos décadas", Doctoral Thesis, Universidad Nacional de Rosario, 2012, p. 220.
- 3]** Interview with Norberto Puzzolo, Rosario, August 21, 2012.
- 4]** Fantoni, Guillermo, "Itinerario de una modernidad estética. Intensidades vanguardistas y estrategias de modernización en el arte de Rosario", in: VV.AA., *Arte y poder*, Buenos Aires, CAIA, 1993.
- 5]** Interview with Norberto Puzzolo, *op. cit.*
- 6]** Birri, Fernando, *Tire dié (un sueño con los ojos abiertos)*, <http://www.caratula.net/ediciones/39/cine-fbirri.php>. Accessed August, 2012.
- 7]** Ruffinelli, Jorge, "Los comienzos de Fernando Birri, ensayo inédito sobre el cine de Fernando Birri y el de Leonardo Favio", <http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/texto.aspx?cod=7062>. Accessed August, 2012.
- 8]** We deal with this topic in Longoni, Ana and Mariano Mestman, "Documentalismo y eficacia comunicativa en *Tucumán Arde*", in *Ojos crueles*, Issue 1, October 2004, pp. 55-69.
- 9]** Leddo, Margarita, *Documentalismo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1998.
- 10]** Norberto Puzzolo, interview, *op. cit.*
- 11]** Fantoni, Guillermo, *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998, pp. 43-44.
- 12]** *Ibid.*, p. 47.
- 13]** Davis, Fernando, "El conceptualismo como categoría táctica", in *ramona 82*, Buenos Aires, 2008.
- 14]** Fantoni, Guillermo, "Rosario: opciones de la vanguardia", in: VV.AA., *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, CBC-UBA Publications Office, 1997, pp. 289-290.

15] Fantoni, Guillermo, "Los límites de la pintura, el vértigo de la política", en *Favario, entre la pintura y la acción*, Centro Cultural Parque de España, Rosario, 1999.

16] *Ibid.*

17] Puzzolo, entrevista ya citada.

18] Esta dimensión puede reconocerse también entre los artistas porteños. Cuqui de Carreira, la viuda de Ricardo Carreira, señala al respecto "las mejores obras de Ricardo son las que planeó y nunca hizo. (...). La gente que lo rodeaba se influenciaba por lo que él pensaba", entrevista, Buenos Aires, 1995.

19] Puzzolo, entrevista ya citada.

20] Renzi, en Fantoni, Guillermo, *op. cit.*, p. 53.

21] "Plástica: la libertad llega a Rosario", en *Primera Plana*, N° 289, 9 de julio de 1968.

22] Juan Pablo Renzi, en "Plástica: la libertad llega a Rosario", en *Primera Plana*, N° 289, 9 de julio de 1968.

23] Revista *Boom*, N° 2, Rosario, 1968.

24] Catálogo del Ciclo de Arte Experimental, Rosario, 1968.

25] Fantoni, Guillermo, "Horizontes problemáticos de una vanguardia de los años sesenta. Un movimiento entre el heroísmo y la crisis", en *Anuario*, N° 13, UNR, 1988.

26] En esos términos se expresa al respecto Aldo Bortolotti, entrevista, 1993.

27] Entrevista con Puzzolo ya citada.

28] Norberto Puzzolo, texto sobre *Tucumán Arde*, 2004.

29] Entrevista con Puzzolo ya citada.

30] *Ibid.*

31] También realiza por entonces una serie de ensayos fotográficos de la fauna y flora de distintas regiones del país, encendidos por Rubén Naranjo para proyectos editoriales impulsados por la Biblioteca Vigil.

32] Entrevista con Puzzolo ya citada.

33] Entrevista con Puzzolo ya citada.

35] Puzzolo, Norberto, texto sobre *Tucumán Arde*, Rosario, 2004.

35] Puzzolo, Norberto, "Primero como tragedia, segundo como comedia", Rosario, abril de 2006.

15] Fantoni, Guillermo, "Los límites de la pintura, el vértigo de la política", en *Favario, entre la pintura y la acción*, Parque de España Cultural Center, Rosario, 1999.

16] *Ibid.*

17] Puzzolo, interview, *op. cit.*

18] This dimension is also present among Buenos Aires artists. Cuqui de Carreira, Ricardo Carreira's widow, points out that "Ricardo's best works are the ones he planned but never made. (...). The people around him were influenced by his thinking." Interview, Buenos Aires, 1995.

19] Puzzolo, interview, *op. cit.*

20] Renzi, in Fantoni, Guillermo, *op. cit.*, p. 53.

21] "Plástica: la libertad llega a Rosario", in *Primera Plana* magazine, Issue 289. July 9, 1968.

22] Juan Pablo Renzi, in "Plástica: la libertad llega a Rosario", in *Primera Plana* magazine, Issue 289. July 9, 1968.

23] *Boom* magazine, Issue No. 2, Rosario, 1968.

24] *Ciclo de Arte Experimental Catalog*, Rosario, 1968.

25] Fantoni, Guillermo, "Horizontes problemáticos de una vanguardia de los años sesenta. Un movimiento entre el heroísmo y la crisis", in *Anuario*, Issue No. 13, UNR, 1988.

26] Aldo Bortolotti expresses it in these terms, interview, 1993.

27] Puzzolo interview, *op. cit.*

28] Norberto Puzzolo, text on *Tucumán Arde*, 2004.

29] Puzzolo interview, *op. cit.*

30] *Ibid.*

31] At the time, he also worked on a series of photographic essays about the fauna and flora of several Argentine regions, an assignment he received from Rubén Naranjo for the editorial projects promoted by *Biblioteca Vigil*.

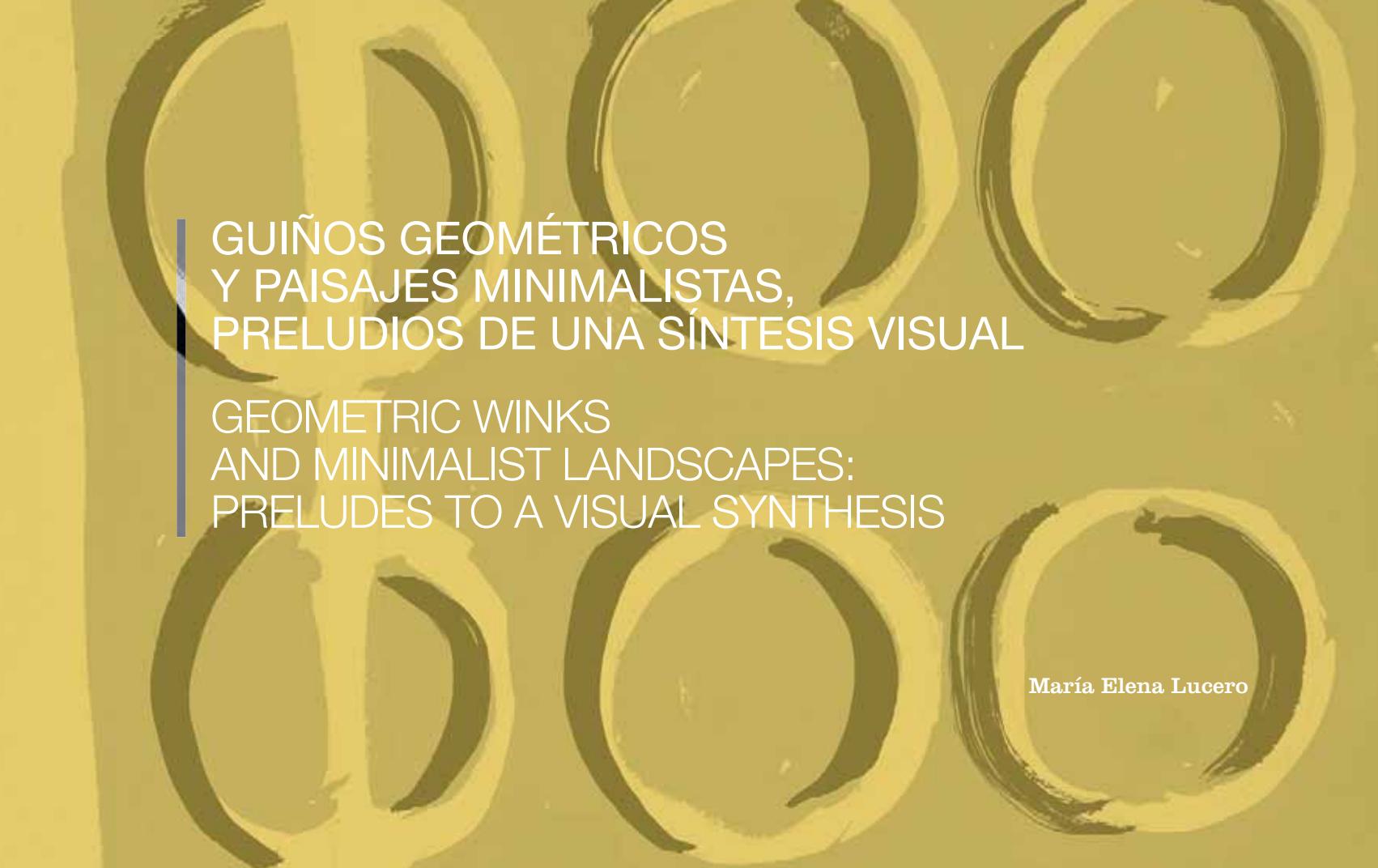
32] Puzzolo interview, *op. cit.*

33] Puzzolo interview, *op. cit.*

34] Puzzolo, Norberto, text on *Tucumán Arde*, Rosario, 2004.

35] Puzzolo, Norberto, "Primero como tragedia, segundo como comedia", Rosario, April 2006.





GUIÑOS GEOMÉTRICOS
Y PAISAJES MINIMALISTAS,
PRELUDIOS DE UNA SÍNTESIS VISUAL

GEOMETRIC WINKS
AND MINIMALIST LANDSCAPES:
PRELUDES TO A VISUAL SYNTHESIS

María Elena Lucero



Pensar la década del 60 supone recapitular un escenario complejo y de grandes desafíos, inmerso en agitaciones, manifestaciones populares, estallidos revolucionarios y movimientos descolonizadores. Por aquellos años, guerras y dictaduras convivían con reclamos de paz, derechos humanos y justicia. Una serie de cambios enérgicos se aventuraban a modificar el terreno cultural, una zona del tejido social permeable a estas fluctuaciones históricas y políticas. En este transcurrir, se hacía evidente el estancamiento de determinadas concepciones artísticas que se veían interpeladas por nuevas necesidades plásticas.

En esta atmósfera surgió un grupo de artistas estadounidenses que producían obra desde 1963 aproximadamente. Donald Judd, Sol LeWitt, Carl Andre, Dan Flavin, Anne Truitt y Robert Morris se vincularon al minimalismo, un término generalmente relacionado con un lenguaje de formas simples y geométricas, pero que también puede ser leído como un campo dinámico de prácticas específicas, de contigüidades y conflictos.^{1]}

No faltaron debates ni polémicas ante la irrupción minimalista. Algunos textos críticos contribuyeron a las discusiones de entonces, entre ellos, *Minimal Art* de Richard Wollheim, editado en enero de 1965, y *ABC Art* de Barbara Rose, publicado en otoño del mismo año.

Wollheim se preguntaba acerca del criterio "mínimo" por el cual podría caracterizarse este tipo de obra, dirigiendo el problema hacia una autodefinición del concepto. Sus reflexiones tomaron como referentes a Ad Reinhardt y Marcel Duchamp, cuyas trayectorias evidenciaron, en el primer caso el uso del monocromo y en el segundo, el recurso al *ready made*. Rose propuso la noción de *ABC Art* para enlazar un conjunto de prácticas que venía examinando desde los tempranos años sesenta, que pregonaban un perfil innovador en la concepción estructural de las

Examining the 1960's implies reviewing the complex stage and great challenges of a decade immersed in unrest, massive demonstrations, revolutionary outbursts and decolonization movements. In those years, wars and dictatorships coexisted with demands for peace, human rights and justice. A series of important changes dared to modify the cultural field, a social area permeable to historical and political fluctuations. In the flow of events, the stagnation of certain art concepts became evident, as they were interrogated by new expressive needs.

By 1963, a group of American artists had begun their artistic production in this atmosphere. The works of Donald Judd, Sol LeWitt, Carl Andre, Dan Flavin, Anne Truitt and Robert Morris were linked to minimalism, a term generally related with a language of simple and geometric forms, but which can also be read as a dynamic field of specific practices, adjacencies and conflicts.^{1]}

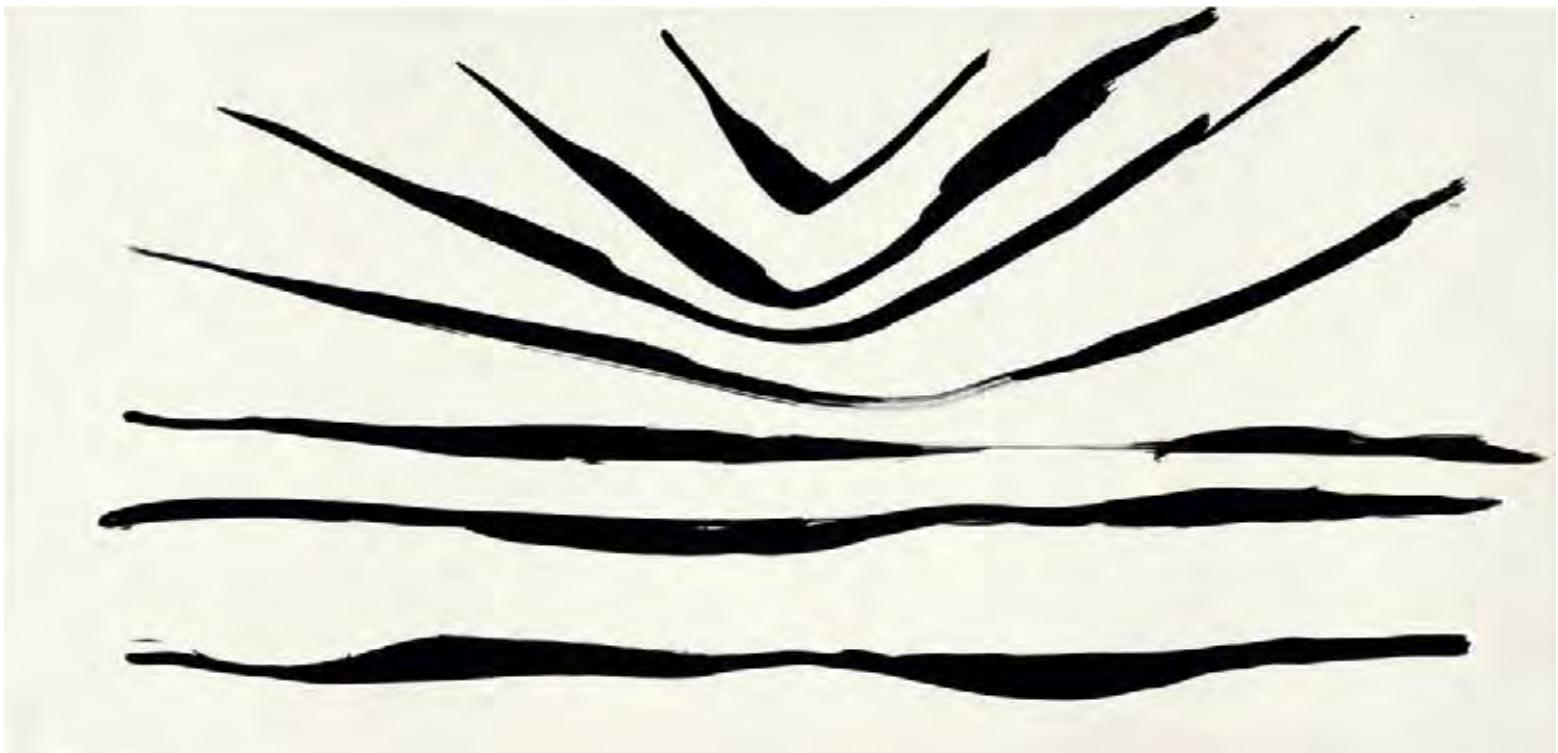
There was much debate and controversy about the sudden emergence of minimalism. Some critical texts contributed to the discussions of the time, among them *Minimal Art* by Richard Wollheim, published in January 1965, and *ABC Art* by Barbara Rose, published in the fall of that same year. Wollheim wondered about the "minimal" criteria by which this kind of work could be characterized, directing the problem toward a self definition of the concept. His reflections were based on Ad Reinhardt and Marcel Duchamp, whose works featured the use of monochrome and the resource of the ready-made, respectively. Rose proposed the notion of *ABC Art* to link a series of practices she had been evaluating since the early 60's, which promoted an innovative profile for the structural conception of art production. Friends with Carl André and Frank Stella, this theorist became a strong supporter of both artists, whom she would bring together

Páginas 60-61, Sin título
1966
Tinta y témpera sobre papel
25 x 39 cm

Pages 60-61, Untitled
1966
Ink and gouache on paper
25 x 39 cm

Sin título
Ca. 1966
Tinta sobre papel
23,5 x 46 cm

Untitled
c. 1966
Ink on paper
23,5 x 46 cm





Sin título
1966
Collage, papel de diario y témpera
25 x 39 cm

Untitled
1966
Collage, newspaper and gouache
25 x 39 cm

producciones artísticas. Amiga de Andre y Stella, esta teórica encarnó un apoyo fundamental para estos artistas, a quienes englobaría bajo el ala de una sensibilidad común claramente diferenciada del expresionismo abstracto. Las experiencias minimalistas brindaron un aporte destacado que subsistió en el tiempo, pese a la lectura restringida de la que fueron objeto en los años 80. Hal Foster, en "El quid del minimalismo"^{2]} señaló el modo en que aparecieron visiones condenatorias que asociaron al minimalismo con un mecanismo puramente reductor y, en definitiva, casi irrelevante. Esta perspectiva soslayó la ruptura esencial que introdujo dicha estética, por la cual se detonarían restos antropomórficos de la abstracción previa y se dislocaría el estatuto vigente de la escultura, desplazándola hacia lo cotidiano, lo utilitario y lo industrial. Un evento fundamental que proclamaría esta tendencia fue la apertura de "Primary Structures: Younger American and British Sculptors", en el Jewish Museum de Nueva York, en abril de 1966, con la curaduría de Kynaston McShine. La inauguración de la muestra acaparó un público numeroso y logró una presencia destacada en las conocidas revistas *Newsweek* y *Life*. La exhibición se concibió en 1965, en un diálogo entre McShine y Lucy Lippard, donde decidieron incorporar en el título la palabra "estructuras", pensando en la formalidad de estas producciones objetuales, acompañada de "primarias", para referirse a constructos básicos que prescindían de la manufactura artesanal. Esta exposición proyectaría un nuevo lugar para las "Primary Structures" en la esfera internacional, sustituyendo el uso del pedestal escultórico por una formulación visual casi arquitectónica. Años después, y tras operar como un agente cultural que promovió el minimalismo, McShine programó la conocida muestra "Information" (1970) en el MoMA, una propuesta

as representatives of a common sensitivity, clearly differentiated from abstract expressionism.

Minimalist experiences offered a valuable and lasting contribution, despite the restricted reading they suffered during the 80's. In "The Crux of Minimalism"^{2]} Hal Foster mentioned the trashing views that considered minimalism as a merely reductive, almost irrelevant device. Such perspective ignored the essential rupture introduced by this esthetics, which detonated the anthropomorphic remnants of previous abstraction and displaced the statute of sculpture, taking it toward the everyday, utilitarian and industrial.

One of the fundamental events that launched this trend was the exhibition "Primary Structures: Younger American and British Sculptors", at the Jewish Museum in New York in April 1966, curated by Kynaston McShine. The opening gathered a large audience as well as important magazines, such as *Newsweek* and *Life*. The show was conceived in 1965 during a conversation between McShine and Lucy Lippard, in which they decided to include the word "structures" in the title due to the formality of these object productions, along with "primary" in reference to the basic constructs that dispensed with manual craft. The exhibit would give "Primary Structures" a new place in the international scene, replacing the sculpture pedestal by a visual, almost architectonic form.

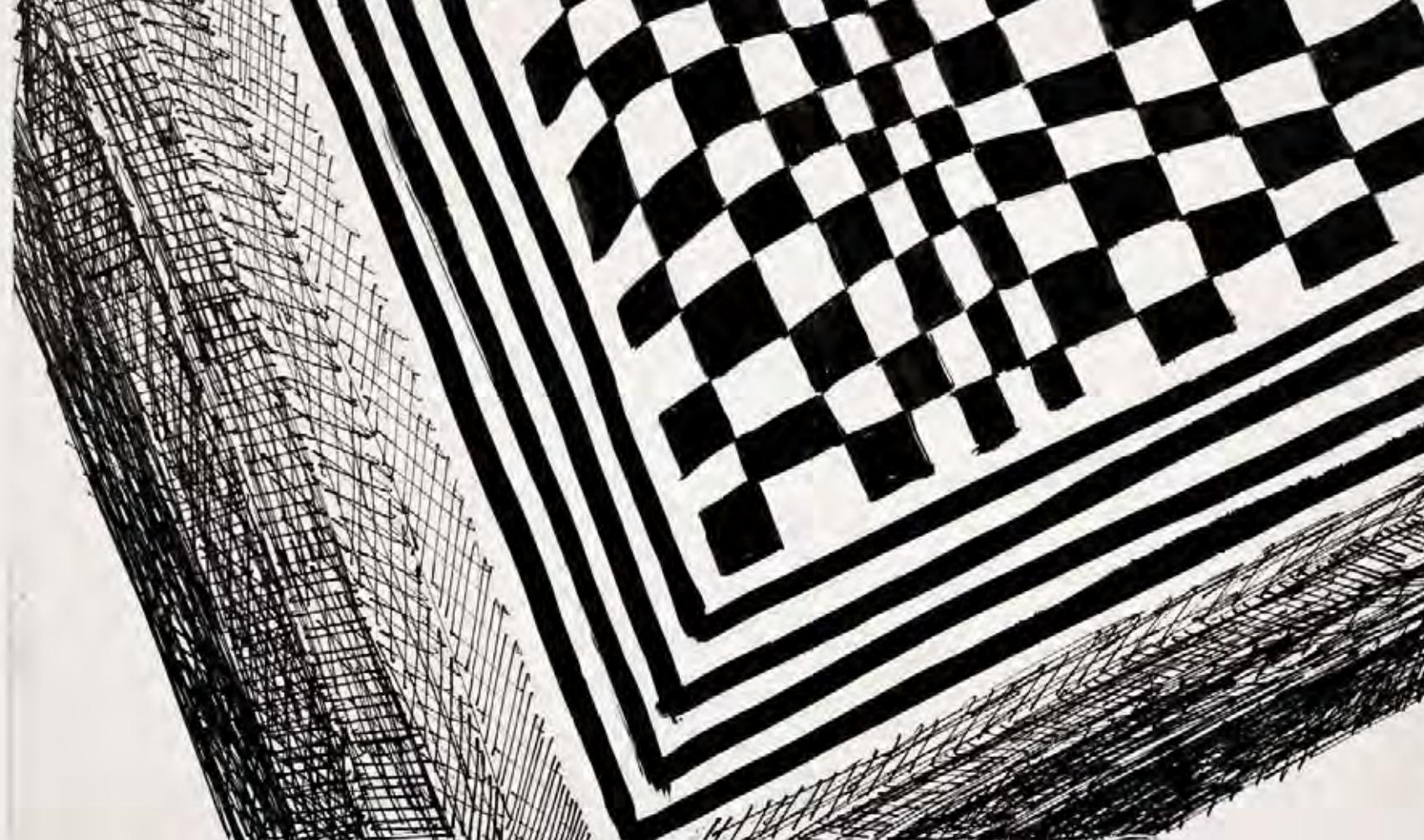
Years later, already well known as the cultural agent who promoted minimalism, McShine presented the renowned show "Information" (1970) at the MoMA, a conceptual proposal that dealt with the typical material approach of an art exhibition: "The publication/catalog consisted of a series of pages designed by the artists with a list of recommended reading, photographs of political events

conceptual que discutía el abordaje material propio de una exhibición de arte: "La publicación/catálogo que la acompañaba consistía en un conjunto de páginas diseñada por los artistas, con una lista de lecturas recomendadas, fotografías de sucesos políticos o artículos de prensa sobre acontecimientos cotidianos como la guerra de Vietnam".^{3]} En 1966 tuvo lugar en Córdoba (Argentina), la III Bienal Americana de Arte. Con el apoyo económico de IKA (Industrias Kaiser Argentina), esas Bienales conformaron un "caso paradigmático de la modernización cultural latinoamericana".^{4]} La III Bienal reunió a artistas de diferentes países de América Latina y el Gran Premio le fue otorgado al venezolano Carlos Cruz-Diez por *Physicromie* 252. Norberto Puzzolo, por entonces alumno de Juan Grela, visitó la magnífica muestra ubicada en la Ciudad Universitaria de Córdoba. La imagen de Cruz-Diez, arrraigada en los efectos ópticos y cinéticos,^{5]} provocó en aquel momento un destello de ideas y percepciones para el rosarino. Al año siguiente, este joven artista plasmó una obra monocroma con figuras geométricas adheridas. Se trataba de un soporte de madera de forma romboidal, pintado de blanco mate con diversos planos de espesor; pegados por encima, sobresalían cuadrados pequeños diseñados con chapa de metal recortada. Los costados metalizados emitían reflejos y desplegaban un juego de luces y sombras que variaba según la posición del observador. Este cuadro-reieve integró la muestra que efectuaron cuatro alumnos del Taller de Juan Grela en la Galería Carrillo de Rosario, del 28 de agosto al 16 de setiembre de 1967. Junto a Rafael Sendra, Herminia López y Roberto Ostiz, Puzzolo compartía la necesidad de mostrar y dar a ver lo producido, una actitud "entendida como buen síntoma", según lo expresado por Grela,^{6]} en el

or newspaper articles on current affairs such as the Vietnam War."^{3]}

In 1966 the *III Bienal Americana de Arte* [lit. III American Biennial of Art] opened in Córdoba, Argentina, sponsored by IKA (Industrias Kaiser Argentina). Biennials like these represented a "paradigmatic case of Latin American cultural modernization."^{4]} The III Biennial gathered artists from different Latin American countries and the Grand Prize was awarded to the Venezuelan artist Carlos-Cruz Diez for his *Physicromie* 252.

Norberto Puzzolo, a student of Juan Grela at the time, visited the fantastic show held in Córdoba's University Campus. Cruz-Diez's image, rooted in optical and kinetic effects^{5]} sparked new ideas and perceptions in the young artist from Rosario. The following year, he created a monochromatic work with geometric figures attached. It was a wooden support with a rhomboid shape painted off white with planes of varying thickness, and attached to it, small metal sheet squares stood out. The metal sides emitted reflections and displayed a show of lights and shadows that varied according to the viewer's position. This painting/relief was included in the show of four students from the Juan Grela's Workshop at the Carrillo Gallery in Rosario, opened from August 28 to September 16, 1967. With Rafael Sendra, Herminia López and Roberto Ostiz, Puzzolo shared the need to show his work and make his production known, an attitude "understood as a good symptom" as Grela^{6]} states in the catalog. That same year, a critique published in *Forma y Color* magazine by Mario Marega attributed to Norberto Puzzolo "an elementary geometry at first sight, which becomes complex as different relationships become involved," in part influenced by the art of Le Parc.^{7]}



67

Sin título

1966

Tinta sobre papel

25 x 39 cm

Untitled

1966

Ink on paper

25 x 39 cm

texto del catálogo. En ese mismo año, una crítica publicada en la revista *Forma y Color* firmada por Mario Marega le adjudica a Norberto Puzzolo "una geometría elemental a simple vista, pero que se torna compleja por las distintas relaciones que entran en juego", en parte deudora de la obra de Le Parc.^{7]}

Indiscutiblemente a Norberto le resultaba insuficiente la bidimensionalidad, por eso se acercaría a planteos espaciales. Estas inquietudes tomarían cuerpo en los primeros dibujos de *Estructuras*, obras luego realizadas en volumen. A su vez, los diálogos de Puzzolo con otros colegas rosarinos, Juan Pablo Renzi, Eduardo Favario, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale o Noemí Escandell, estimularon discusiones e intercambios acerca de lo que estaba sucediendo en la escena internacional. La información que circulaba sobre los desarrollos minimalistas o conceptuales de LeWitt, Judd o Kosuth abría interrogantes sobre la producción en el ámbito latinoamericano. Desde ahí, surgirían apuestas sólidas que enfatizaron los rasgos estructurales de nuevos enunciados plásticos.

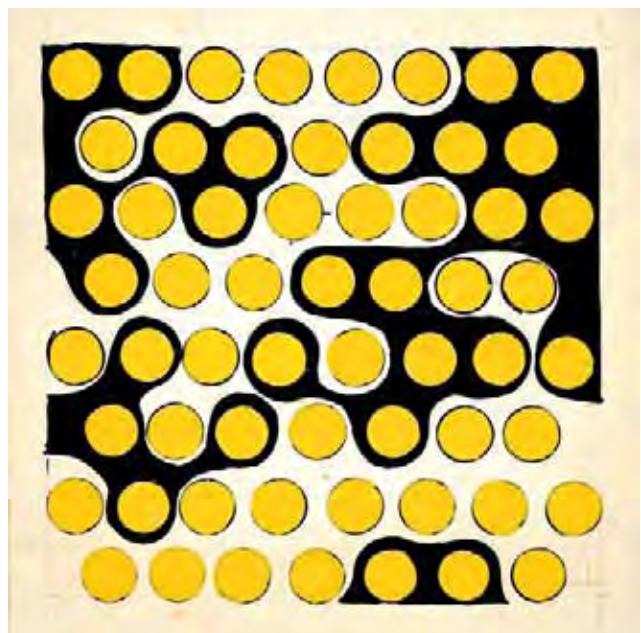
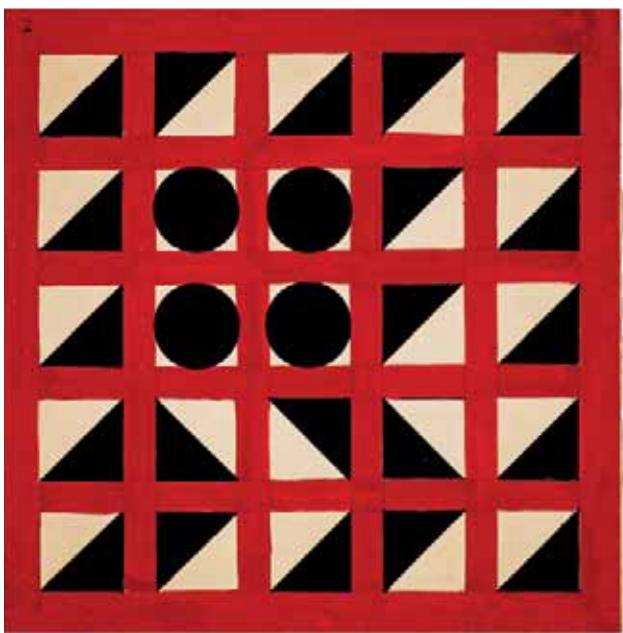
Puzzolo trazó los bocetos correspondientes a *Pirámide virtual con visión exterior e interior*, *1/4 del volumen total*, *1/8 del volumen total* y a *Estructuras Primarias I, II, III y IV*. En estos gráficos predominaba una decisión estética apoyada en la geometría y en una voluntad constructiva, procurando una relación diferente con el público. En 1967 el artista materializó solo tres obras: *Pirámide*, la propuesta de los dos cubos amarillos y *Estructura II*.^{8]}

En septiembre del mismo año, se llevaría a cabo "Rosario 67" en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (dirigido en aquel momento por Hugo Parpagnoli), un acontecimiento que aglutinaría a numerosos artistas rosarinos. En el catálogo de la muestra, Parpagnoli justificaba la presencia de los artistas rosarinos: "Si los plásticos jóvenes

Evidently, Norberto found that two dimensions were not enough, so he approached spatial proposals. These concerns would take shape in the first *Estructuras* drawings that would later take on volume. At the same time, Puzzolo's conversations with other colleagues from Rosario, such as Juan Pablo Renzi, Eduardo Favario, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale or Noemí Escandell, included discussions and exchanges about the events taking place in the international scene. The circulating information about the minimalist or conceptual works of LeWitt, Judd or Kosuth led to the question of Latin American production. Novel ideas would emerge from these talks, emphasizing the structural features of new plastic statements.

Puzzolo made the sketches for *Pirámide virtual con visión exterior e interior* [lit. Virtual Pyramid with External and Internal View], *1/4 del volumen total* [lit. 1/4 of the Total Volume], *1/8 del volumen total* [lit. 1/8 of the Total Volume] and *Estructuras Primarias I, II, III and IV* [lit. Primary Structures I, II, III and IV]. The drawings predominantly showed an esthetic decision supported by geometry and a constructive desire, proposing a different relationship with the viewer. In 1967, the artist materialized only three works: *Pirámide* [lit. Pyramid], the two yellow cubes proposal and *Estructura II* [lit. Structure II].^{8]}

In September of the same year, "Rosario 67" opened at the Buenos Aires Museo de Arte Moderno, whose director was Hugo Parpagnoli. The event gathered a great number of artists from Rosario. In the show's catalog, Parpagnoli justified their presence: "Whether the young artists from Rosario are more or less prominent, we shall see after considering that, in general, the movement they've unleashed in their hometown corresponds to similar movements in other cities that are at the forefront of



Sin título
1967
Tinta y témpora sobre papel
23,5 x 23 cm

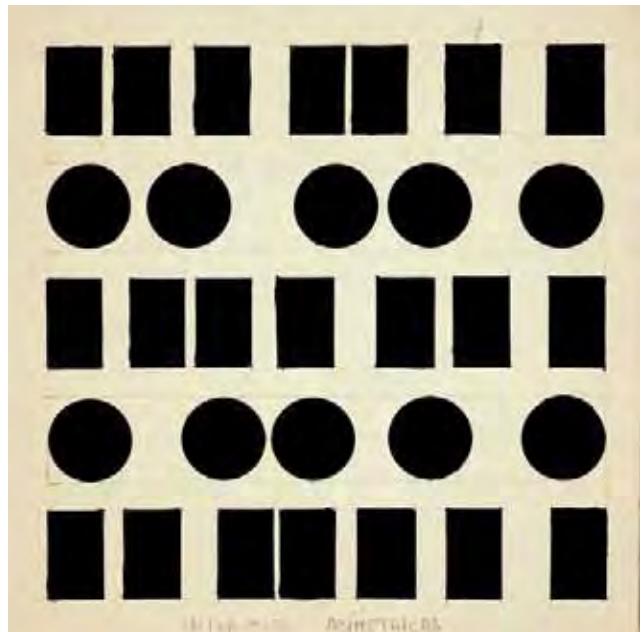
Untitled
1967
Ink and gouache on paper
23.5 x 23 cm

Sin título
1967
Tinta y témpora sobre papel
23 x 23 cm

Untitled
1967
Ink and gouache on paper
23 x 23 cm

Intervalos asimétricos
1966
Tinta sobre papel
23,5 x 23 cm

Asymmetric Intervals
1966
Ink on paper
23.5 x 23 cm



Bocetos de obra

1966

Grafito y lápiz de color

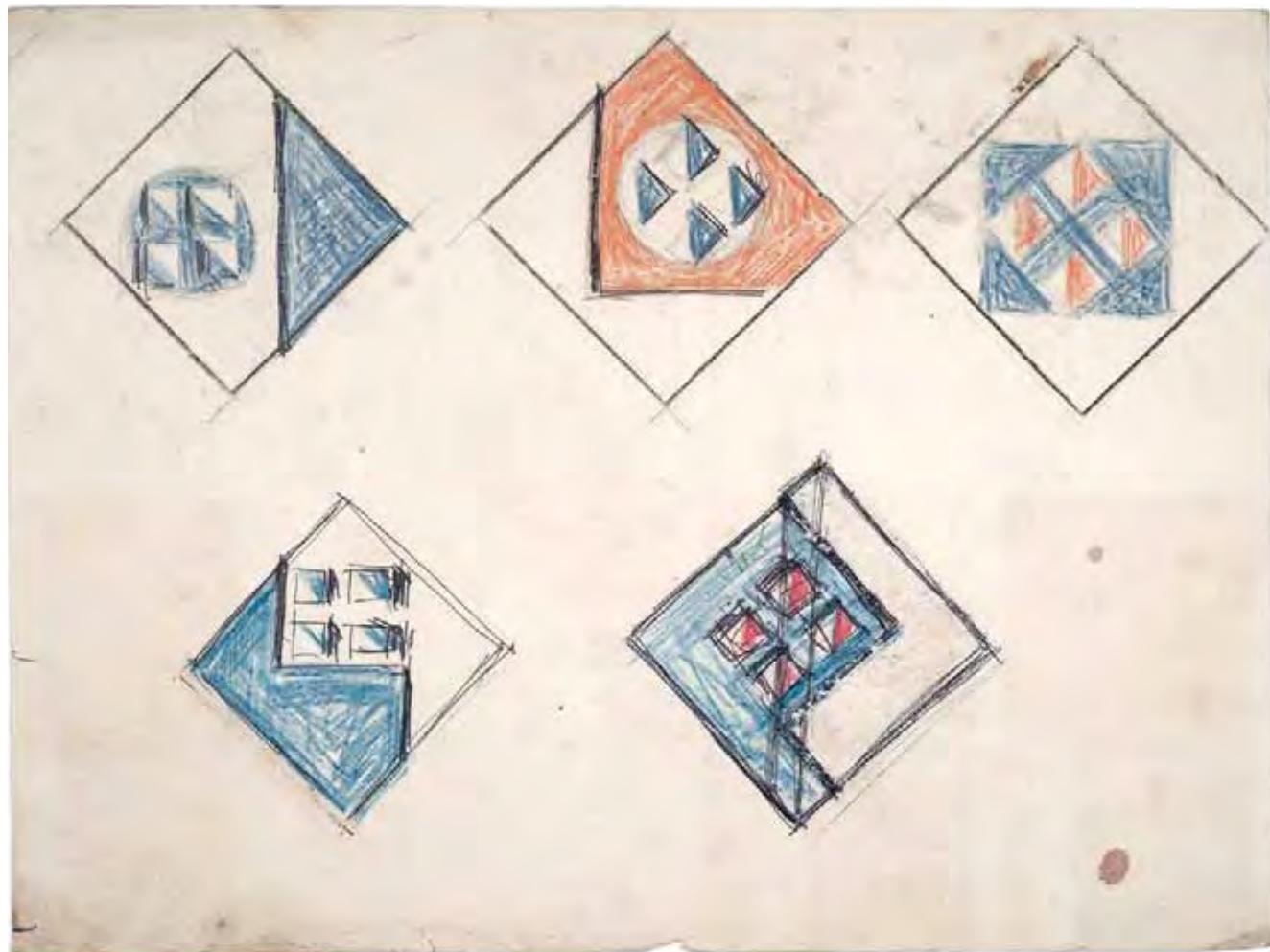
25 x 34 cm

Working sketches

1966

Graphite and color pencil

25 x 34 cm



de Rosario tienen tal o cual estatura, se verá después de haber considerado en general que el movimiento que ellos han desencadenado en su ciudad corresponde a los movimientos similares de otras ciudades que están al día en la producción de vanguardia. Esta es la razón principal de la presencia de los plásticos rosarinos en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires".^{9]} Norberto Puzzolo concretó allí en volumen el dibujo previo de *Pirámide virtual con visión exterior e interior*, cuyas construcciones angulares en madera pintadas de gris claro forjaban un recorrido espacial de mayor a menor, arrojando sombras rectilíneas en el suelo. Con una extensión aproximada de 5 m y una altura mayor de 2,5 m, esta suerte de túnel incitaba al observador a ingresar. La utilización de módulos independientes le confería una libertad peculiar a la obra total, ya que permitía su traslado de una manera accesible. *Estructura I* fue transferida por Puzzolo a una maqueta de cartón en pequeña escala, coloreada de amarillo, negro y gris, luego contemplada por el crítico Jorge Glusberg en una entrevista previa a la inauguración de "Estructuras Primarias II". Dicha exposición se llevó a cabo en la Sociedad Hebraica en Buenos Aires, desde el 27 de setiembre al 21 de octubre de 1967, y fue auspiciada por el Instituto Di Tella en el marco de la Semana del Arte Avanzado en la Argentina.^{10]} En esa ocasión, Norberto instaló su *Estructura II*, un conjunto de formaciones grises, geométricas y alargadas, de 3,50 m cada una, que debieron adaptarse al sitio de un modo distinto al concebido. Las ordenaciones en "L" se voltearon y, quedando invertidas, cerraron un circuito virtual con aquellas apoyadas a la pared, dejando una distancia reducida entre ambas. El emplazamiento ofrecía un potencial acceso del espectador, quien podía caminar entre los bloques que fueron montados entre el muro y el piso.

71

avant-garde production. That is the main reason for the presence of Rosario's plastic artists at the Buenos Aires Museo de Arte Moderno".^{9]} Norberto Puzzolo materialized his sketch of *Pirámide virtual con visión exterior e interior*, whose angular wooden construction painted in light gray created a spatial pathway that went from larger to smaller, casting rectilinear shadows on the floor. Of an approximate extension of 5 m and a height of over 2.5 m, this sort of tunnel invited the observer to enter. The use of independent modules gave the entire work a peculiar freedom by offering easy transportation. Puzzolo transferred *Estructura I* to a cardboard scale model, colored in yellow, black and gray, which was seen by critic Jorge Glusberg during an interview before the opening of "Estructuras Primarias II" shown at the Sociedad Hebraica in Buenos Aires from September 27 to October 21, 1967, and sponsored by the Di Tella Institute in the context of the Semana del Arte Avanzado en la Argentina [lit. Week of Advanced Art in Argentina].^{10]} On this occasion, Norberto installed his *Estructura II*, a set of gray, geometrical and elongated formations measuring 3.50 m each that had to be adapted to the space resulting in an arrangement that differed from how it had been originally conceived. The "L" arrangement was turned around and, now inverted, closed a virtual circuit with the structures against the wall, leaving a reduced distance between the two. The arrangement offered a potential access that allowed the spectator to walk between the blocks mounted between the wall and the floor. Puzzolo's *Estructuras* were erected like minimalist landscapes comprising a manifest corporeity, reinforcing the bonds between art and life, artwork and everyday transit, beyond the mere notion of trivial, primary appearance.^{11]} This aspect would give his body of work

Relieve II

1967

Madera, hardboard, chapa metálica, sintético

140 x 140 cm

Muestra Galería Carrillo de Rosario

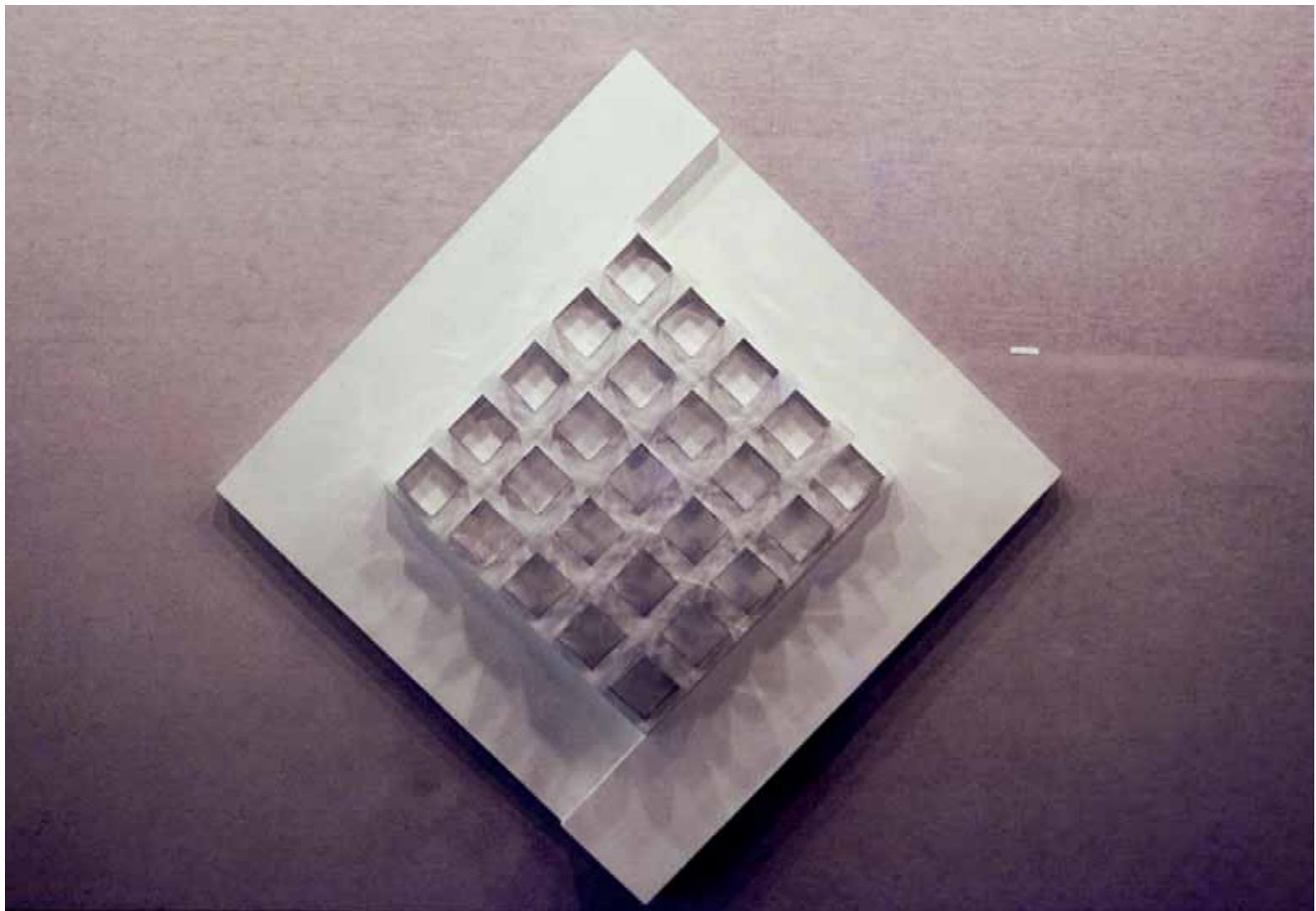
Relief II

1967

Wood, hardboard, metal sheet, synthetic

140 x 140 cm

Carrillo Gallery Show, Rosario



Relieve III

1967

Madera, hardboard, chapa metálica, sintético

140 x 140 cm

Muestra Galería Carrillo

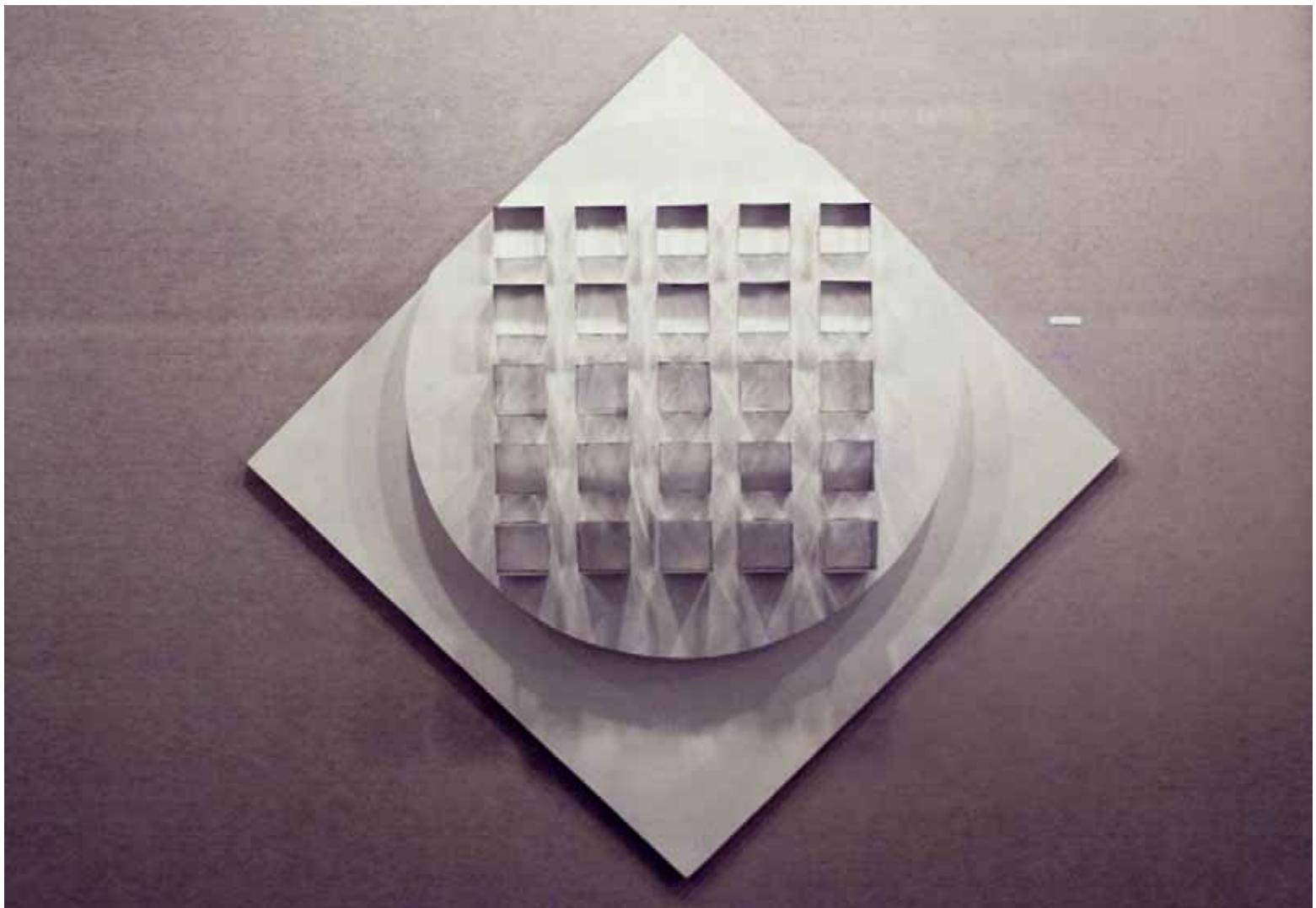
Relieve III

1967

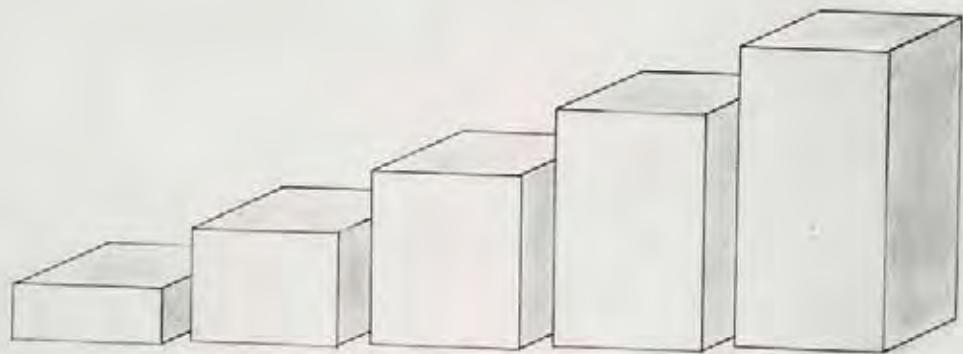
Wood, hardboard, metal sheet, synthetic

140 x 140 cm

Carrillo Gallery Show



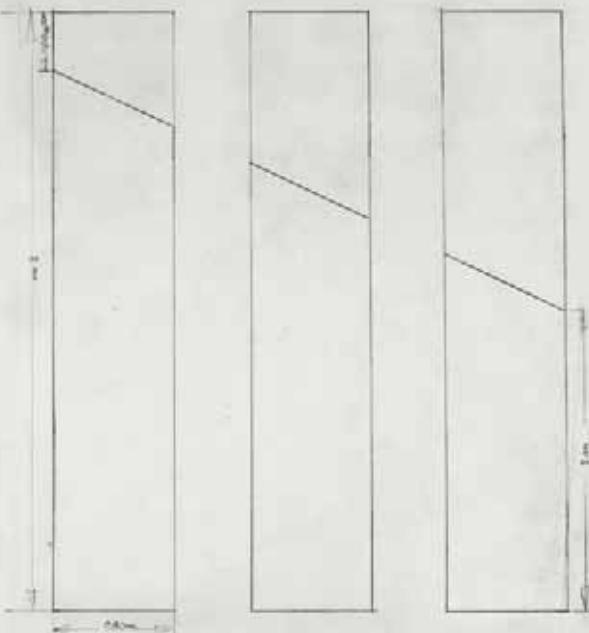
MIGUELITO PUZZOLE
TÍTULO: "CINCO CUERPOS CONGRUENTES"
SÍGMA 110



UNOS CINCO CUERPOS, IGUALMENTE UNA UNIDAD, DISTANTE, TAN SOLO EL LADO QUE SE VE, JUNTO AL MARGENIZADOR, LA ALTURAS DE MARCAJADAS EN PAREDES DE ALGUNAS DE LAS PARTES A ISOMÉTRICO, DE UN LADO, SIRVAN ASIGNARLES ALGUNAS PROPORCIONALIDADES.

74

"A PROBLEMA DEDICADO"
MIGUELITO PUZZOLE
SÍGMA 110



Cinco prismas escalonados
1967. Grafito sobre papel
23,5 x 46 cm

Five Step Prisms
1967. Graphite on paper
23.5 x 46 cm

Tres prismas cortados en diagonal
1967. Grafito sobre papel
23,5 x 46 cm

Three Prisms Cut Diagonally
1967. Graphite on paper
23.5 x 46 cm

Las *Estructuras* de Puzzolo se erigieron como paisajes minimalistas que detentaron una manifiesta corporeidad, reforzando los lazos entre arte y vida, obra y tránsito cotidiano, superando la mera noción de apariencia nimia y primaria.¹¹ Este aspecto le otorgaría al cuerpo de obras un carácter local y específico en relación a las prácticas artísticas estadounidenses.

De manera coetánea se desplegarían las "Experiencias visuales 67" en el Instituto Di Tella, que reemplazaron al consagratorio Premio Nacional. La palabra "experiencia" marcaba un salto substancial en los proyectos culturales de aquel momento, reafirmando el tono procesual. Puestas en escena como *Situación de tiempo* de David Lamelas, despertaron en Norberto inquietudes y pensamientos acerca del quehacer plástico presente en la vanguardia bonaerense y rosarina. En dicho entorno Puzzolo tuvo contacto con Sol LeWitt, el artista estadounidense que había participado en la exhibición sobre estructuras primarias en el 66 y que viajó a Buenos Aires para asistir al V Premio Di Tella. En una cena de camaradería, LeWitt le regaló al artista rosarino un pequeño papel con un dibujo suyo. Estas proximidades y correlatos animaban discusiones sobre los nuevos procesos en el arte y sus derivas. Más adelante, Puzzolo le escribió una carta –fechada el 6 de noviembre de 1967– a Jorge Romero Brest, director del CAV (Centro de Artes Visuales) del Di Tella, quien le había solicitado un proyecto de trabajo. En dicha carta, el artista le aclaraba que la obra se completaría con la intervención del espectador, hecho que lo llevó a denominarla *Determinado lugar de la sala y de los espectadores que*

a local and specific character that set it apart from the artistic practices in the United States.

At the same time, "Experiencias visuales 67" was shown at the Di Tella Institute in place of the influential Premio Nacional. The term "experience" marked a substantial leap from the cultural projects of the time, reasserting the importance of the process. Settings such as David Lamelas' *Situation of Time* led Norberto to ponder on the task of plastic art in the avant-garde of Buenos Aires and Rosario. In this atmosphere, Puzzolo met Sol LeWitt, the American artist who had participated in the primary structures exhibition in 1966 and had travelled to Buenos Aires to participate in the V Premio Di Tella. During a dinner with other colleagues, LeWitt gave the Rosario artist a drawing he had just sketched on a small piece of paper. These proximities and correlations inspired conversations about the new processes in art and their derivations.

Later, Puzzolo wrote a letter –dated November 6, 1967– to Jorge Romero Brest, director of the CAV (Visual Arts Center) of the Di Tella Institute, who had asked him for a work project. In the letter, the artist said that the work would be completed with the intervention of the viewer, which led him to call it *Determinado lugar de la sala y de los espectadores que la habitan* [lit. A particular place in the room and the spectators occupying it]. In essence, it was a thick glass placed vertically in the room which the visitors could walk around. By making the viewer aware of the existence of this space (signaled in this case by the glass), the purpose of the installation was to offer two ways of

Estructura II

1967/2004

Madera y sintético

180 x 350 x 170 cm

"Antológica", Museo Municipal de Bellas Artes

Juan B. Castagnino (MMBAJBC), Rosario, 2004

Colección Castagnino+macro

Structure II

1967/2004

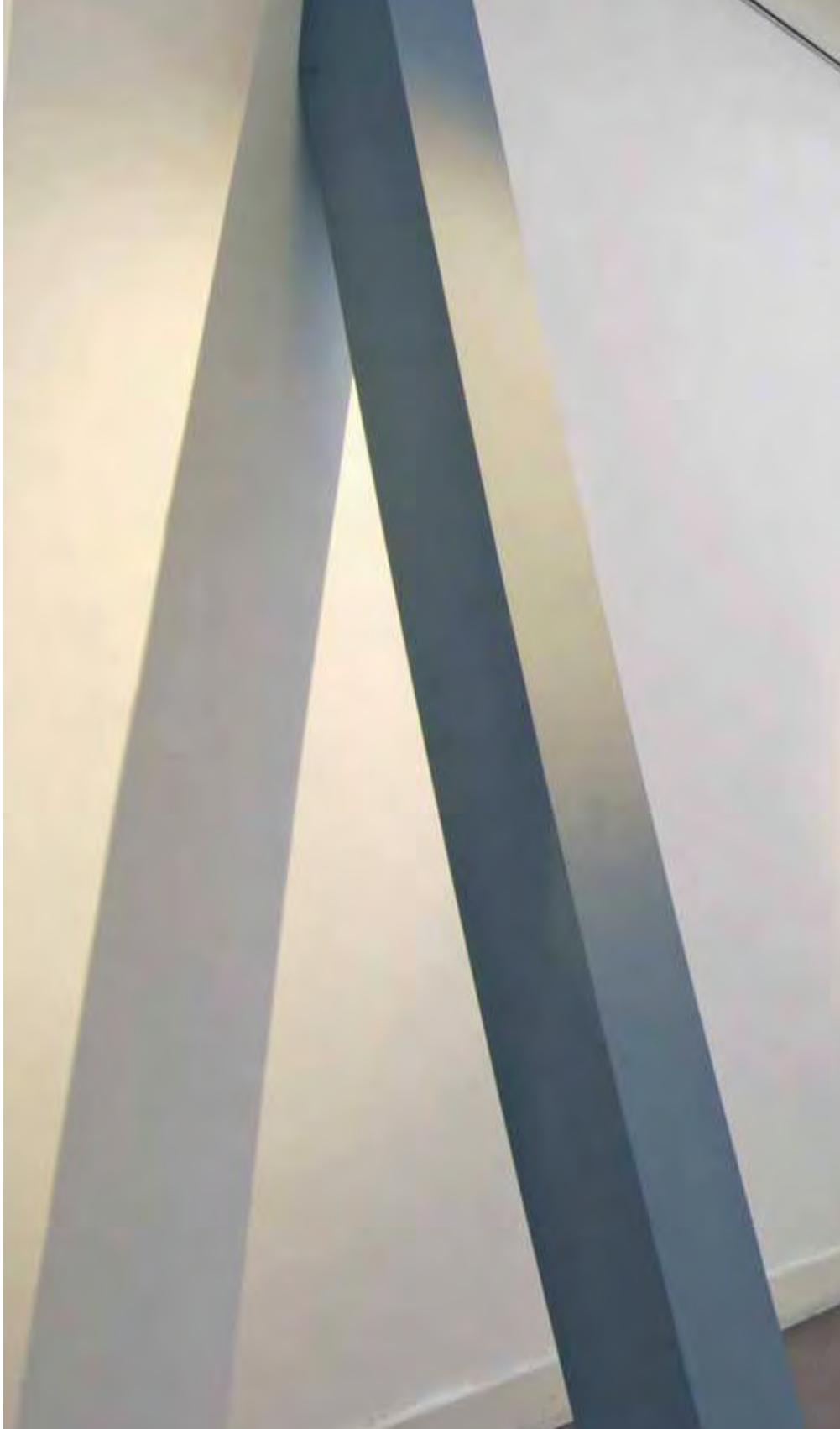
Wood and synthetic

180 x 350 x 170 cm

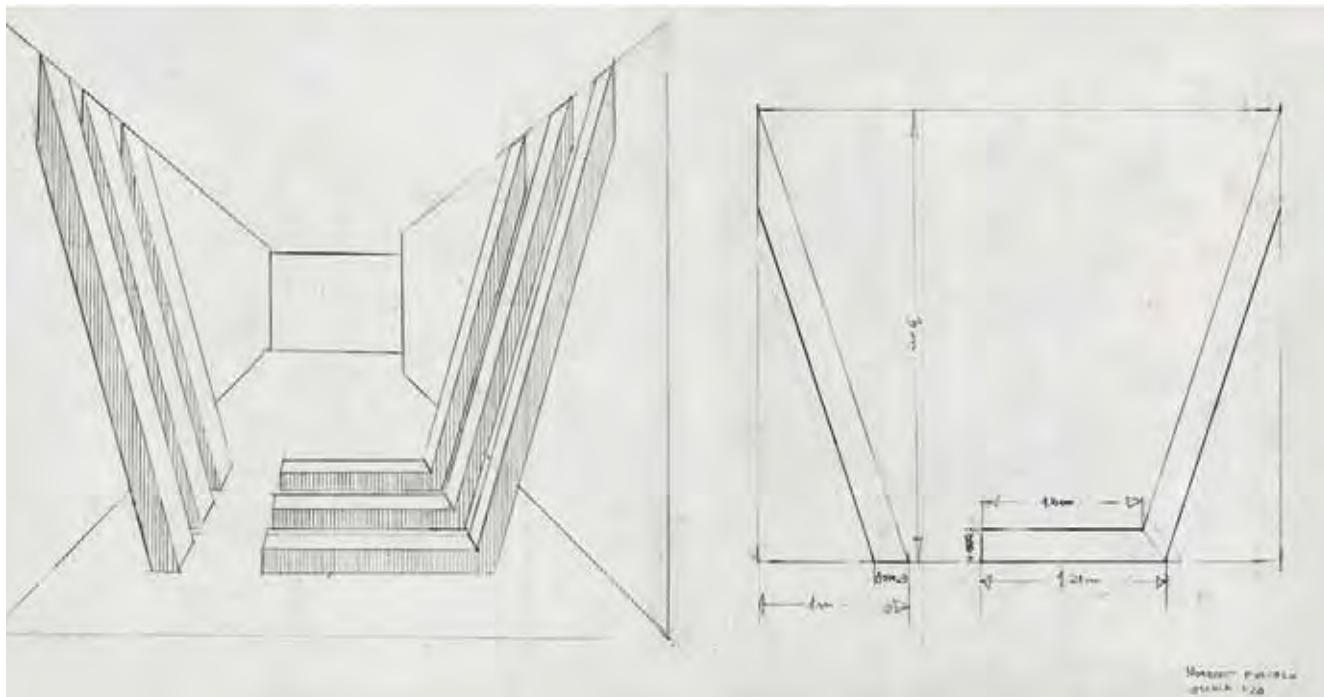
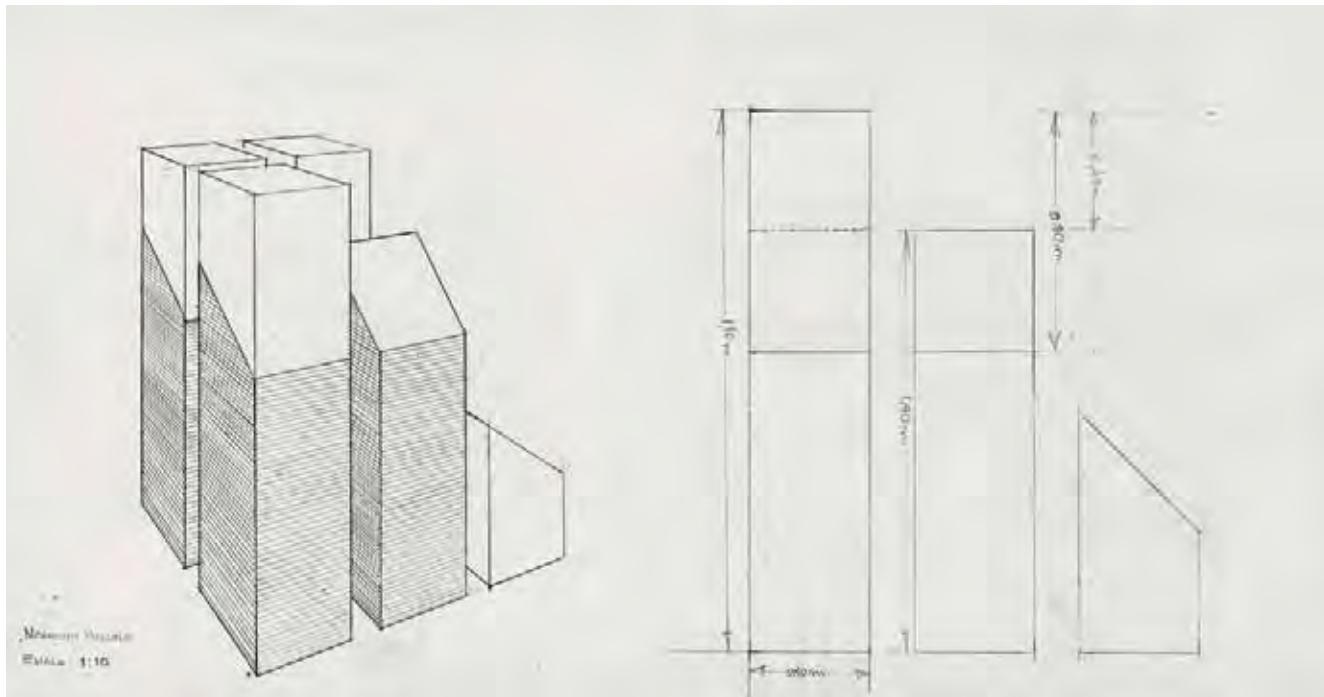
"Antológica", Juan B. Castagnino Municipal Fine Arts

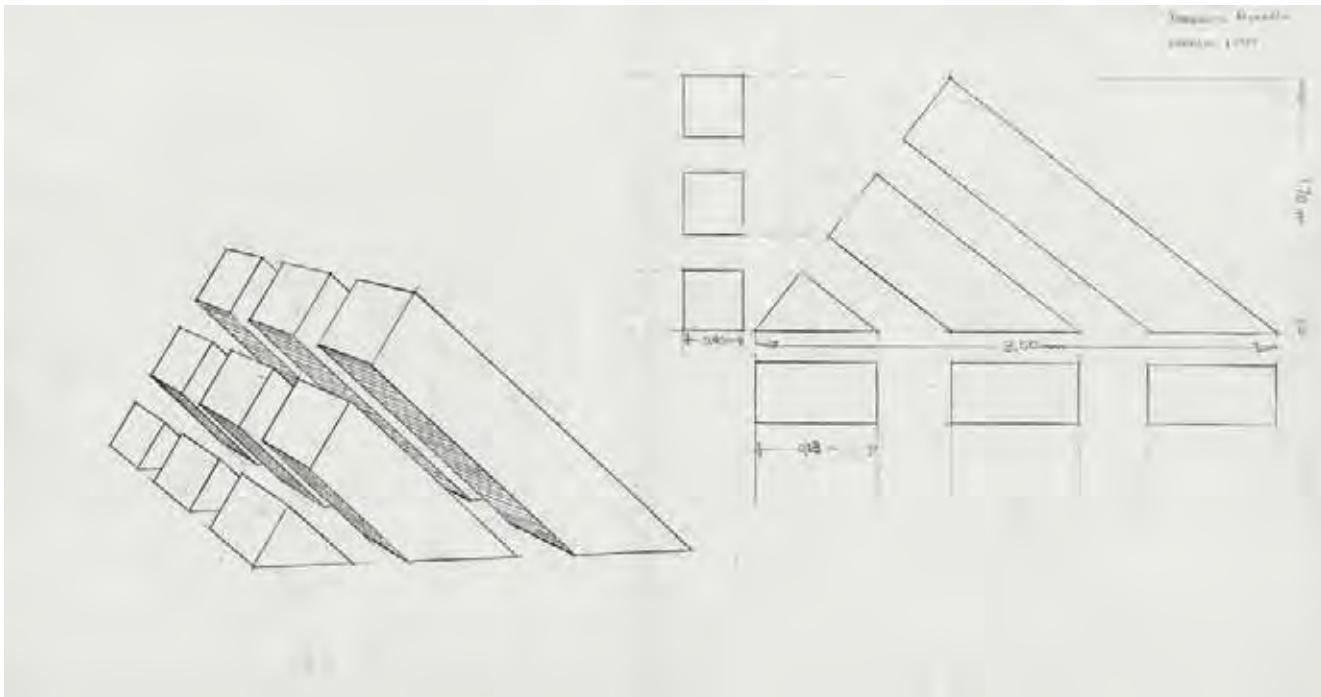
Museum (MMBAJBC), Rosario, 2004

Castagnino+macro Collection









Boceto para la instalación
Estructura I
1967
Grafito sobre papel
46 x 23,5 cm

Structure I
installation sketch
1967
Graphite on paper
46 x 23.5 cm

Boceto para la instalación
Estructura II
1967
Grafito sobre papel
46 x 23,5 cm

Structure II
installation sketch
1967
Graphite on paper
46 x 23.5 cm

Boceto para la instalación
Estructura III
1967
Grafito sobre papel
46 x 23,5 cm

Structure III
installation sketch
1967
Graphite on paper
46 x 23.5 cm



Estructura III

#espacio, Museo de Arte Contemporáneo de Rosario,

2011

Fotógrafo: Lucia Bartolini

Colección Castagnino+macro

Structure III

#espacio, Rosario's Contemporary Art Museum,

2011

Photographer: Lucia Bartolini

Castagnino+macro Collection



la habitan. En esencia se trataba de la disposición de un vidrio grueso de modo vertical en la sala, con la posibilidad de que el público pudiese desplazarse alrededor del mismo. Al concientizar al espectador sobre la existencia de ese espacio (señalado y registrado en este caso por el vidrio), el propósito de esta instalación habilitaba dos condiciones de participación en la obra. Una era física, que "consistía en capturar el sentido de alerta que demandaba la apariencia del vidrio y su interposición, y otra de tipo mental, que dependía de la conciencia de ser observador y observado".^{12]} La obra no se realizó en ese momento porque le resultaba costoso al artista afrontar el gasto que implicaba la adquisición del *blindex* y no había recibido respuesta inmediata de Romero. El vidrio sería emplazado en 2004 en la muestra retrospectiva del Museo Juan B. Castagnino.^{13]}

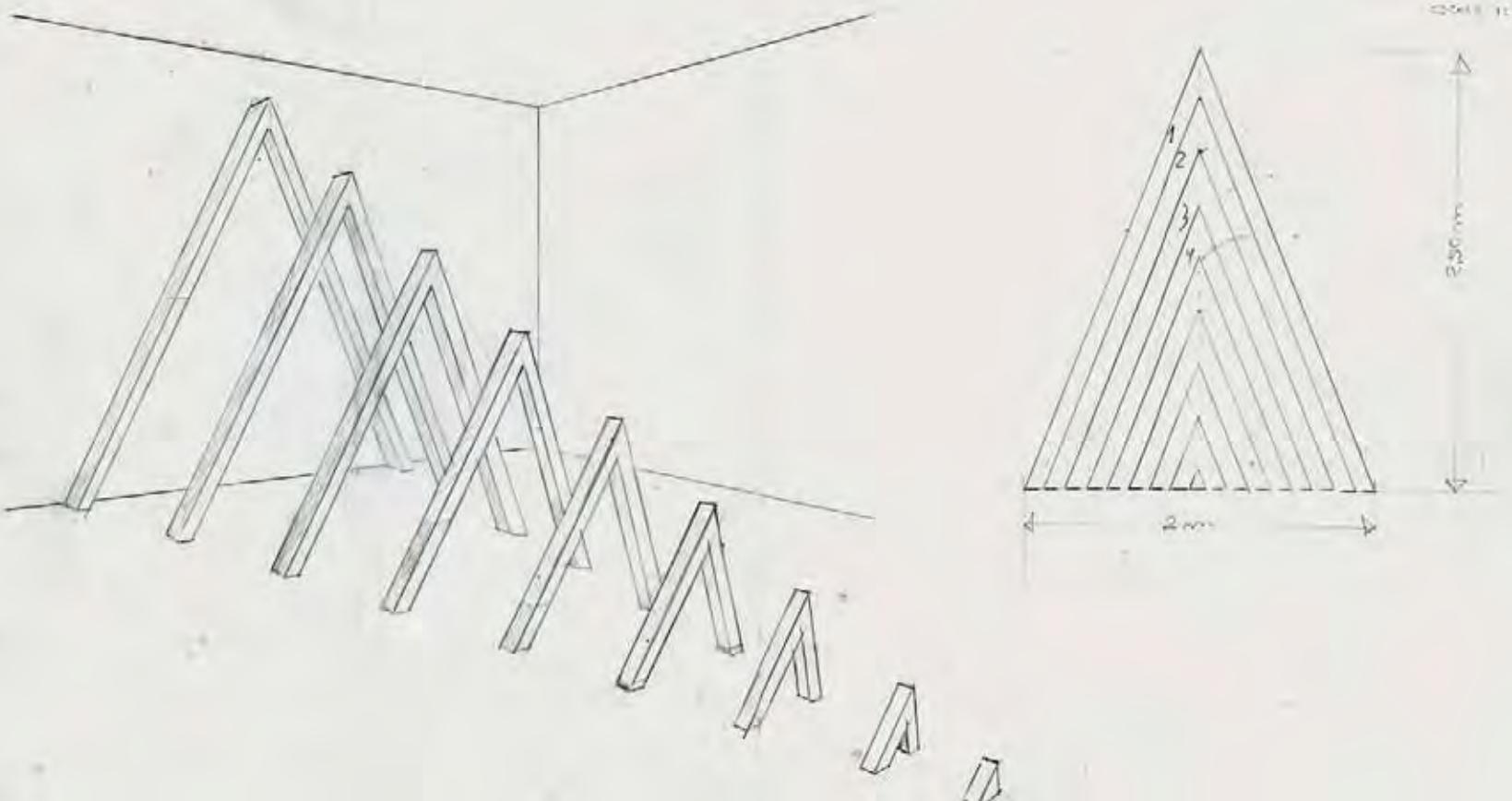
En noviembre de 1967, en la Galería Quartier de Rosario, tendría lugar "OPNI (Objeto Pequeño No Identificado)", una muestra de artistas rosarinos donde Puzzolo exhibió *1/4 del volumen total y 1/8 del volumen total*, dos cubos realizados en cartón y pintados de amarillo de unos 30 cm en cada lateral. Además de apelar a un lenguaje minimalista y emplear un color pregnante,^{14]} el artista estipulaba que ambas formas geométricas fuesen completadas por los observadores, exaltando sus capacidades reflexivas ante el estímulo visual y conceptual.

En el verano de 1967, se había publicado en la revista *Artforum* de Nueva York un contundente artículo de LeWitt, titulado "Paragraphs on conceptual art", donde explicaba que las ideas no necesitaban ser sustancialmente complejas, siendo la intuición un medio para descubrirlas. Según LeWitt, la idea propiciaría la forma, hecho que distinguía a todo proceso de concepción y realización en el campo visual, afectando directamente al artista. Si se exploraba

participating in the work. One was physical, "capturing the sense of alertness demanded by the presence of the glass and its position, and the other mental, which depended on the realization of being both the observer and the observed."^{12]} The work was not set up at this time because the cost of the thick glass was too high for the artist's budget and he hadn't received Romero's confirmation yet. The glass was installed in 2004 for his retrospective show at the Juan B. Castagnino Museum.^{13]}

In November 1967, the Quartier Gallery in Rosario exhibited "OPNI (Objeto Pequeño No Identificado)" [lit. USO (Unidentified Small Object)], showing the works of the city's artists and in which Puzzolo presented *1/4 del volumen total* and *1/8 del volumen total*, two cubes made of cardboard and painted yellow, measuring some 30 cm on each side. Besides appealing to a minimalist language and using a "*Prägnanz*"^{14]} color, the artist stipulated that both geometric forms were to be completed by the observers, exalting their reflective abilities as they responded to visual and conceptual stimulation.

In a resounding article titled "Paragraphs on Conceptual Art" written by LeWitt and published in New York's *Artforum* magazine in the summer of 1967, the author explains that ideas don't need to be complex because they are discovered by intuition. According to LeWitt, the idea would propitiate the form, a fact that characterizes the entire conception and realization process in the visual field, affecting the artist directly. "If the artist wishes to explore his idea thoroughly, then arbitrary or chance decisions would be kept to a minimum, while caprice, taste and other whimsies would be eliminated from the making of the art."^{15]} His statements emphasized the conceptual basis of the work and became the founding manifesto of the 60's avant-garde. The irradiation of a project rooted in



83

Boceto para la instalación
Pirámide virtual con visión exterior e interior
1967
Grafito sobre papel
46 x 23,5 cm

Virtual Pyramid with External and Internal View
installation sketch
1967
Graphite on paper
46 x 23.5 cm



84

Pirámide virtual con visión exterior e interior

1967

Madera, hardboard, sintético

500 x 200 x 250 cm

Colección Stullitel (obra destruida)

"Rosario 67", MAMBA,

Semana del Arte Avanzado en la Argentina, 1967

Archivo Biblioteca y Centro de documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Virtual Pyramid with External and Internal View

1967

Wood, hardboard, synthetic

500 x 200 x 250 cm

(destroyed)

Stullitel Collection

"Rosario 67", MAMBA,

Week of Advanced Art in Argentina, 1967

Buenos Aires Museo de Arte Moderno Library Archive and Documentation Center

Pirámide virtual con visión exterior e interior

1967

Madera, hardboard, sintético

500 x 200 x 250 cm

Colección Stullitel (obra destruida)

"Rosario 67", MAMBA,

Semana del Arte Avanzado en la Argentina, 1967

Virtual Pyramid with External and Internal View

1967

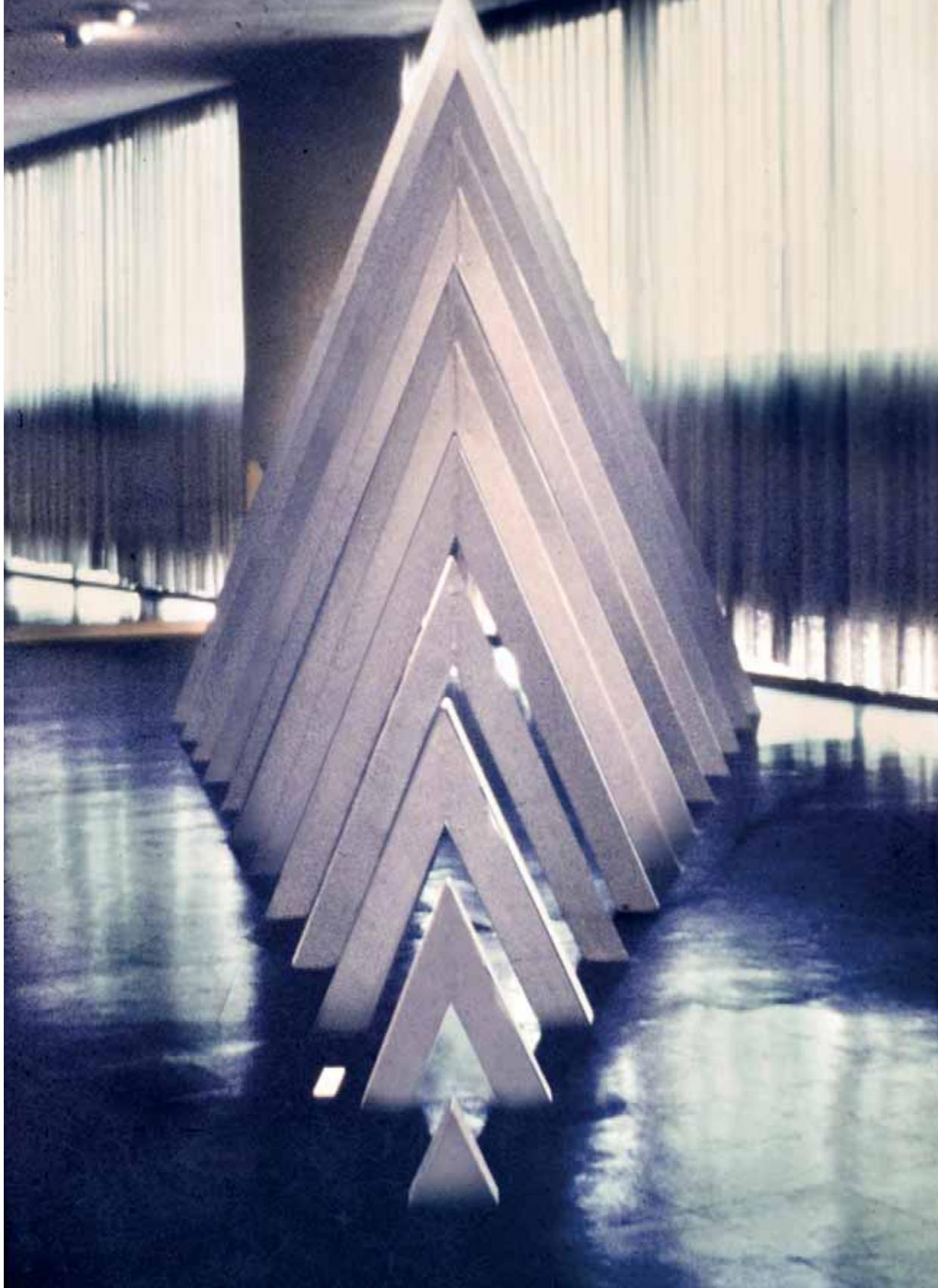
Wood, hardboard, synthetic

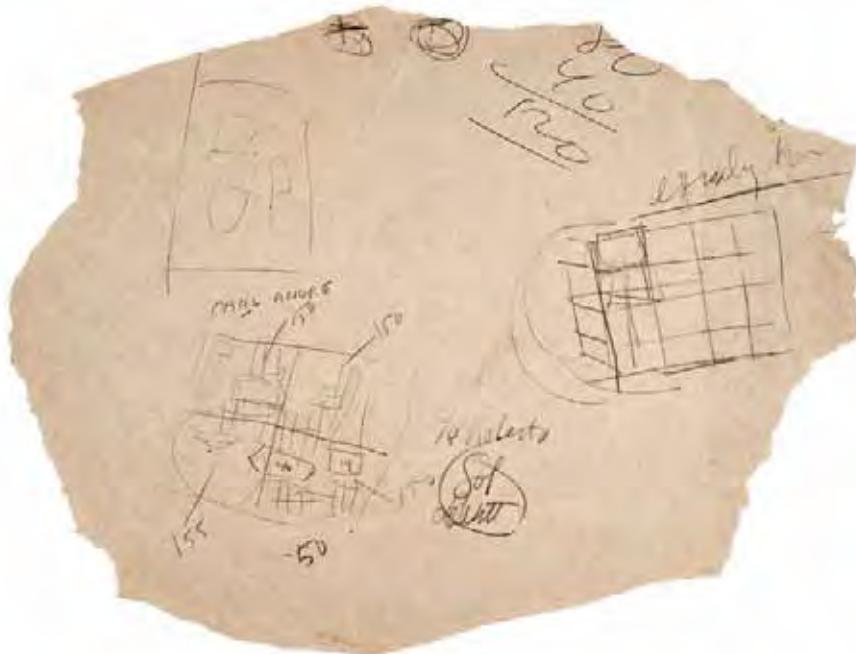
500 x 200 x 250 cm (destroyed)

Stullitel Collection

"Rosario 67", MAMBA,

Week of Advanced Art in Argentina, 1967





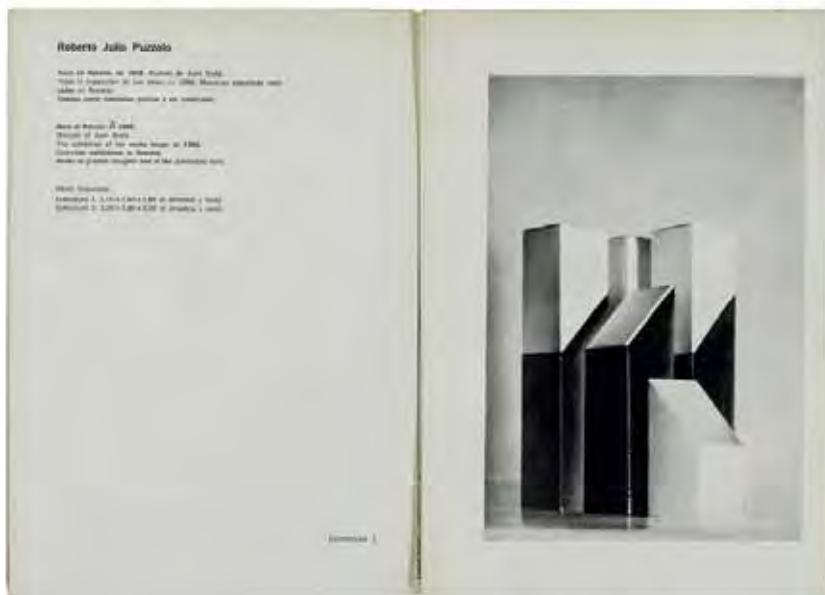
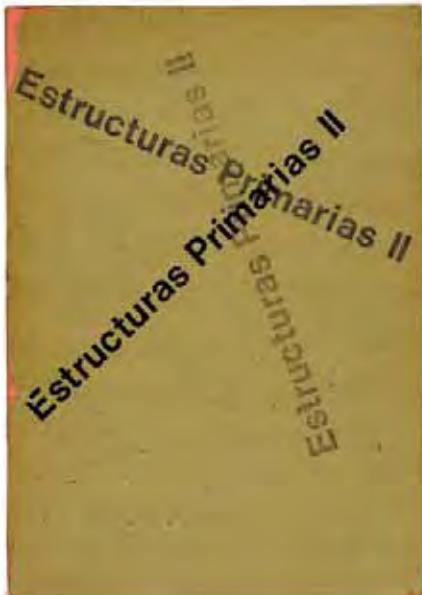
Esbozo sobre fragmento de mantel de papel de
mesa de cantina dedicado a Norberto Puzzolo
y firmado por Sol Lewitt
1967

Draft on a piece of paper tablecloth from
a restaurant signed by Sol LeWitt
dedicated to Norberto Puzzolo
1967

Artistas y público asistente a "Rosario 67", MAMBA,
Semana del Arte Avanzado en La Argentina, 1967
Foto a la derecha, en el centro: Hugo Parpagnoli (Director
del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires), a su
derecha Norberto Puzzolo. Foto abajo, en el centro: Jorge
Romero Brest (Director del Centro de Artes Visuales del
Instituto Di Tella), sobre la izquierda, Norberto Puzzolo
Archivo Biblioteca y Centro de documentación
del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Artists and visitors to "Rosario 67", MAMBA,
Week of Advanced Art in Argentina, 1967
Photo on the right, center: Hugo Parpagnoli (Director,
Buenos Aires Museo de Arte Moderno), to his right
Norberto Puzzolo. Photo below, center: Jorge Romero
Brest (Director, Di Tella Institute Visual Arts Center), to the
left Norberto Puzzolo.
Buenos Aires Museo de Arte Moderno Library
Archive and Documentation Center





"Estructuras primarias II"
(catálogo)

1967
Sociedad Hebraica de
Buenos Aires,
Semana del Arte Avanzado en la Argentina,
Archivo Norberto Puzzolo

"Primary Structures II"
(catalog)
1967
Sociedad Hebraica, Buenos Aires,
Week of Advanced Art in Argentina,
Norberto Puzzolo Archive

Estructura II
1967

Madera, hardboard, sintético
300 x 180 x 300 cm

Colección Slullitel (obra destruida)
"Estructuras primarias II",
Sociedad Hebraica de Buenos Aires,
Semana del Arte Avanzado en la Argentina, 1967

Structure II
1967

Wood, hardboard, synthetic
300 x 180 x 300 cm (destroyed)

Slullitel Collection
"Primary Structures II",
Sociedad Hebraica, Buenos Aires,
Week of Advanced Art in Argentina, 1967



Estructura I (maqueta)

1967

Cartón y témpera

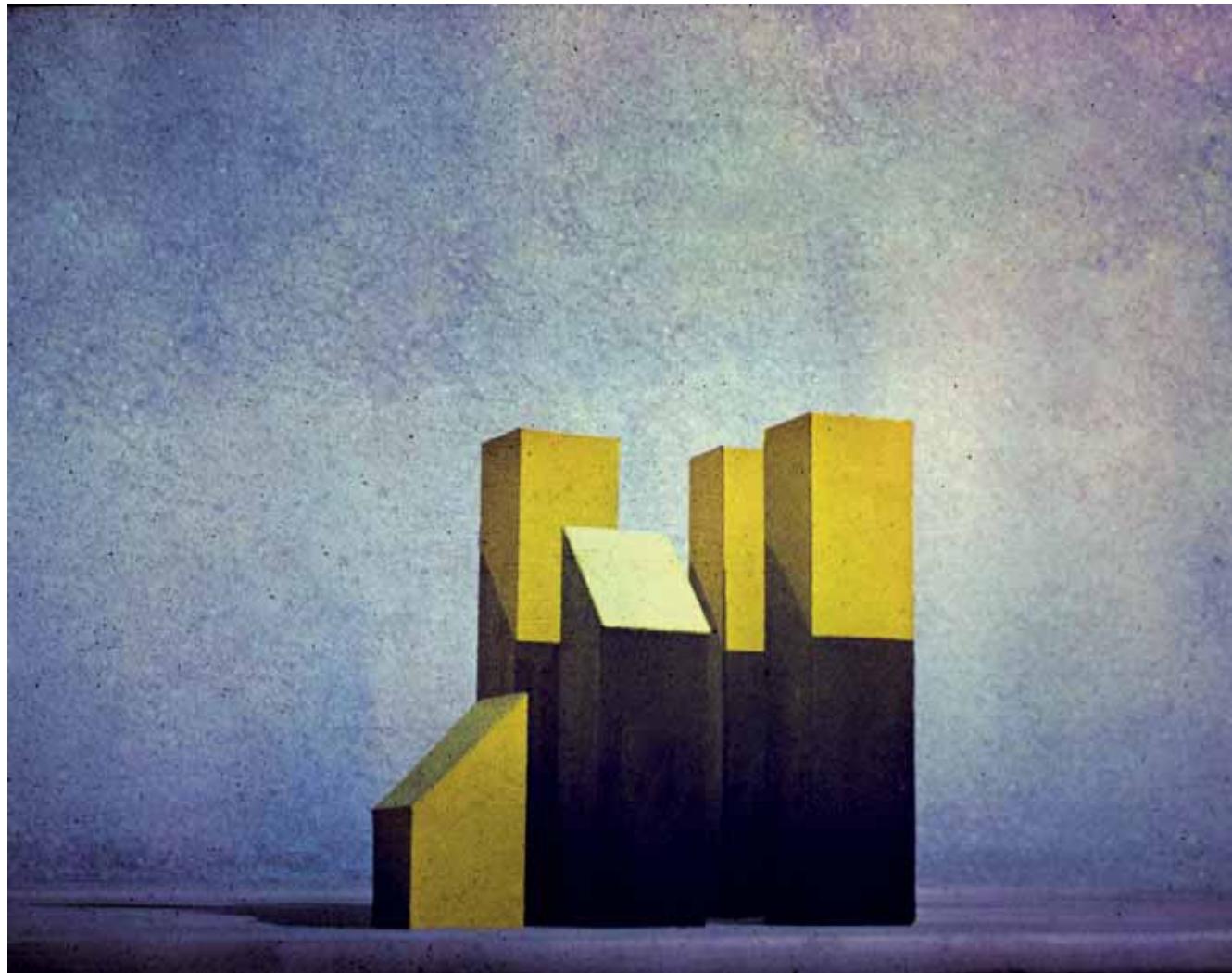
20 x 10 x 10 cm

Structure I (scale model)

1967

Cardboard and gouache

20 x 10 x 10 cm



la idea a conciencia, se retendría lo mínimo, desterrando el capricho, el gusto o la banalidad.^{15]} Sus afirmaciones enfatizaron el cimiento conceptual de la obra e instituyeron un manifiesto basal para la vanguardia sesentista. La irradiación de un proyecto enraizado en las ideas abarcaría múltiples canales y, con otras variables, este programa teórico fue debatido e interpretado en la comunidad artística local.

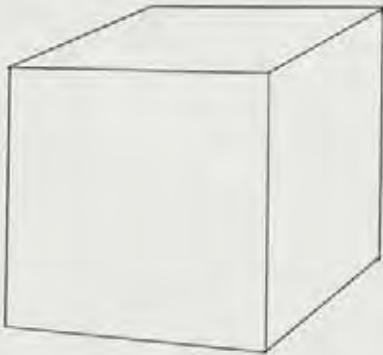
A fines de 1967 se desarrolló en Mar del Plata "El Arte por el Aire", del 29 de diciembre de 1967 al 17 de enero de 1968. El objetivo de su organizador, Hugo Parpagnoli, fue nuclear a creadores que trabajaran bajo la consigna de la liviandad.^{16]} Puzzolo presentó *La línea*, una tanza del techo al piso que estipularía una táctica de ligereza y levedad, una visibilidad mínima, frágil y extremadamente delgada. Quizá era esta misma línea la que marcaría un hito en su trayectoria, diseñando una síntesis visual, un punto de inflexión que condensaba ejercicios previos y que anticipaba otros por venir.

La reciente direccionalidad se inscribía en una etapa de transición que propagó impulsos y energías, donde se vislumbraba un pasaje hacia una cierta condición de desmaterialización, un alejamiento del énfasis en lo singular, en lo puramente atractivo o en la artesanía de corte manual.^{17]} En 1967, Norberto además bocetó *Situación real*. Si bien en el diagrama inicial los tres pequeños carteles cercaban a *La línea*, estos podían colocarse "alrededor de cualquier obra" en palabras del autor.^{18]} La instalación confluía así en un situacionismo latente acorde a las instrucciones impresas, anunciando el texto: *Situación real compuesta por usted y los demás espectadores que observan la obra de Norberto Puzzolo*. Su carácter lacónico exhortaba abiertamente al caminante a convertirse en partícipe espontáneo, por el mero hecho de estar presente

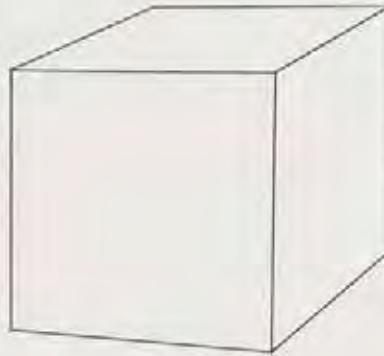
ideas would comprise multiple channels and, along with other variables, this theoretical program was debated and interpreted among the local art community.

The exhibition "El Arte por el Aire" [lit. Art Up in the Air or Art for Air's Sake] opened in the city of Mar del Plata from December 29, 1967 to January 17, 1968. The purpose of the organizer, Hugo Parpagnoli, was to gather artists who would work with the idea of lightness.^{16]} Puzzolo presented *La línea*, a fishing line hanging from the ceiling all the way down to the floor that would provide a tactic of lightness and levity, slightly visible, fragile and extremely thin. Perhaps it was this same line that would become a milestone in his career, designing a visual synthesis, an inflection point that included previous exercises and anticipated others to come.

This new direction was part of a transition stage that propagated impulses and energies, and was beginning to lead toward a certain condition of dematerialization, away from the emphasis on the singular, the purely attractive or manual craftsmanship.^{17]} In 1967, Norberto also sketched *Situación real*. While on the initial diagram three small signs surrounded *La línea*, they could be placed "around any artwork", according to the artist's own words.^{18]} The installation converged, therefore, in latent situationism in accordance with the printed instructions that read: *Situación real compuesta por usted y los demás espectadores que observan la obra de Norberto Puzzolo* [lit. Real situation consisting of you and the other spectators viewing the work of Norberto Puzzolo]. Its laconic character openly exhorted the wanderer to become a spontaneous participant by merely being present in a specific *locus*. The simplicity of the proposal, coinciding with LeWitt's paragraphs, would become more subtle as it struck up unexpected connections among the observers of



NORBERTO JULIO PUZZOLO
TÍTULO: "1/4 DEL VOLUMEN TOTAL"



NORBERTO JULIO PUZZOLO
TÍTULO: "1/8 DEL VOLUMEN TOTAL"

Bocetos para la instalación
Un cuarto del volumen total /
Un octavo del volumen total
1967

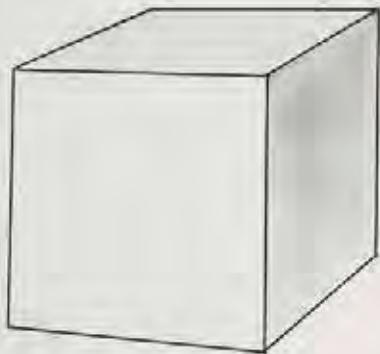
Boceto: 46 x 23,5 cm
Texto: 16 x 16 cm
Thria Collection

One Fourth of the Total Volume /
One Eighth of the Total Volume
installation sketches
1967

Sketch: 46 x 23.5 cm
Text: 16 x 16 cm
Thria Collection

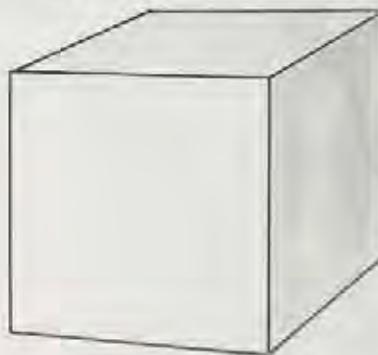
NORBERTO PUZZOLE

TÍTULO: UN CUARTO DEL VOLUMEN TOTAL



NORBERTO PUZZOLE

TÍTULO: UN OCTAVO DEL VOLUMEN TOTAL



SE TRATA DE DOS OBRAS DISTINTAS COMPUSTAS POR LOS MISMOS ELEMENTOS (UN CUBO CADRADA), LOS DOS DE LA MISMA MEDIDA, MATERIAL, COLOR Y PESO, QUE TIENEN LA PROPIEDAD, ATRAVÉS DE LA INTENCIÓN, DE GENERAR DISTINTOS VOLÚMENES.
PRESENTO UNA PARTE DE LA OBRA, QUE EL ESPECTADOR TOTALIZARÁ EN SU IMAGINACIÓN, A PARTIR DEL TÍTULO IMPUESTO A CADA UNA DE LAS OBRAS
A PARTIR DE DOS CUBOS IGUALES, EL OBSERVADOR OBTENDRÁ DOS VOLÚMENES DISTINTOS.

N.B.P.

SE TRATA DE DOS OBRAS DISTINTAS COMPUSTAS POR LOS MISMOS ELEMENTOS (UN CUBO CADRADA), LOS DOS DE LA MISMA MEDIDA, MATERIAL, COLOR Y PESO, QUE TIENEN LA PROPIEDAD, ATRAVÉS DE LA INTENCIÓN, DE GENERAR DISTINTOS VOLÚMENES.
PRESENTO UNA PARTE DE LA OBRA, QUE EL ESPECTADOR TOTALIZARÁ EN SU IMAGINACIÓN, A PARTIR DEL TÍTULO IMPUESTO A CADA UNA DE LAS OBRAS.
TIENEMOS QUE A PARTIR DE DOS CUBOS IGUALES, EL OBSERVADOR OBTENDRÁ DOS VOLÚMENES DISTINTOS.

Página 94

[Un cuarto del volumen total /](#)
[Un octavo del volumen total](#)

1967

Dos epígrafes en papel fotográfico
9,5 x 15 cm

Thria Collection

Page 94

[One Fourth of the Total Volume /](#)
[One Eighth of the Total Volume](#)

1967

Two black and white photographs with captions,
9,5 x 15 cm
Thria Collection

Página 95

[Un cuarto del volumen total /](#)
[Un octavo del volumen total](#)

1967/2004

Madera y sintético
30 x 30 x 30 cm cada pieza

"Antológica", Museo Municipal de Bellas Artes
Juan B. Castagnino (MMBAJBC), Rosario, 2004

93

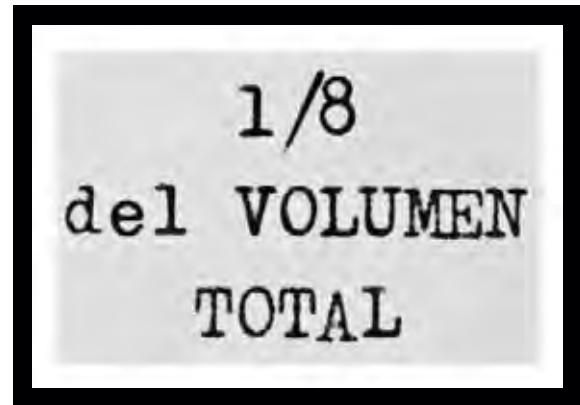
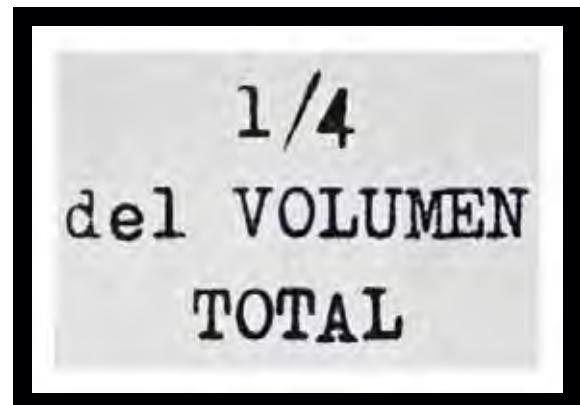
Page 95

[One Fourth of the Total Volume /](#)
[One Eighth of the Total Volume](#)

1967/2004

Wood and synthetic
30 x 30 x 30 cm each

"Antológica", Juan B. Castagnino Municipal
Fine Arts Museum (MMBAJBC), Rosario, 2004





Bueno, 6 de noviembre de 1997

Destinatario: Museo - Brasil

Tal como usted nos habla valido en nuestra visita a Buenos Aires con motivo de la Exposición del Arte Avanguardia, aquí le envío un proyecto para una obra que se titulará a partir de la intervención del espacio.

No he llegado a redactar completamente, y de la misma una memoria, la idea que profundamente que los resultados quedarán libres de al grado de intervención del público.

Dejaré para más tarde mi impresión para corregir este texto por escrito.

En todo particular lo saludo muy atentamente,

Horacio J. Ponzolo
Italia 2097
Buenos Aires.

Determinar: lugar de la obra y los acontecimientos que la habitan.

Un lugar de la obra se divide con un vidrio, ignorando si pensar que el suceder reside situaciones de ambos lados.

Este vidrio es la señal para que el público tiene conciencia de que existe un otro espacio más allá, que se realizan las conversaciones que se llevan del otro lado del vidrio (A) con relación a (B) y viceversa.

Sabido que la cámara de señalar el lugar que es más inmaterial posible para que no tome demasiada importancia en la visión y crive sobre el público que trate de exhibir.

Esa observancia sume los tipos de participantes que se incluyen:

1a) Participación física puesto que A) elige constituye la obra.

2a) Participación mental y reflexiva ya que observará e percibirá una vez que tiene conciencia planteada, qué lo visto o lo que en la situación de observador y observado.

Norberto Puzzolo
Carta dirigida a Romero Brest presentando el proyecto
**Determinado lugar de la sala
y los espectadores que lo habitan**
con motivo de la muestra Semana del Arte Avanzado
en la Argentina, 1967
2 hojas escritas a máquina
28,5 x 22 cm cada una

Norberto Puzzolo
Letter addressed to Romero Brest presenting the project
**A particular place in the room
and the spectators occupying it**
for the Week of Advanced Art in Argentina exhibition,
1967
2 typewritten pages
28,5 x 22 cm each

en un *locus* específico. La simplicidad de la propuesta, coincidente con los *paragraphs* de LeWitt, adoptaría un sesgo de mayor sutileza al entablar conexiones inusitadas entre quien está mirando el espacio circundante, las zonas señaladas y la intencionalidad comunicativa del creador. Charlas y largas horas compartidas con amigos artistas precedieron al Ciclo de Arte Experimental, inaugurado el 27 de mayo de 1968 en el local de Omar Cuadros Publicidad de Entre Ríos 730. Allí Puzzolo presentó *Las sillas*. Hechas en madera y pintadas de diferentes tonos de esmalte amarillo, estas sillas estaban orientadas hacia la vidriera externa –a su vez enmarcada con cartón blanco–, una particularidad que potenciaba el ejercicio de percibir la creciente turbulencia en las calles rosarinas. Una trama controvertida, convulsionada, palpable en la arena social, cultural y política, encontraría al artista inmerso en un debate vital. Los encuentros grupales configurarían el preámbulo de una etapa aventurada, marcada por la conmoción, el compromiso y por la ferviente convicción de que el arte podría transformar la sociedad.

the surrounding space, the indicated areas and the communicational intentionality of the artist. Many long conversations with artist friends preceded the Ciclo de Arte Experimental [lit. Experimental Art Series] that opened on May 27, 1968, in Omar Cuadros Publicidad located at 730 Entre Ríos St. Puzzolo showed *Las sillas* [lit. The Chairs]. Made out of wood and painted in different shades of synthetic yellow enamel, the chairs were oriented toward the store window –which was framed with white cardboard–, a peculiarity that exalted the perception of the growing turbulence on the streets of Rosario. This controversial, agitated period, palpable in the social, cultural and political arenas would find the artist immersed in a vital debate. The group meetings would become the prelude to an adventurous stage, marked by commotion, political action and by the passionate conviction that art was capable of transforming society.

Boceto para la instalación
Determinado lugar de la sala
y los espectadores que lo habitan
1967

Vidrio transparente
Medidas variables
Dibujo: 23,5 x 23 cm
Texto: 23,5 x 16 cm

A particular place in the room
and the spectators occupying it
installation sketch
1967

Transparent glass
Variable dimensions
Drawing: 23.5 x 23 cm
Text: 23.5 x 16 cm

AUTOR NORBERTO PUZZOLO

TÍTULO "DETERMINADO LUGAR DE LA SALA Y LOS
ESPECTADORES QUE LO HABITAN"

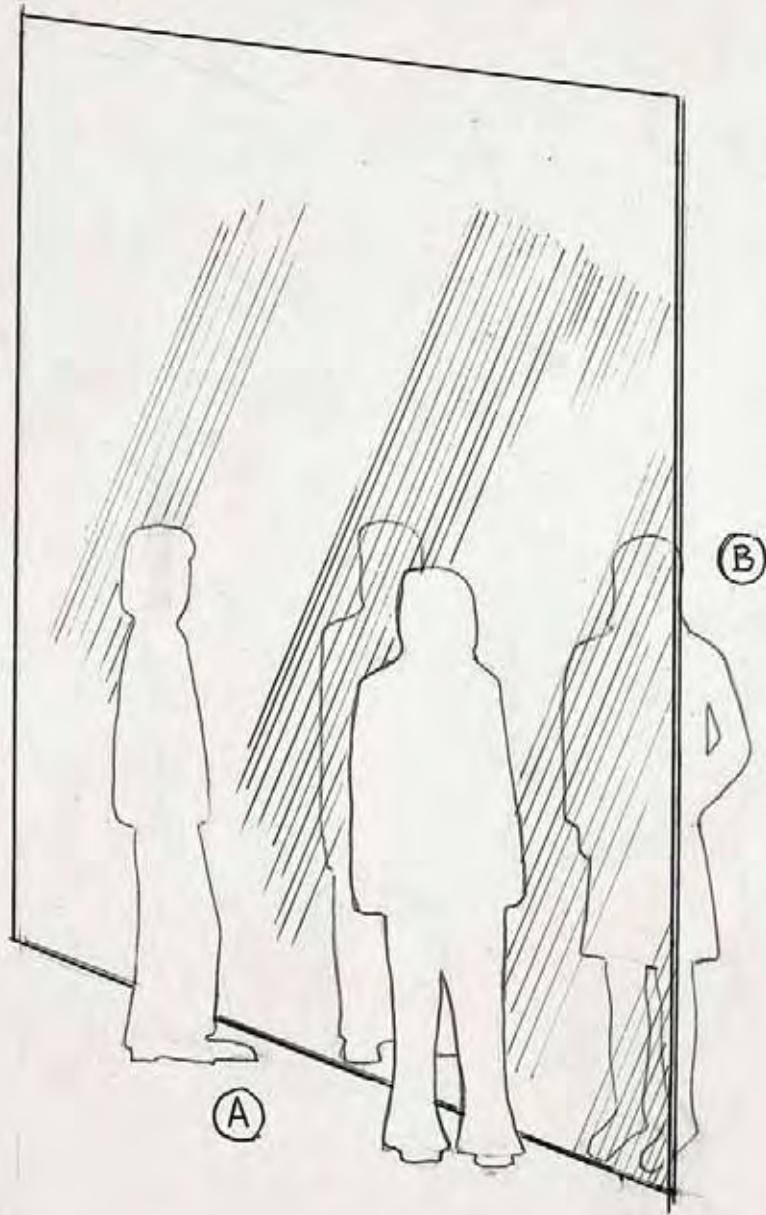
UN LUGAR DE LA SALA SE DIVIDE CON UN VIDRIO
TRANSPARENTE, DE MANERA QUE EL ESPECTADOR
PUEDE SITUARSE DE AMBOS LADOS.

ESTE VIDRIO ES LA SEÑAL PARA QUE EL PÚBLICO
TOME CONCIENCIA DE QUE EXISTE EN ESE ESPA-
CIO UNA OBRA, QUE EN REALIDAD LA CONSTITU-
YEN LAS PERSONAS QUE SE HALLAN DEL LADO
(A) DEL VIDRIO CON RELACION A (B) Y VICEVERSA.
QUIERO QUE LA MANERA DE SEÑALAR EL LUGAR
SEA LO MAS INMATERIAL POSIBLE PARA QUE NO
TOME DEMASIADA IMPORTANCIA EN LA VISIÓN
Y PRIMERO SOBRE EL PÚBLICO QUE TRATO DE
EXHIBIR.

COMO CONSECUENCIA TENEMOS DOS TIPOS DE
PARTICIPACIÓN DEL ESPECTADOR:

1º) PARTICIPACIÓN FÍSICA PUESTO QUE EL MISMO CONS-
TITUYE LA OBRA DE ARTE

2º) PARTICIPACIÓN MENTAL O REFLEXIVA YA QUE
COMENZARA A PERCEPIRLA UNA VEZ QUE TOME CON-
CIENCIA DE LA IDEA PLANTEADA, QUE LO UBICA A
LA VEZ EN LA SITUACIÓN DE OBSERVADOR Y OBSERVADO.



"Arte de vanguardia en Rosario" (afiche de muestra),
MMBAJBC, Rosario, 1984

"Avant-garde Art in Rosario" (exhibition poster),
MMBAJBC, Rosario, 1984

**Determinado lugar de la sala
y los espectadores que lo habitan**

1967/1984

Vidrio transparente

Medidas variables

A particular place in the room and the
spectators occupying it

1967/1984

Transparent glass

Variable dimensions

100





La línea

1967

Tanza de hilo plástico y pitones
10,5 x 14 cm

The Line

1967

Fishing line and screw eyes
10.5 x 14 cm

Boceto para la instalación

La línea

1967

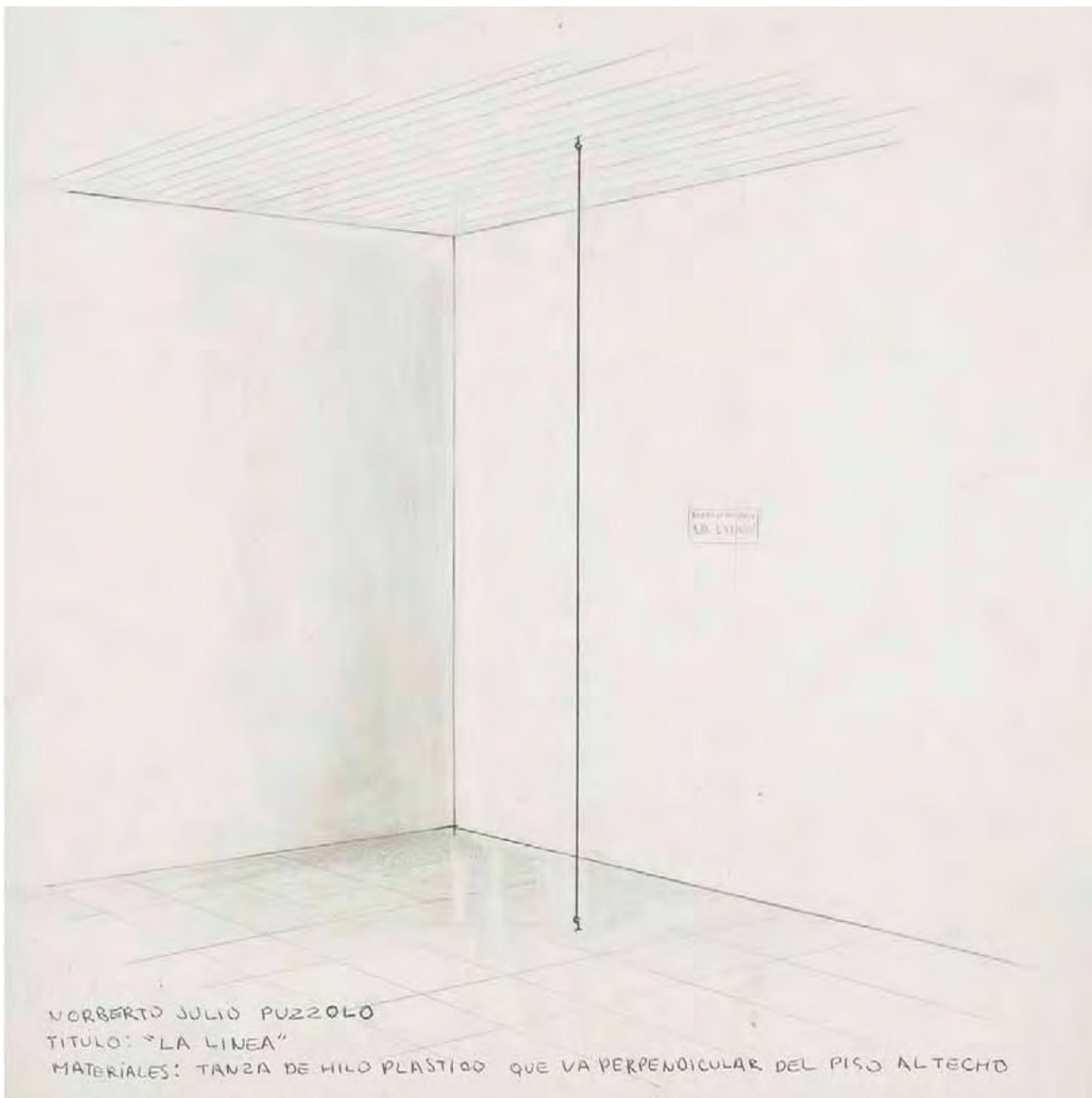
Grafito y birome sobre papel
24 x 23 cm

The Line

1967

installation sketch
Graphite and pen on paper
24 x 23 cm



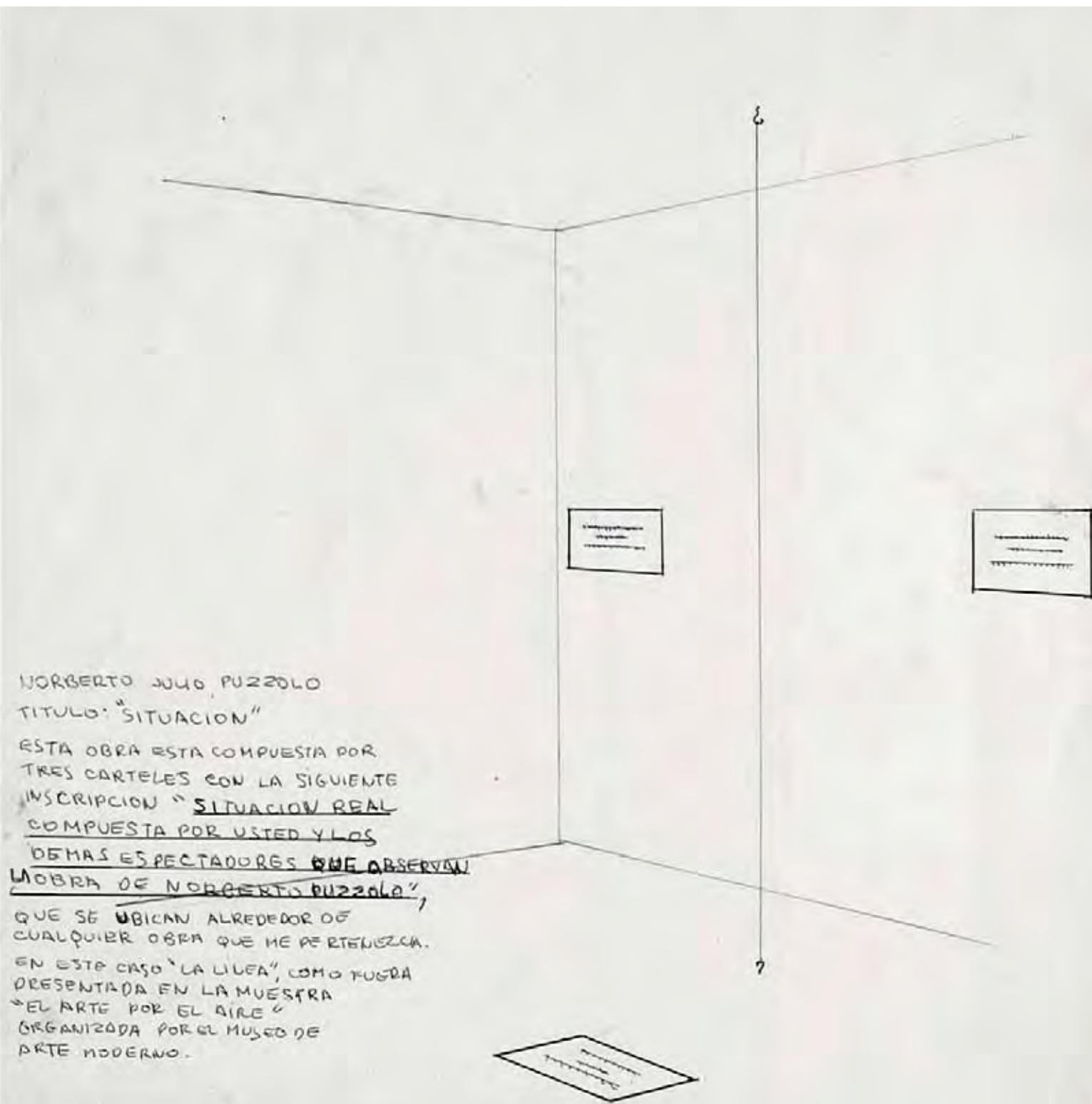


NORBERTO JULIO PUZZOLO

TITULO: "LA LINEA"

MATERIALES: TANZA DE HILO PLASTICO QUE VA PERPENDICULAR DEL PISO AL TECHO

"SITUACION REAL COMPUESTA POR USTED
Y LOS DEMAS ESPECTADORES QUE OBSER-
VAN LA OBRA DE NORBERTO J. PUZZOLO"



NORBERTO JULIO PUZZOLO

TITULO: "SITUACION"

ESTA OBRA ESTA COMPUESTA POR
TRES CARTELES CON LA SIGUIENTE

INSCRIPCION "SITUACION REAL"

COMPUESTA POR USTED Y LOS

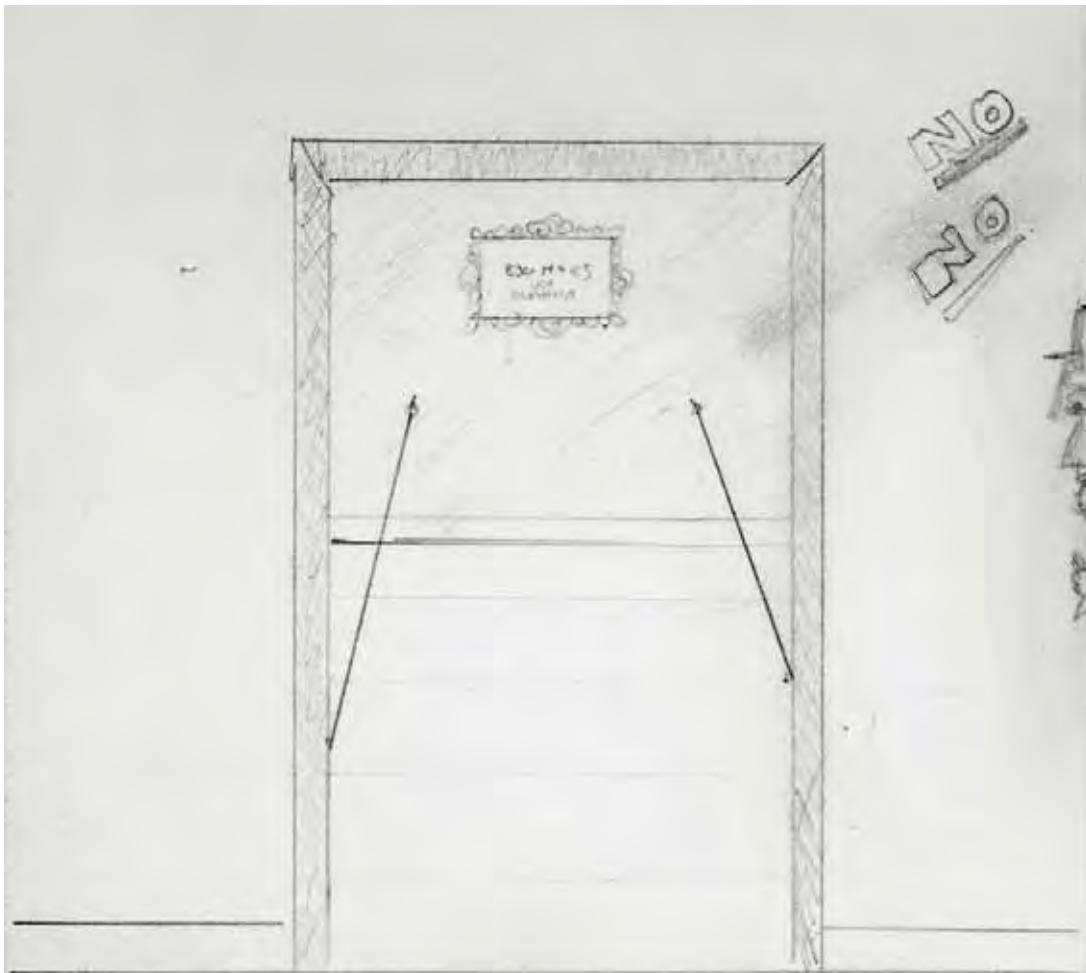
DEMAS ESPECTADORES QUE OBSERVAN
LA OBRA DE NORBERTO PUZZOLO",

QUE SE UBICAN ALREDEDOR DE
CUALQUIER OBRA QUE ME PERTENEZCA.

EN ESTE CASO "LA LILIA", COMO FIGURA
PRESENTADA EN LA MUESTRA

"EL ARTE POR EL AIRE"

ORGANIZADA POR EL MUSEO DE
ARTE MODERNO.



106

UN ANDARÍVEL ENTRE LO DUCTIL Y LO FIRMADO DE PONDO, CON MATERIALES QUE NO SE UDAN MUCHO, (PUEDE SER TANZAPÉ PLÁSTICA) LOS EXPUESTOS NO PUEDEN ACERCARSE A LAS PARTES DE PONDO DIBUJADAS OTROS SON OBRAS CALCULADAS, SOLO PUEDEN RECORRER EL TECHO HASTA LA PARTE DEL FONDO DIBUJO HAY UN MEXICO, (PUDE SER COBRE) Y CON LETRAS PEQUEÑAS TIENE ~~LA~~ LA LEYENDA "ESTO NO ES UN CUADRADO"

Página 104

Situación

1967

Instalación, 3 carteles

18 x 29,5 cm cada uno

Texto impreso:

"Situación real compuesta por usted y los demás espectadores que observan la obra de Norberto J. Puzzolo"

Page 104

Situation

1967

Installation, 3 posters 18 x 29.5 cm each

Printed text:

"Real situation consisting of you and the other spectators viewing the work of Norberto J. Puzzolo"

Página 105, Boceto para la instalación

Situación

1967

Grafito y birome sobre papel

24 x 23 cm

Page 105, **Situation**

installation sketch

1967

Graphite and pen on paper

24 x 23 cm

Boceto tanzas

Ca. 1967

Grafito sobre papel

18,5 x 13,5 cm

Fishing line sketch

c. 1967

Graphite on paper

18.5 x 13.5 cm

NOTAS

1] Meyer, James, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2004.

2] Foster, Hal, "El quid del minimalismo", en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, pp. 39-72.

3] Parcerisas, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al Arte Conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Ediciones Akal, 2007, p. 22.

4] Rocca, Cristina, *Las Bienales de Córdoba en los '60. Arte, Modernización y Guerra Fría*, Córdoba, Editorial Universitas, 2005, p. 23. Durante esa tercera y última versión, Argentina vivía episodios de censura y violencia, encuadrados en la dictadura de Onganía. Los conflictos se acrecentaron desde mayo de 1966, con fuertes protestas de los obreros de IKA ante probables despidos. Finalmente el 14 de octubre se concretó la apertura de la Bienal con la presencia de mandatarios militares.

5] Al mismo tiempo que produjo *Physicromies*, Cruz-Diez ensayó ejercicios compositivos con poco color. Instalado en París, trabajó con finas maderas utilizadas para cantos de aglomerados, priorizando la experimentación óptica y generando formas por

NOTES

1] Meyer, James, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2004.

2] Foster, Hal, "The Crux of Minimalism", in *The Return of the Real. The avant-garde at the end of the century*. Spanish translation published in Madrid by Ediciones Akal, 2001, pp. 39-72.

3] Parcerisas, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al Arte Conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Ediciones Akal, 2007, p. 22.

4] Rocca, Cristina, *Las Bienales de Córdoba en los '60. Arte, Modernización y Guerra Fría*, Córdoba, Editorial Universitas, 2005, p. 23. At the time of this third and last version, Argentina was suffering the censorship and violence of Onganía's dictatorship. Conflicts multiplied after May 1966 with the protests of IKA workers who faced imminent layoffs. Finally, on October 14 the Biennial opened with the presence of the military authorities.

5] While he was producing *Physicromies*, Cruz-Diez experimented with composition exercises with little color. Residing in Paris, he worked with thin pieces of wood generally used for chipboard frames, prioritizing optical experimentation and creating forms by accumulation, as in *Untitled*, 1961. For further detail, see Carlos

acumulación, tal como en *Sin título* de 1961. Para más detalles, véase Carlos Cruz-Diez, *Carlos Cruz-Diez in conversation with/en conversación con Ariel Jiménez*, New York, Fundación Cisneros, 2010.

6] Grela G., Juan, *Texto de Catálogo*, Galería Carrillo, Rosario, 1967.

7] Marega, Mario, "López, Ostiz, Puzzolo, Sendra - Carrillo", en *Forma y Color*, Cuaderno Nº 12, 1967, Rosario.

8] El conjunto completo de *Estructuras primarias* fue reconstruido en 2004 para la muestra "Antológica", realizada en el Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario. En el catálogo de dicha exposición se incluyeron las investigaciones de la curadora Nancy Rojas.

9] Parpagnoli, Hugo, *Rosario 67, Texto de Catálogo*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Verger y Cía., 1967.

10] Al inicio del catálogo se leía una introducción de Otto Hahn y Jorge Glusberg, quien subrayó la importancia de esta propuesta porque ofrecía al espectador una imagen agresiva "por manejarse con códigos conceptuales totalmente diferentes y por modificar los sistemas de comunicación tradicionales" (Glusberg, Jorge, *Estructuras Primarias II, Texto de Catálogo*, Sociedad Hebraica Argentina, Buenos Aires, 1967). Se dejaba por sentado que la exhibición había sido realizada en homenaje a la muestra neoyorquina de estructuras primarias cuyo año de realización figuró de modo erróneo, siendo el correcto 1966 y no 1965. Se puede verificar este dato en un artículo escrito desde EE.UU. por Luis Felipe Noé, publicado en la revista *Mirador* en mayo de 1966, donde aludía a "la muestra de estructuras primarias en el Jewish Museum" (Noé, Luis Felipe, "Fin de temporada en Nueva York: en la sociedad pop la vanguardia no está en las galerías de arte", en: *Mirador: una publicación de la Fundación Interamericana para las Artes*, Vol. I, Nº 5, New York, pp. 1-4. [en línea] *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston*).

11] En conversaciones recientes, Puzzolo ha manifestado que

Cruz-Diez, *Carlos Cruz-Diez in conversation with/en conversación con Ariel Jiménez*, New York, Fundación Cisneros, 2010.

6] Grela G., Juan, *Texto de Catálogo*, Carrillo Gallery, Rosario, 1967.

7] Marega, Mario, "López, Ostiz, Puzzolo, Sendra - Carrillo", in

Forma y Color, Cuaderno Nº 12, 1967, Rosario.

8] The complete set of *Estructuras primarias* was reconstructed in 2004 for the exhibit "Antológica", exhibited at Rosario's Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino. The catalog included a research article by curator Nancy Rojas.

9] Parpagnoli, Hugo, *Rosario 67, Texto de Catálogo*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Verger y Cía., 1967.

10] In the catalog the introduction by Otto Hahn and Jorge Glusberg emphasized the importance of this proposal saying that it offered the viewer an aggressive image "because it dealt with totally different conceptual codes and it modified traditional communication systems" (Glusberg, Jorge, *Estructuras Primarias II, Texto de Catálogo*, Sociedad Hebraica Argentina, Buenos Aires, 1967). It was noted that the exhibition had been organized as homage to New York's primary structures exhibition, though the year was incorrectly stated, being 1966 and not 1965. This information may be verified in the article written by Luis Felipe Noé from the U.S. and published in *Mirador* magazine in May 1966, where he referred to "the primary structures show at the Jewish Museum" (Noé, Luis Felipe, "Fin de temporada en Nueva York: en la sociedad pop la vanguardia no está en las galerías de arte", in *Mirador: una publicación de la Fundación Interamericana para las Artes*, Vol. I, Issue 5, New York, pp. 1-4. [online] *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston*).

11] In recent conversations, Puzzolo said that this was a "pun" on visual materiality because it stimulated the viewer's mental process.

12] Lucero, María Elena, "Del archivo a la exhibición: documentación y estrategia curatorial en la obra de Norberto

este rasgo funcionó como un "retruécano" en la materialidad visual, al suscitar procesos mentales en el espectador.

12] Lucero, María Elena, "Del archivo a la exhibición: documentación y estrategia curatorial en la obra de Norberto Puzzolo", en: *Art-Archives: Latin America and other geographies from 1920 until present*, 2nd International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars, University of Texas, Austin, 2010.

13] Anteriormente, en 1984, la obra formó parte de la exposición "1966-1968. Arte de vanguardia en Rosario" del Museo Juan B. Castagnino, organizada por APA (Artistas Plásticos Asociados) y con la curaduría del historiador Guillermo Fantoni.

14] El uso del amarillo rotundo devenía en parte de una experiencia personal de Norberto. A sus 14 años trabajó en una imprenta cuyo dueño, férreo defensor del gris, rechazaba las letras amarillas, por lo tanto los diseñadores debían respetar ese principio sobre el color. Recurrir al amarillo suponía una especie de desafío a estas premisas en materia gráfica.

15] LeWitt, Sol, "Paragraphs on conceptual art", en: Alberro, Alexander y Blake Stimson (editors), *Conceptual Art: a critical anthology*, Cambridge, Massachusetts-London, England, The MIT Press, 1999, pp. 12-16.

16] Sin detallar el motivo que la originó, en el escrito preliminar figuraba que "El Arte por el Aire" obedeció a una iniciativa surgida entre el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y las empresas de aeronavegación Ala y Austral, para satisfacer "la necesidad de comunicación entre los medios plásticos de Buenos Aires y los de las ciudades del interior del país del modo más efectivo, es decir, con la presencia de las obras y el diálogo personal de los artistas" (Parpagnoli, Hugo, *El Arte por el Aire, Texto de Catálogo*, Hotel Provincial, Mar del Plata, 1967).

17] Lippard, Lucy R., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Ediciones Akal, 2004.

18] *Situación real* fue concretada en papel fotográfico por primera vez en 1984.

Puzzolo", in: *Art-Archives: Latin America and other geographies from 1920 until present*, 2nd International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars, University of Texas, Austin, 2010.

13] Previously, in 1984, the piece was part of the exhibition "1966-1968. Arte de vanguardia en Rosario" at the Juan B. Castagnino Museum, organized by APA [Associated Plastic Artists], curated by historian Guillermo Fantoni.

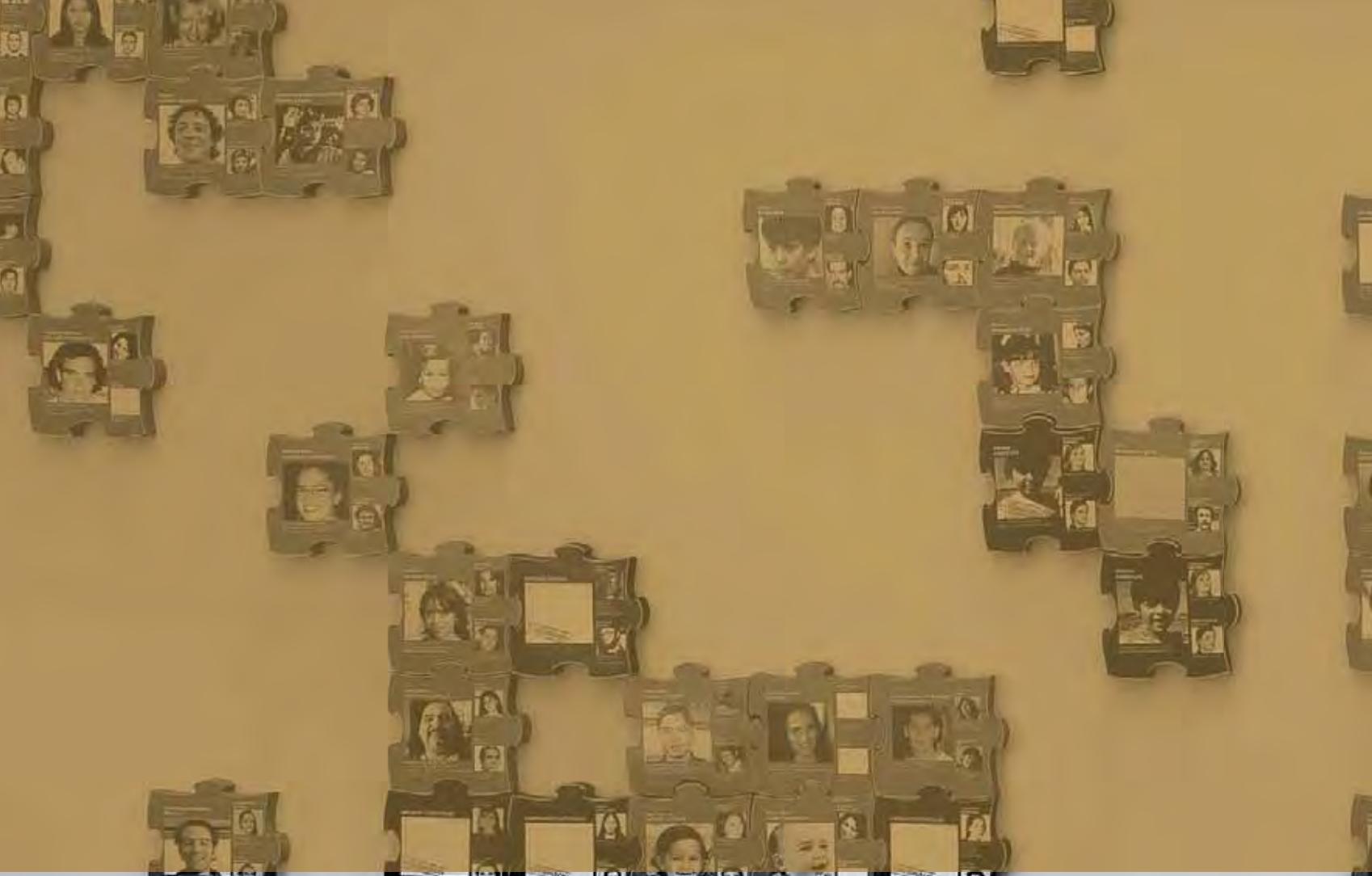
14] The use of bright yellow was rooted in one of Norberto's personal experiences. When he was fourteen, he worked in a printing shop whose owner, staunch defender of gray, rejected yellow fonts, so the designers had to respect this principle about color. Resorting to yellow was like challenging these premises on graphic art matters.

15] LeWitt, Sol, "Paragraphs on Conceptual Art", in: Alberro, Alexander and Blake Stimson (editors), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, Massachusetts-London, England, The MIT Press, 1999, pp. 12-16.

16] Without specifying what originated it, the preliminary text stated that "El Arte por el Aire" was an initiative of the Buenos Aires Museo de Arte Moderno and the airline companies Ala and Austral to satisfy "the need for communication between the plastic art production of Buenos Aires and other cities in the country in the most effective way, that is, with the presence of the artworks and the personal dialogue with the artists" (Parpagnoli, Hugo, *El Arte por el Aire, Texto de Catálogo*, Hotel Provincial, Mar del Plata, 1967).

17] Lippard, Lucy R., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* [The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972], Madrid, Ediciones Akal, 2004.

18] *Situación real* was printed in photographic paper for the first time in 1984.



NORBERTO PUZZOLO:
ANTES Y DESPUÉS DEL NAUFRAGIO

NORBERTO PUZZOLO:
BEFORE AND AFTER THE SHIPWRECK

Rubén Chababo

Páginas 110-111, **Evidencias**

2010 / actualidad

Instalación, fotografía y objetos de polifan

Banda Sonora: Lisandro Puzzolo

Colección del Museo de la
Memoria de Rosario

Pages 110-111, **Evidences**

2010 / to the present

Installation, photographs

and polystyrene foam objects

Soundtrack: Lisandro Puzzolo

Rosario Museum of Memory Collection

I. La imagen posee una composición sencilla. El hombre mira a través de una vidriera un conjunto de sillas vacías. Solo está él como único espectador de una obra y sus ojos abiertos miran hacia un punto que no podemos precisar. El fotógrafo, ubicado a la izquierda del paseante pero en el interior de la sala, parece haber querido atrapar el instante en que el visitante observa con atención la obra.

Esta fotografía fue tomada en mayo de 1968, en ocasión del Ciclo de Arte Experimental que un conjunto de artistas de vanguardia impulsó en la ciudad de Rosario. El paseante solitario que mira hacia el interior del local donde las sillas fueron ordenadamente dispuestas, es uno de los integrantes de ese grupo, Eduardo Favario, uno de los artistas que por aquellos años irrumpía en la escena local tratando de imponer una mirada diversa al panorama artístico caracterizado por la efervescencia cultural.

La fotografía podría haber pasado como una más de las tantas que registraron el paso de los invitados a esa muestra, pero la Historia desvía la posibilidad de interpretación hacia un lugar que ni el anónimo fotógrafo, ni el visitante solitario hubieran podido nunca imaginar esa tarde de mayo de 1968.

Detrás de Eduardo Favario, un auto está estacionado y entonces la lente de la cámara *encuentra* al visitante en el centro o en el cruce de ambos elementos, las sillas vacías por un lado, la calle y el vehículo del otro.

Las manos del visitante, dispuestas a ambos lados de los bolsillos de su chaqueta verde, le dan un aire de distensión y no sabemos si unos instantes posteriores al *click* del obturador, Favario entró a la sala o acaso siguió con su paso parsimonioso hacia la esquina más próxima. Lo más probable es que haya ingresado para compartir con Puzzolo su impresión de la obra.

I. The composition of the image is simple. The man looks at the empty chairs on the other side of the display window. He's the only spectator, and with eyes opened wide, he watches something we can't make out. The photographer, at his left but inside the room, seems to have wanted to capture the moment in which the visitor attentively observes the work.

This photograph was taken in May 1968 at the Ciclo de Arte Experimental [lit. Experimental Art Series] organized by a group of avant-garde artists in the city of Rosario. The solitary passerby that looks inside the room where the chairs had been carefully arranged is Eduardo Favario, a member of the group, and one of the local emerging artists who were trying to promote a different vision in an artistic landscape characterized by cultural effervescence.

The photograph could have been just one of the many that captured the guests that attended the show, but History diverts the possible interpretation toward a place that neither the anonymous photographer nor the solitary visitor could have ever imaged that afternoon in May 1968. Behind Eduardo Favario, there's a car parked on the street, so the camera lens *finds* the spectator in the center or at the crossing of both elements; the empty chairs on one side and the street and the vehicle on the other.

The viewer's hands, placed in the pockets of his green jacket, make him appear relaxed, and we don't know whether a few seconds after the *click* Favario entered the room or slowly walked on to the next corner. Most likely, he went in to share his impressions with Puzzolo. If there's anything this photo demands from us, it is to make an interpretative turn, because *something* in that calm and peaceful scene was not, though it *appeared* to

Si esta foto a algo nos obliga, es a realizar un desvío interpretativo, porque *algo* allí, en esa escena tranquila y sosegada no estaba y sin embargo *aparecía* como anunciaciόn fantasmática. Y ese *algo* solo puede ser visto o advertido muchos años más tarde y no en ese instante en que la fotografía fue obtenida. Ese *algo* –que es invisible, y por lo tanto inabordable desde lo visual– forma una trinidad de la que participan el auto estacionado, las sillas vacías y el cuerpo del artista.

Unos pocos años después de que esta fotografía fuera tomada, el hombre que ocupa el centro de esa fotografía, abandona su vocación artística para integrarse al grupo revolucionario PRT-ERP. Una decisión extrema que concluye de manera trágica un atardecer de 1975 cuando es sorprendido por el Ejército en un entrenamiento que su agrupación desarrollaba en el pueblo santafesino de Clarke. El hombre que miraba a través del cristal de la vidriera, muere en esa ocasión, dando batalla y portando sus insignias revolucionarias.

Esa "caída" se produce solo unos meses antes del golpe de marzo de 1976, fecha en que el poder militar comienza a acentuar un plan represivo y de exterminio ya iniciado en el gobierno de Isabel Perón. El nombre de Favario pasará entonces a ocupar un lugar referencial que invitará a pensar las relaciones entre arte y compromiso político. Pero volviendo a la fotografía del 68, podemos decir –leyéndola en perspectiva– que la misma está *atrapada* en una atmósfera oscuramente premonitoria solo posible de advertir desde este presente. Puzzolo nunca pensó que el vacío de esas sillas dispuestas hacia la calle pudiera representar otra cosa que no fuera una interrogación o un desafío a las relaciones entre arte y público, o una provocación a pensar el lugar de la obra de arte en relación con las instituciones. Sin embargo, la historia posterior de

be, a phantasmatic announcement. And that something can only be seen or noticed many years later, not at the moment the photograph was taken. That *something* –that is invisible and therefore visually unapproachable- forms a trinity with the parked car, the empty chairs and the artist's body.

A few years after this photo was taken, the man who stands in the center of the image abandons his art practice to join the revolutionary group PRT-ERP [Workers' Revolutionary Party - People's Revolutionary Army]. An extreme decision that concludes tragically one late afternoon in 1975 when he's found by the military in a training camp in Clarke, a small town in the province of Santa Fe. The man who looked inside through the display window dies on that occasion, in battle and wearing his revolutionary badges. That "falling" takes place only a few months prior to the coup of March 1976, when the military start to extend the repression and extermination plan that had begun during the administration of Isabel Perón. Favario's name would go on to become a point of reference in the reflections about the relationship between art and political activism.

But, back to the 1968 photo, we can say –reading it in perspective– that it was *trapped* in a dark, foreboding atmosphere, which is only noticeable from *this* present. Puzzolo never thought the emptiness of those chairs facing the street as anything other than questioning or challenging the relationship between art and audience, or as an invitation to reflect upon the place of the artwork in relationship with the institutions. However, the history of tragedy and death our country went through during the seventies invites us to "rearrange" the series car, chair and artist, by proposing a new reading of the image.

tragedia y muerte que se desarrolla en nuestro país en los años setenta, invitan a “rearmar” la serie de auto, silla y artista, proponiéndonos leer la imagen de otro modo. El auto que por azar se ubica detrás de Favario es del mismo modelo y marca de aquellos que habrán de transformarse en vehículos de muerte, al punto de convertirse en emblema ominoso de la represión política, y el vacío que las sillas *contienen*, podríamos decir nosotros, una anticipación escenográfica del arrasamiento de vidas e historias que el Terrorismo de Estado habrá de provocar sin sosiego a lo largo de casi siete años. Favario, allí, de pie, en el centro o en el vértice de la escena, es lo más parecido a un cuerpo que ignora su destino de muerte inminente.

Nada de todo esto que decimos hubiera podido ser imaginado en el instante en que esta fotografía se obtuvo. Es el paso del tiempo, la historia como paridora y reconfiguradora de sentidos, la que nos invita a ver en ese pequeño rectángulo casi monocromo, la premonición de una catástrofe.

¿Qué mira Favario con sus ojos abiertos cuando mira esas sillas vacías? Digamos, ahora que tanta sangre ha sido derramada y tanta ausencia se ha instalado entre nosotros: no sabemos lo que mira, no podremos saberlo nunca. Pero nosotros sí podemos ver ahora, lo que en ese rectángulo no está: los espectros futuros, un conjunto casi infinito de cuerpos que se evaporan y que anuncian su despedida. El cuerpo del artista en el cruce exacto entre la presencia amenazante de la muerte y el fantasma de la desaparición. Un paisaje vacío, estéril, con olor a muerte. La fotografía de *Las sillas* puede ser vista entonces, ya no solo como una reflexión sobre las tensas relaciones entre arte e instituciones, sino también como un anuncio del fin de una fiesta en clave de tragedia.

The car parked by chance behind Favario is the same make and model as the ones that would eventually become known as the vehicles of death, to such an extent that it is still an ominous symbol of political repression; and the emptiness those chairs *contain*, we could say, seem like a staged anticipation of the destruction of lives and histories State Terrorism would carry out incessantly for nearly seven years. Favario, standing there, in the center or vortex of the scene, greatly resembles a body that ignores a fate of imminent death.

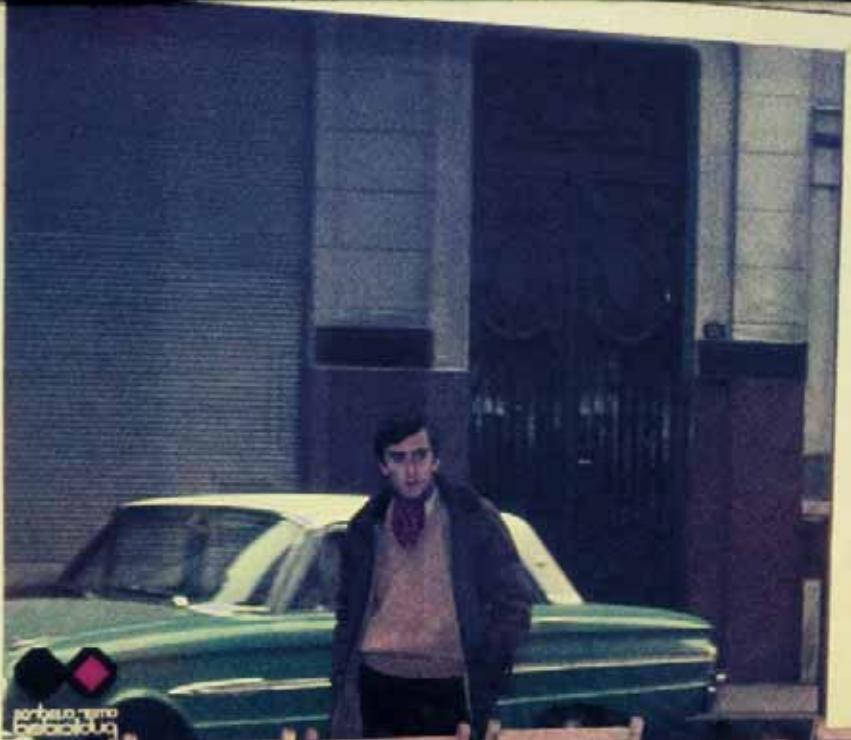
None of this could have been foreseen at the moment this photo was taken. It's the passing of time, the history as a midwife and reconfigurator of meanings that invites us to see in that small rectangle, almost monochrome, the premonition of a catastrophe.

What is Favario looking at wide-eyed when he watches those empty chairs?

Let's say, now that so much blood has been shed and such great absence has been installed among us: we don't know what he's seeing, we will never know. But today we can see what is not there in that rectangle: the future specters, an almost infinite series of bodies that evaporate and announce their departure. The body of the artist in the exact crossing point between the menacing presence of death and the ghost of disappearance. An empty, sterile landscape with a stench of death.

The photo *Las sillas* [lit. The Chairs], then, can be seen today not only as a reflection on the tense relationships between art and institutions, but also as an announcement of the end of a party in a tragic tone.

CICLO
DE
ARTE
EXPE
RIMENTAL





117

Las sillas (La vidriera)

1968

Instalación

Medidas variables

"Ciclo de Arte Experimental", Entre Ríos 730,

Rosario, mayo de 1968

Detrás de la vidriera: Eduardo Favario

The Chairs (The Window Display)

1968

Installation

Variable dimensions

"Experimental Art Series", 730 Entre Ríos St.,

Rosario, May 1968

On the other side of the window: Eduardo Favario

Evidencias

2010 / actualidad

Instalación, fotografía y objetos de poliestireno

Banda sonora: Lisandro Puzzolo

Colección del Museo de la

Memoria de Rosario

Evidences

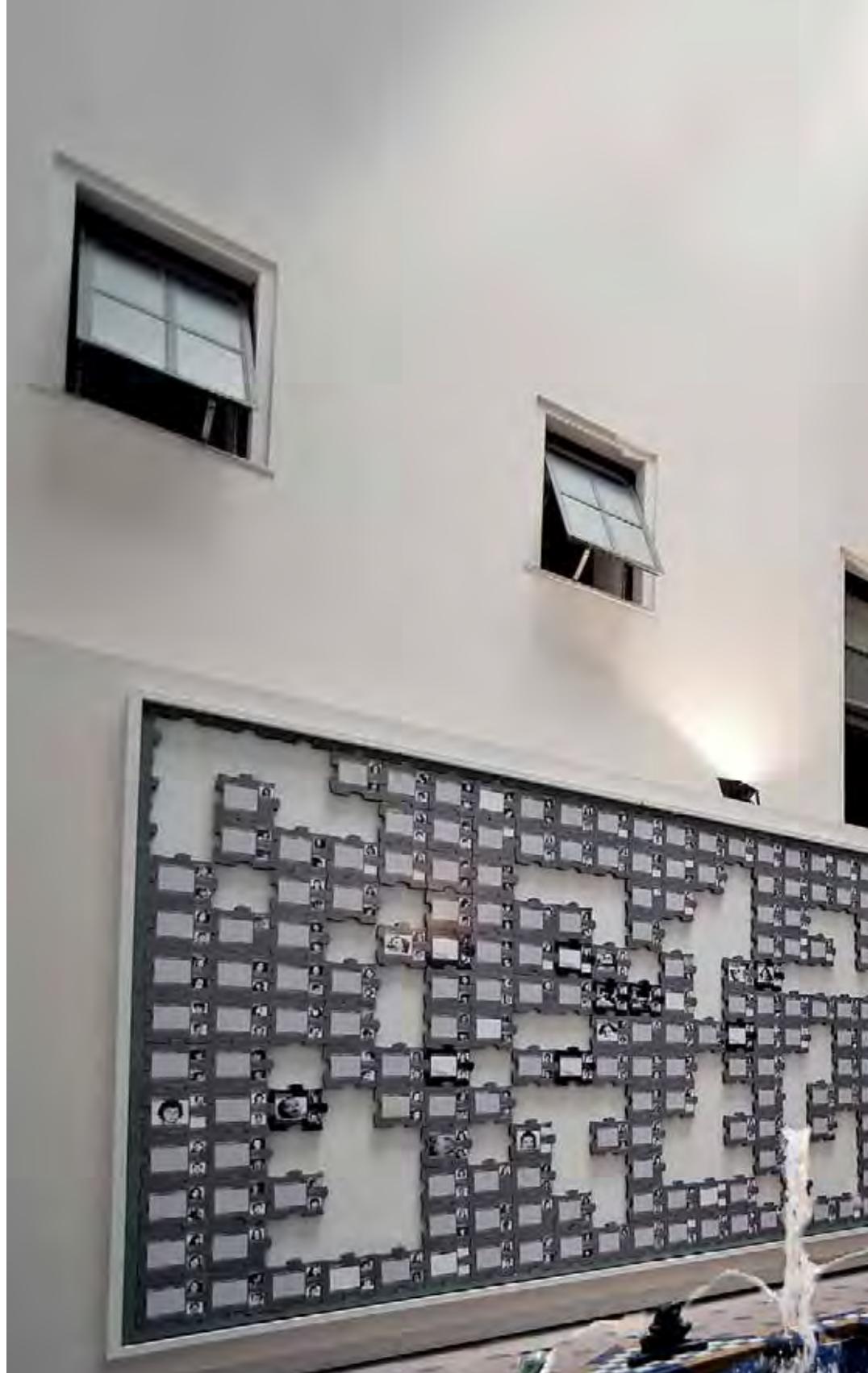
2010 / to the present

Installation, photographs

and polystyrene foam objects

Soundtrack: Lisandro Puzzolo

Rosario Museum of Memory Collection







Desaparecida
el 11/10/1976
Embarazada de 5 meses

Andrés
MARIZCURRENA



Desaparecido
el 11/10/1976

en febrero de 1977

Pablo Germán ATHANASIU LASCHAN



Nacido el 29 de octubre de 1975
Desaparecido el 15 de abril de 1976

Frida Elena
LASCHAN MELLADO



Desaparecida
el 15/4/1976

Ángel
ATHANASIU JARA



Desaparecido
el 15/4/1976

Beatriz Lourdes HERNÁNDEZ HOBBAS



Nacida el 23 de febrero de 1961
Desaparecida el 5 de julio de 1977

Lourdes
HOBBAS BELLUSCI



Desaparecida
el 20/2/1977

Nelson
HERNÁNDEZ SILVA



Fallecido

BETELU

NIÑO A qui
entre ag

**Evidencias**

2010 / actualidad

Instalación, fotografía y objetos de polifán

Banda sonora: Lisandro Puzzolo

Colección del Museo de la
Memoria de Rosario**Evidences**

2010 / to the present

Installation, photographs

and polystyrene foam objects

Soundtrack: Lisandro Puzzolo

Rosario Museum of Memory Collection

Evidencias

2010 / actualidad

Instalación, fotografía y objetos de polifan

Banda sonora: Lisandro Puzzolo

Colección del Museo de la

Memoria de Rosario

Evidences

2010 / to the present

Installation, photographs

and polystyrene foam objects

Soundtrack: Lisandro Puzzolo

Rosario Museum of Memory Collection





II. Cuarenta años después de haber realizado esta obra, Norberto Puzzolo fue convocado por el Museo de la Memoria para realizar una instalación que diera cuenta, en clave artística, del plan sistemático de apropiación de niños desplegado durante los años de la última dictadura. Para ello, se le ofreció la posibilidad de desarrollar su propuesta en un patio interior del edificio, ubicado en la planta baja de la nueva institución.

El espacio tiene la singularidad de poseer tres elementos clave: una gran claraboya por donde se filtra la luz del día y que permite a su vez observar el cielo, una escalera de mármol con no más de seis escalones que habilita el descenso al patio y, en el centro del mismo, una fuente. Norberto pensó esta obra a lo largo de meses. Su preocupación era evitar la obviedad en el tratamiento estético de un tema tan proclive a *hacer caer* al artista en los llamados *lugares comunes*. El tema de la apropiación de niños se le presentaba como un verdadero desafío. ¿Cómo presentar este episodio del llamado *pasado reciente* sin apelar a la banalización? ¿Con qué recursos, con qué estrategias convocar la mirada y la atención del público? Luego de bosquejar diferentes alternativas, Puzzolo propuso pensar ese espacio cerrado como si se tratara de una plaza pública, un sitio de reunión de cuerpos, de voces y miradas. La historia de esos niños se le presentaba bajo la forma de un territorio fragmentado por la violencia, astillado por la fuerza de una ausencia que debía ser conjurada.

Una de las primeras tareas que realizó fue consultar los archivos de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo con la idea de recibir información fidedigna en torno a la nómina de niños buscados y recuperados por la organización. Abuelas de Plaza de Mayo entregó estos datos junto a las fotografías existentes de cada uno de los niños que a la

II. Forty years after producing that work, Norberto Puzzolo was invited by the Museo de la Memoria [lit. Museum of Memory] to set up an installation that would give an artistic account of the last dictatorship's systematic plan to steal the children of their detention camp prisoners. On this occasion, he was offered the possibility of displaying his proposal in the museum's inner courtyard, located on the ground floor of the new building. The space has three key and peculiar elements: a large skylight that filters in the light during the day and at the same time allows the viewer to see the sky; a marble set of stairs with no more than six steps leading down to the courtyard, and a fountain in the center.

Norberto pondered on the work for several months. His concern was to avoid platitude in the esthetic treatment of a topic that so frequently *leads* the artist to *fall into* so-called *commonplaces*. He saw the issue of stolen children as a real challenge. How was he to present that episode of the *recent past* without appealing to banalization? With what resources, with what strategies was he to attract the visitors' gaze and attention?

After sketching several alternatives, Puzzolo proposed thinking about that enclosed space as if it were a public square, a place of gathering bodies, voices and gazes. The story of those children was represented in his mind in the form of a territory fragmented by violence, shattered by the force of an absence that had to be exorcised.

To that end, one of the first things he did was to consult the archives of the Asociación Abuelas de Plaza de Mayo [lit. Grandmothers of the Plaza de Mayo Organization] in order to gather trustworthy information and the list of children they're currently searching for and of those that have already been found by the organization. Abuelas de Plaza de Mayo offered him the data along with the existing

fecha de la realización de la obra habían sido encontrados por la institución. Frente a ese inmenso conjunto de datos conformado por fechas de arrebato, fotografías borrosas y genealogías familiares nació la idea de transformar lo recibido en un inmenso rompecabezas.

Norberto dispuso en una de las paredes del patio alrededor de cuatrocientas fichas de ese rompecabezas, cada una de ellas con el nombre de los padres biológicos secuestrados y desaparecidos por la dictadura y de quienes sus familiares denunciaron la posibilidad de embarazo. Cuatrocientas fichas o piezas de un rompecabezas que en el lugar donde debe aparecer el nombre o el rostro de un niño o una niña nacida, solo emerge el blanco de un rectángulo.

En la pared opuesta, ubicó un conjunto de ciento cinco fichas. A diferencia de las primeras, éstas contienen el rostro o el nombre de un joven o de un niño. Se trata de las piezas de ese rompecabezas que han sido "encontradas" o "halladas" en el infatigable proceso de búsqueda emprendido por Abuelas a lo largo de estas últimas décadas.^{1]}

El conjunto posee una atmósfera conmovedora. El visitante ingresa al espacio cubierto y en un cruce obligado de miradas va comprendiendo que el artista le ha propuesto ingresar a un ejercicio de *llenado* de espacios y de identidades. Los rostros de los visitantes se vuelven entonces, hacia un lado y otro de ambas paredes, como si el pasado y el presente cruzaran sus vectores de manera intermitente. Cada uno de los paneles podría ser entendido como un territorio con diferentes intensidades lumínicas: de un lado la oscuridad del secuestro y la negación de identidad, del otro la luz de lo verdadero.

La obra, titulada *Evidencias*, completa su sentido con otros dos elementos. Una banda sonora, realizada por Lisandro Puzzolo, emite, de manera continua, el nombre de cada

photographs of every one of the children who had already been recovered by the organization up to that time. It was then, faced with that enormous amount of information listing dates of abductions, blurry photos and family trees that he came up with the idea of turning what he had gathered into a huge jigsaw puzzle.

On one of the courtyard walls, Norberto placed some four hundred pieces of that puzzle, and on each one the name of the biological parents that have been abducted and disappeared by the dictatorship and whose families have reported the possibility of a pregnancy. Four hundred pieces of a puzzle where the names or faces of newborn boys or girls should appear that only show blank rectangles.

On the opposite wall, he placed a series of a hundred and five pieces. Unlike the others, these include the face or name of a young person or a child. They're the pieces of that puzzle that have been "found" or "recovered" during the indefatigable search of Abuelas over the past decades.^{1]}

The ensemble has a stirring atmosphere. As the visitors enter the covered courtyard and their gaze inevitably shifts from one side to the other, they begin to understand that the artist is proposing an exercise of *filling in* the missing spaces and identities. The visitors turn from one wall to the other, as if the past and present intermittently crossed their vectors. Each panel can be seen as a territory with different intensities of light: on one side the darkness of the abduction and the denial of identity, and on the other the light of the truth.

Titled *Evidencias* [lit. Evidences], the work completes its meaning with two other elements. A soundtrack, produced by Lisandro Puzzolo, continually calls out the name of each child that is being searched for or has

uno de los niños buscados y recuperados, enunciados estos nombres en la voz de una maestra que remeda una situación escolar. *Ausentes y presentes* van alternándose en la escucha y de a ratos, por momentos, un trueno suena entre el bullicio escolar que reproduce el audio, sonido que evoca en clave metafórica a aquellos niños que sí fueron hallados, pero asesinados. Vidas que siguieron el mismo y fatídico destino de sus padres.

El otro elemento que completa la obra es una fotografía dispuesta en la parte superior del patio y que domina todo el espacio. Decenas de niños juegan en un parque público, entre árboles y juegos infantiles. Sin embargo, algo perturba la visión del conjunto que aparentemente recrea una escena de felicidad: los contornos de los niños aparecen evaporados, como difuminados, hasta perder densidad.

Nada más se dice en ese espacio, no hay más datos que la evidencia de los rostros, el nombre de los progenitores y el de los niños recuperados. Más que lo que allí puede verse, más que los contornos borrosos de la fotografía y las miradas que emergen desde las piezas del rompecabezas ubicadas en los laterales del patio, es la atmósfera que invade el espacio la principal protagonista. Es como si Puzzolo hubiera trabajado su obra añadiendo imagen tras imagen para que fueran, no los rostros ni los nombres los que ocupen el centro de la escena, sino la ausencia. Un trabajo similar al que hacen los alfareros cuando crean una vasija: modelan con sus manos arcilla y agua para que ambos elementos sean capaces de cobijar, en el centro de la pieza, un hueco que contenga la nada.

De ese modo, *Evidencias* puede ser calificada como una obra que reparte su significado entre el conjunto de elementos visuales y auditivos que la conforman para anunciar al visitante, a partir de ellos, la imposibilidad de

been recovered with the tone of voice of a teacher in a classroom. *Absent* and *Present* alternate in the voice, and occasionally the sound of thunder is heard over the schoolroom chatter; a sound that metaphorically recalls the children who were found, but had been killed. Lives that followed the same tragic fate as their parents'. The other element that completes the work is a photograph placed high up on the courtyard dominating the entire space. Dozens of children are playing around the trees and playground games in a park. However, something disturbs the image of the scene that seemingly recreates a time of happiness: the contours of the children appear evaporated, as if fading out, until they lose density.

Nothing else is said in that space, there is no information other than the evidence of the faces, the name of the parents and of the recovered children. We could say that, rather than what is seen there, rather than the blurred contours of the photograph and the gazes that emerge from the pieces of the puzzle on the walls of the patio, the main character is actually the atmosphere that invades the place. It's as if by adding image after image, Puzzolo had endeavored to bring forth not the faces or the names that occupy the center of the scene but absence itself. Like a potter at work: modeling the clay with water so that both elements can form, in the center of the piece, a hole containing nothingness.

This way, *Evidencias* can be qualified as a work that divides its meaning into sets of visual and audio elements in order to notify the visitor of the impossibility of capturing in all its magnitude the tragedy evoked there.

The artwork, produced during 2010, establishes a strong dialogue with the photo taken in downtown Rosario in 1968. A dialogue that can only be established from this

atrapar en toda su magnitud la dimensión de la tragedia que allí se evoca.

La obra, realizada en el transcurso de 2010, establece fuertes diálogos con aquella fotografía obtenida en el centro de la ciudad de Rosario en 1968. Un diálogo que solo puede establecerse desde este presente, una vez que el curso de la historia ha tallado la fuerza de su tragedia sobre tantos cuerpos.

Si *Evidencias* hace de la ausencia y el vacío su soporte más poderoso, la fotografía de *Las sillas* con la ocasional presencia de Favario –un cuerpo a punto de desaparecer– se configura como su contrapunto insoslayable. De un lado, allá en los sesenta, un cuerpo que mira el vacío y que en poco tiempo será vaciado de vida por la violencia política –algo que Puzzolo no podía predecir en ese momento histórico. Y de este lado, en el doblez del milenio, un conjunto de rostros y nombres anunciando, desde cada una de las fichas dispuestas en los muros, el efecto brutal que ha tenido el *arrebato* de los hijos del vientre de sus madres. John Berger sostiene que la fuerza de una imagen radica más en lo que calla que en lo que dice, más en lo que sugiere que en lo que explícitamente pretende decir. La fotografía de las sillas tomada en 1968 y el conjunto de piezas que componen *Evidencias* pueden adscribir a esa cita. Lo que en ellas se ve, no es solo lo que vemos, sino, y acaso más poderosamente, lo que está en el centro invisible de su composición: no otra cosa que la ausencia, en una, como catástrofe inminente, en la otra, como tragedia consumada. Cuarenta años separan a una y otra obra, y en el medio, el desmoronamiento de un mundo imposible ya de recuperar. *Evidencias* da cuenta de ese estruendoso derrumbe que tuvo su preludio en alguna madrugada posterior a que la lente sorprendiera a Favario cruzar la vidriera mirando las sillas vacías y que llega, fantasmáticamente hasta ese

presente, after the course of history has carved its tragic force in so many bodies.

If *Evidencias* makes absence and emptiness its most powerful support, the photo *Las sillas* with the eventful presence of Favario –a body about to disappear– constitutes its unavoidable counterpoint. On the one hand, back in the sixties, a body that looks at the emptiness and in a short time will be emptied of life itself by political violence –something Puzzolo could not predict at that historical moment. And on this other hand, in the folding of the millennium, a series of faces and names announcing, from each one of the pieces arranged on the walls, the brutal effect *snatching* children from their mothers' wombs has had.

John Berger states that the force of an image resides in what it doesn't say rather than in what it does, in what it suggests rather than in what it explicitly pretends to say. The photo of the chairs taken in 1968 and the series of pieces that make up *Evidencias* can ascribe to that quote. What is seen in them is not only what we observe but also, and perhaps, more powerfully, what is in the invisible center of its composition: none other than absence; in one of them as imminent catastrophe, and in the other, as consummated tragedy.

Forty years separate one from the other, and in the meantime, the collapse of a world that is now impossible to recover.

Evidencias speaks of that thunderous collapse which had its prelude in some wee hour after the camera lens took Favario by surprise as he gazed through the window into the room with the empty chairs, and arrives, phantasmatically, at the inner courtyard of the Museum where the jigsaw puzzle, the large photograph of bodies evaporating and the repetitive canon of children's voices

Evidencias

Fotografías de la inauguración
Fotógrafo: Guillermo Turín

Evidences

Photos of the opening
Photographer: Guillermo Turín

patio cerrado del Museo donde el rompecabezas, la gran fotografía de cuerpos en evaporación y el repetitivo canon de voces infantiles nos advierten y recuerdan la dimensión incommensurable que ha tenido la catástrofe.

Así, mirada en perspectiva, *Evidencias* es un eco tardío de la antigua fotografía de *Las sillas*, y la historia de este país fracturado por la tragedia, el camino que une a ambas imágenes distanciadas por cuatro décadas.

En el medio de ese camino, que no es otra cosa que un extenso paisaje astillado por la violencia, está Norberto Puzzolo, buscando la forma más exacta de nombrar la herencia dejada por tanta devastación.

warn us and recall the immeasurable dimension of the catastrophe.

Therefore, seen in perspective, *Evidencias* is a late echo of the old photo *Las sillas*, and it is the history of this country fractured by tragedy that joins together the two images separated by four decades.

In the middle, which is nothing but a broad landscape shattered by violence, is Norberto Puzzolo, searching for the most accurate way of naming the legacy left by such devastation.

NOTAS

1] Se trata de una obra dinámica, que nunca cesa de construirse, porque cada vez que un joven recobra su identidad, su ficha es trasladada, en una breve ceremonia, al panel opuesto. De ese modo es posible que la obra que el visitante esté viendo en 2012 no sea la misma que habrá de ver uno, diez o treinta años más tarde, en caso de que sea posible seguir localizando las decenas de identidades negadas por los apropiadores. Un lento y sostenido proceso de búsqueda que es el que le imprime su propio *tempo* a la obra.

NOTES

1] It's a dynamic work that never ceases to grow because each time a young person recovers his or her identity, the corresponding piece is moved, in a brief ceremony, to the opposite panel. Therefore, the work that a visitor sees in 2012 will not be the same work a visitor will see one, ten or thirty years later, if it's possible to continue the search for the dozens of identities stolen by the appropriators. A slow and sustained search process is what gives the work its own *tempo*.

Madres de
la 2^a de Mayo

Ramiro

Madres de
la 2^a de Mayo
Ramiro





COMPROMISO Y EXPERIMENTACIÓN EN LA OBRA TEMPRANA DE NORBERTO PUZZOLO

PARTICIPATION AND EXPERIMENTATION IN THE EARLY WORKS OF NORBERTO PUZZOLO

Rodrigo Alonso



132

Sin título
1967
Pintura sobre tela
131 x 131 cm

Untitled
1967
Paint on canvas
131 x 131 cm

Páginas 130-131, **Norberto Puzzolo**
Ca. 1973
Fotografía
8,5 x 12,5 cm

Pages 130-131, **Norberto Puzzolo**
c. 1973
Photograph
8.5 x 12.5 cm

Como muchos artistas rosarinos, Norberto Puzzolo inicia su carrera en el taller de Juan Grela, uno de los espacios de formación más activos y estimulantes de la plástica local. Tres años después expone sus pinturas en la galería El Taller (1966) y al siguiente, forma parte de la exhibición "Rosario 67" (1967) en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Así, en apenas cuatro años, su obra adquiere uno de los reconocimientos más sustanciales a los que puede aspirar un joven de menos de veinte, en el contexto altamente competitivo de la década de 1960. Sin embargo, un año más tarde, Puzzolo abandona el circuito artístico impulsado por un posicionamiento ético frente a los conflictivos acontecimientos de la dictadura militar de Juan Carlos Onganía. De su época de artista sólo se lleva consigo una herramienta: la fotografía.

Hacia finales de los sesenta, la fotografía no es reconocida aún como un medio artístico relevante. Norberto Puzzolo la incorpora en el marco de su participación en la experiencia colectiva *Tucumán Arde* (1968).¹¹ Aquí, y con una cámara prestada, realiza un relevamiento de la situación social de esa provincia del norte argentino, con el fin de poner de manifiesto los problemas derivados del cierre de los ingenios azucareros que impulsa el onganato como parte de su política de modernización económica. En las imágenes capturadas, asoman la pobreza, el desamparo, la desocupación, las condiciones de vida precarias, pero no el arte. Estas fotografías se enmarcan en la estética del reportaje, uno de los usos más extendidos del medio por aquellos años. Siguiendo sus normas, las tomas renuncian a todo tratamiento derivado del virtuosismo técnico y se

As many Rosario artists, Norberto Puzzolo begins his career in Juan Grela's workshop, one of the most active and stimulating formative spaces of local art. Three years later, he exhibits his paintings at the gallery El Taller (1966), and the following year, he participates in the exhibition "Rosario 67" (1967) at the Buenos Aires Museo de Arte Moderno. So, in barely four years his work achieves the greatest recognition any young artist under twenty could aspire to in the highly competitive context of the 1960's. However, a year later, Puzzolo abandons the art circuit taking a moral stand against the conflicts arising from Juan Carlos Onganía's dictatorship. Of his art experience, he only holds on to one tool: photography. Toward the end of the sixties, photography had not yet been recognized as a relevant artistic medium. Norberto Puzzolo incorporates it to the collective experience *Tucumán Arde* [lit. Tucumán Burns] (1968).¹¹ With a borrowed camera, he makes a study of the social situation in the northern Argentine province of Tucumán with the purpose of denouncing the effects of Onganía's decision to close down the sugar mills as part of his economic modernization policy. In the images he captures, poverty, neglect, unemployment and poor living conditions are dealt with, but not art.

The resulting photographs express the esthetics of photojournalism, which was one of the most frequent uses of the medium in those years. Following its rules, the shots dispense with technical virtuosity treatments and concentrate on concisely capturing the referent with no previous organization or post manipulation of the images.

concentran en la escueta plasmación de su referente, sin organización previa ni manipulación posterior de los registros. Su única intención es transportar una realidad invisible a los ojos de un público alimentado por las informaciones que desde el gobierno deforman el panorama de la situación tucumana. Para esto no es necesario ningún tipo de artificio; solo los recursos mínimos que aseguren la transmisión de su contenido revelador.

Ajustándose a la lógica del proyecto colectivo, Puzzolo renuncia a la autoría de las fotos; después de todo, no se percibe en ellas ningún valor que no sea el de la evidencia. De hecho, y según el programa diseñado desde el comienzo, las imágenes acompañan, y en algún sentido ilustran, la investigación realizada por un grupo de sociólogos que también viaja a Tucumán para interiorizarse sobre las condiciones de vida en el lugar. En la presentación final realizada en la sede de la CGTA de Rosario, las fotografías conviven con datos, gráficos, encuestas, pancartas y otros textos que las transforman en vehículos de *contrainformación* respecto de las utilizadas por el gobierno en su propaganda política, pero sin cuestionar su carácter documental ni la subordinación a las descripciones textuales de las que son objeto en los medios de comunicación.

Sin embargo, en la elección de la fotografía como medio todavía-no-artístico hay un claro posicionamiento en relación no solo con las imágenes de circulación social, sino también con el propio circuito del arte. La década de 1960 está atravesada por reflexiones y disputas en torno a la presencia, instrumentación e influencia de los *mass-media* sobre todos los niveles de la sociedad, en acciones que van desde la propagación ideológica a la producción cultural y la configuración de la vida cotidiana (disputa que Umberto Eco recoge en su influyente libro *Apocalípticos e integrados*, de 1964). En este contexto, la utilización de la

The only purpose is to present an invisible reality to an audience exclusively informed by government reports that distort the real situation in Tucumán. To accomplish such goal, there's no need to resort to clever devices; only a minimum of resources to convey the revealing content. Following the logic of the collective project, Puzzolo relinquishes authorship of the photos; after all, they only seem to have a testimonial value. In fact, and according to the program design, the images accompany, and in some way illustrate, the investigation of a group of sociologists who also travel to Tucumán to learn about the living conditions in the province. In the final presentation at the CGTA [dissident Central Argentine Workers Union] in Rosario, the photos are shown next to charts containing facts, graphics, surveys, placards and other texts and become a means of *counter-information* against the means used by government propaganda, but without questioning their documentary aspect or their subordination to textual descriptions by the mass media. However, the choice of photography as a not-yet-artistic medium represents a clear position concerning not only images of social circulation, but also the art circuit itself. The sixties are laden with reflections and disputes about the presence, instrumentation and influence of the mass media at all levels of society, in actions that go from propagating ideology to cultural production and the conformation of everyday life (an argument Umberto Eco deals with in his influential 1964 book *Apocalypse Postponed*). In this context, the use of photography, even in its documentary aspect, is assumed as expressing a stand on the conflictive field of the social signification of mass media. "The decision of choosing one medium over another –Roberto Jacoby says– implies certain ideas about the material and social possibilities of establishing

"Plástica: la libertad llega a Rosario"
Revista Primera Plana, Buenos Aires
9 al 15 de julio de 1968 Año VI, núm. 289
Archivo Norberto Puzzolo

"Plastic Arts: Freedom Arrives in Rosario"
Primera Plana magazine, Buenos Aires
July 9 to 15, 1968, Year VI, Issue 289
Norberto Puzzolo Archive



ARTES Y ESPECTACULOS



Plástica: La libertad llega a Rosario

Hasta hace año, nadie hablaba mencionando que uno de los corrientes de la vanguardia plástica argentina, instalada en Rosario, tuviera más que una vocación poética. Hoy, sin embargo, se habla de Rosario como una de las principales bases del movimiento, como para que la metrópoli sea algo más de un sólo referencial.

Sin embargo, el mito sigue. Los artistas que hoy pertenecen a la vanguardia plástica, van quedando protagonistas de su evolución. En su encuentro con el público, la vanguardia tiene su mejor representante en el caso de Rosario —y no es casualidad— en el caso de Primera Plana. Allí nacieron y crecieron los que hoy se consideran los más jóvenes y más avanzados grupo de la nueva plástica, si no en todo, hoy madurando dentro y en fuera, cosa inédita en el desarrollo del compromiso con las artitudes y obligaciones del movimiento cultural que han beneficiado a todos.

Otro grupo nació hasta lo temprano ayer, se agrega a la lista, este que se considera la otra vanguardia, en el caso de Rosario: Alvaro Bermejo (1931), Eduardo Pasco (1931), Carlos Gatti (1931) y Juan Pedro Ruiz (1931). Recientemente, el pintor Vito y sus discípulos, Roberto Sosa, Daniel Díaz, Raúl Martínez, entre otros, han hecho su debut en el doce salón del clan, al menos, sin duda, por convicción literaria.

Un tercer grupo (también los protagonistas de la vanguardia rosarina) ha decidido la lección actual, renunciando a la lección del frente:

ya, por ejemplo, en el verano de hace nueve años, cuando el prometedor rosarino estaba dividido en dos fracciones irreconciliables, él que podía catalogarse como alumno de Carlos Estrada Utrarte, en la Escuela Superior de Bellas Artes, y el independiente, que se consideraba el discípulo del legendario Juan Gris.

Ciudadamente, el rigor de Gris, su desconfianza por las innovaciones de la Escuela, su rechazo a la obra europea, sus ataques a las formas irreconciliables. Para 1961, entre 1960 y 1962, se ensayaron, promovidas a profesores de escuelas primarias, Escuela Provincial de Arte Popular, Rosario. Rosario, allí, más tarde, el poderoso Grupo Taller, uno de cuyos últimos mestizajes fue una concentración colectiva del año 1966, en las tareas de Van Riel.

No es casual que durante ese verano del 66 sea una época de intensa actividad artística, especialmente en Rosario, Rosario, protagonista el primero de una serie de escenificaciones trágicas de un público asombrado e intranquilo.

Dos años más tarde, continúa hasta el verano de 1968, más intranquilo. Pintores como el rosarino dedicado al Doctor Juanito Muñoz; Julio César Basso, el valiente intendente de grupos que se considera una verdadera cultura de trabajadores, por ejemplo; Horacio Pascual de Córdoba, otro (OBRA PINTADA). No obstante, el verano del 68 es el que lleva consigo que ocurre con la pintura de todo tipo el mundo: dos iniciativas genuinas a Rosario: Alvaro Bermejo (1931), en el caso de la Escuela de Artes Plásticas II, durante la Semana del Arte Avanzado; y una a cargo del Plata (ED) ante los discursos de su director, el pintor Alberto Fornari. Para entonces, la estética natural se había producido. El público viene a juntar esa mezcla de convulsiones que ya no tienen nombre: el arte (Máscara-Antimáscara), para apoyar al grupo en una tarea de conjunta, la recuperación del Ciclo de Arte Experimental, en el que se realizó una agitada producción, en la calle Entre Ríos al 200. Allí conviven una autoridad, la que invitaba visitar a Rosario para acercarse a su hermoso concepto singular.

Ahora, una mirada

El que abrió el Diego, fue justamente el hermano menor, en la noche de su presentación, en la que se encontró con el resto de los hermanos, que no sólo convivía en una pieza sola vista a la calle, si vivían allí hasta valora-los, y que se consideraba el hermano menor. Así, el hermano menor se convirtió en un simbólico recordatorio de los instantes a su rostro, que se convirtió en la cara y el de los instantes que se divirtieron y se convirtieron a sus observaciones.

En el regreso, tanto, invadido a través del puente, lo importante: La Música se llevó a volar el piso



LA PESIMIDAD TUCUMANA EN NÚMEROS

JUNIO 66 - I.M.T.A.

1 y 1/2 meses zafra - - - - 90.000 trabajadores
terminación zafra - - - - 25.000 trabajadores

SIN TRABAJO: 72% (65.000)

DESOCUPADOS 8 meses al año: 65.000

DESERCIÓN ESCOLAR

70% índice de deserción escolar de la provincia.
90% índice de deserción escolar rural.

La Gaceta, 11-3-57

DATOS DADOS POR LA SECRETARIA DE CULTURA Y EDUCACION DE LA NACION

Alumnos inscriptos en primer grado: 39.373
Abandonan antes de terminar ciclo primario: 29.034

ANALIZAMOS

20% de la población, excluyendo los que sólo saben firmar.

EFECTOS FINAL DE CHAGAS EN TODO EL PAÍS:

1956	800.000,-
1956	1.800.000,-

MORTALIDAD INFANTIL 1968 75/1.000.-

TUBERCULOSIS INFANTIL

en el Ingenio Bella Vista: 30%

LANK

21 propietarios - - - - 25% tierra
20.520 señores tienen - - - - 75% tierra

A.T.E.P. (ADMINISTRACION TUCUMANA EDUCADORES PROVINCIALES)

LA ACTUAL POLITICA ECONOMICO SOCIAL DEL GOBIERNO SIGNIFICA:

- 1) desnutrición y sus secuelas en la salud infantil.
- 2) alto porcentaje de deserción y ausentismo escolar.
- 3) disminución del rendimiento escolar.
- 4) desintegración de núcleos familiares.
- 5) derrota de moral.

Datos sobre la realidad económica y social de la provincia de Tucumán para **Tucumán Arde**
1968
Archivo Norberto Puzzolo

Information about the social and economic situation in the province of Tucumán for **Tucumán Arde**
1968
Norberto Puzzolo Archive

fotografía, incluso en sus aspectos documentales, comporta la asunción de una postura en el campo conflictivo de las significaciones sociales de los *mass-media*. "La decisión de elegir un medio y no otro –sostiene Roberto Jacoby– implica ideas acerca de las posibilidades materiales y sociales de establecer la comunicación. Pero por lo mismo: son ideas acerca de la sociedad. En el hecho, por ejemplo, de que un artista elija el espacio plano en lugar de uno escultórico, o de un espacio teatral, hay concepciones totalizadoras que no residen en el 'contenido' de lo que dice, sino en el medio elegido para decir (...) Se pretende innovar en el campo del arte cambiando 'contenidos' o 'formas', cuando el problema es: unos medios u otros".^{2]} La elección de la fotografía como recurso central en *Tucumán Arde* responde a un objetivo evidente: la utilización de un medio de pleno alcance social que no requiere de conocimientos sofisticados para su comprensión. A diferencia de los soportes artísticos tradicionales que dependen de saberes específicos y altamente especializados, la imagen fotográfica, popularizada por diarios y revistas, es capaz de interpelar a un conjunto mucho más amplio de observadores, a un segmento social que puede considerarse, con propiedad, *público*. La apuesta antiinstitucional de los artistas de Rosario y Buenos Aires que diseñan *Tucumán Arde* tiene su correlato en esta elección, y se ejecuta cabalmente en ella.

En 1966, Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa proponen un *arte de los medios de comunicación*,^{3]} un tipo de producción estética que se realice en el interior mismo de los *mass-media*, y no por inspiración de estos, como lo hace el *pop-art*. "Un arte de objetos que tal vez no estemos

communication. But for the same reason: they're ideas about society. When, for instance, an artist chooses a plane instead of a sculptural or a theatrical space, the totalizing conceptions are not in the 'content' of what he says, but in the medium chosen to say it (...) There's an attempt to innovate in the field of art by changing 'contents' or 'forms' when the real problem is: using this medium or some other."^{2]}

The choice of photography as the central resource in *Tucumán Arde* responds to an obvious goal: the use of a socially affordable medium that doesn't require any sophisticated knowledge to understand. Contrary to traditional artistic supports that depend on specific and highly specialized training, the photographic image, popularized by newspapers and magazines, is able to reach a large audience, a social sector that can be properly considered the *public*. In Rosario and Buenos Aires, the anti-institutional goal of the artists that designed *Tucumán Arde* is coherent with this choice, and the medium is appropriately employed in its production. In 1966, Roberto Jacoby, Raúl Escari and Eduardo Costa propose a *mass media art*,^{3]} a type of esthetic production realized within the mass media itself and not inspired by it, like pop-art. "An art of objects that perhaps we're still unable to imagine –Eliseo Verón says-, but whose material would not be physical, they would be social, and whose form would be constituted by the systematic transformation of communication structures. Objects, in short, that will be difficult to preserve in museums for future generations."^{4]} *Tucumán Arde* becomes a paradigmatic case of this type of "object" art,

todavía en condiciones de imaginar –describe Eliseo Verón–, pero cuya materia no sea física, sino social, y cuya forma esté constituida por la transformación sistemática de estructuras de comunicación. Objetos, en suma, que será difícil conservar en museos para las *generaciones posteriores*.^{4]} *Tucumán Arde* conforma un caso paradigmático de este tipo de arte de “objetos”, aunque este vocablo no resulta del todo adecuado para describir la experiencia. De hecho, si la fotografía atrae a los artistas de los años sesenta es generalmente por su carácter inmaterial, o no-objetual, en relación con los soportes tradicionales de la producción artística. Como señala Jeff Wall, en estos días, “la fotografía, inscripta dentro de un nuevo vanguardismo y combinada con elementos de texto, escultura, pintura o dibujo, se convirtió en la quintaesencia del ‘antiobjeto’”.^{5]} Recurrir a ella es una forma de negarse a la prolongación de la herencia que hace del arte un repertorio de objetos colecciónables, y en definitiva, museales (como lo advierte Eliseo Verón al final de su observación). Desde este punto de vista, hay tanta politicidad en la elección de este medio para llevar a cabo el proyecto *Tucumán Arde*, como en su utilización como vehículo de confrontación de la parafernalia mediática gubernamental sobre las transformaciones sociales en esa provincia.

Curiosamente, la indiferencia hacia los aspectos técnicos de la realización fotográfica, y a considerar a su producto como un “objeto” digno de atención especial, cuidado y acumulación, inicia el proceso que convierte a la fotografía en uno de los soportes claves del arte contemporáneo. Siguiendo la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, Jeff Wall sostiene que, para que el medio fotográfico pueda acceder al estadio reflexivo propio de dicha producción, es necesario que pueda emprender su propia autocritica,

although the term is hardly appropriate to describe the experience.

In fact, if photography attracts artists in the sixties, it is generally because of its immaterial or non-object characteristic compared with traditional artistic supports. As Jeff Wall points out in those days, “Inscribed in a new avant-gardism, and blended with elements of text, sculpture, painting, or drawing, photography became the quintessential ‘anti-object’.”^{6]} Resorting to it is a way of refusing to continue perpetuating the inherited concept of art as a repertoire of collectable and museum worthy objects (as Eliseo Verón notes at the end of his observation). From this point of view, there is as much politicity in the selection of this medium for the *Tucumán Arde* project, as there is in using it as a vehicle of confrontation with the government’s media paraphernalia in the social transformations of the province.

Curiously, the indifference toward the technical aspects of photography and the appreciation of its product as an “object” worthy of special attention, care and accumulation is the beginning of the process that makes photography one of the key supports of contemporary art. Following Peter Bürger’s *Theory of the Avant-garde*, Jeff Wall says that, in order for the photographic medium to reach the reflective stage characteristic of that production, it is necessary for it to carry out its own auto-critique, as all the other arts have done in their time. However, while it’s fairly easy for painting or drawing to break free from their dependence on mimetical representation, which thwarts the possibility of seeing themselves from an analytical perspective, photography is not so lucky, even if it eventually finds a way around it. In Wall’s words, “Through that auto-critique, painting



139

Tucumán Arde

Sede de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos,
Rosario, Córdoba 2061, del 3 al 9 de noviembre de 1968
Archivo Norberto Puzzolo

Tucumán Arde

CGT de los Argentinos,
2061 Córdoba St., Rosario, November 3 to 9, 1968
Norberto Puzzolo Archive

como lo hacen oportunamente el resto de las artes visuales. Sin embargo, si para la pintura o el dibujo no es difícil liberarse de su dependencia de la representación mimética que impide que puedan verse a sí mismos desde una perspectiva analítica, la fotografía no tiene igual suerte, aunque al final encuentre la vía para hacerlo. En palabras de Wall, "A través de la autocritica, la pintura y la escultura se habían distanciado de la práctica de la descripción figurativa que, históricamente, había constituido la base de sus valores sociales y estéticos (...). La fotografía, a diferencia de otras bellas artes, no puede encontrar alternativas a la descripción figurativa. La representación es un rasgo intrínseco al medio fotográfico. Para poder participar en la especie de reflexividad que se había impuesto en el arte moderno, la fotografía sólo puede poner en juego su condición propia e imperativa de ser una representación-que-constituye-un-objeto".^{6]} Para los artistas que participan de *Tucumán Arde*, la fotografía no es un fin en sí misma, sino un medio para el análisis político de una realidad social singular. Las imágenes capturadas por la cámara no están destinadas a la presentación en condiciones expositivas, sino a conformar un complejo dispositivo audiovisual que da preferencia a la significación global del acontecimiento como espacio de construcción de un conocimiento participativo y crítico. Esta decisión constituye una de las claves de la contemporaneidad que todavía hoy encontramos en esta propuesta estético-política radical.

Tras esta experiencia, muchos de sus participantes abandonan la práctica artística, ya sea para embarcarse en la militancia política, ya sea por el convencimiento de que el arte es incapaz de dar una respuesta a los graves sucesos

and sculpture had moved away from the practice of depiction, which had historically been the foundation of their social and aesthetic value (...). Photography cannot find alternatives to depiction, as could the other fine arts. It is the physical nature of the medium to depict things. In order to participate in the kind of reflexivity made mandatory for modernist art, photography can put into play only its own necessary condition of being a depiction-which-constitutes-an-object."^{6]}

For the artists who participated in *Tucumán Arde*, photography is not an end in itself but a medium for the political analysis of a particular social reality. The images captured by the camera are not intended for art shows but rather to create a complex audiovisual device that gives preference to the global significance of the event as a space for constructing participation and critical knowledge. This decision constitutes one of the keys to understanding the contemporaneity we still appreciate today in this radical esthetic-political proposal.

Following the experience, frustrated by the conviction that art was unable to offer answers to the grave events that plagued Argentine society and led it to a critical place of no return, many of the participants abandoned their art practice either to embrace political activism or to take up other jobs. Norberto Puzzolo chose the latter. Taking advantage of his previous work with photography in the sixties, he chose to find employment as a photojournalist and worked for several publications, among them *Noticias* and *El Mundo* newspapers.

As it became evident, photojournalism was not a mere career choice. It involved, as it had earlier, taking a stand: definitely abandoning that socially distinguished and



141

Aniversario de la muerte de Eva Perón.
Córdoba y Entre Ríos, Rosario. 26 de julio de 1973
Fotografía

Como en todos los aniversarios de la muerte de Eva Perón la
militancia de la Juventud Peronista reclamaba en calle Córdoba
la restitución del nombre "Eva Perón" a dicha arteria de la ciudad

Anniversary of Eva Perón's demise,
corner of Córdoba and Entre Ríos streets, Rosario. July 26, 1973
Photograph

On every anniversary of Eva Perón's demise, Peronist Youth
activists gathered on Córdoba St. to demand the restitution of
the name "Eva Perón" to this important city street.

que aquejan a la sociedad argentina, lo que lo lleva a una crisis sin retorno. Norberto Puzzolo sigue este camino. Aprovechando su desempeño previo como productor fotográfico, durante los años setenta elige como medio de subsistencia el trabajo de fotoperiodista, que lleva adelante en diferentes publicaciones, como los periódicos *Noticias* y *El Mundo*.

Como resulta evidente, su adscripción al fotoperiodismo no es una mera opción laboral. Involucra, como antes, otra toma de posición: el abandono definitivo de esa práctica socialmente diferenciada y sobreapreciada que es el arte, para operar en el corazón mismo de los acontecimientos que día a día transforman la fisionomía de una Argentina convulsionada. Ser agente de la actualidad informativa lo obliga a estar allí donde las cosas suceden, a ser testigo de situaciones conflictivas, incluso más allá de su voluntad. Puzzolo recuerda estos años como particularmente dolorosos, insanos, oscuros. Y se niega a considerar a las fotografías que produce durante ellos como parte de su "obra", aún cuando la historia del arte, la crítica y, en especial, el mercado, han transformado el trabajo de los fotoperiodistas en una nueva atracción para el mundo artístico.

En el archivo de su estudio, se multiplican los negativos que registran el fin del gobierno de Juan Carlos Onganía, la compleja transición democrática, los sinsabores del tercer gobierno peronista, la actividad de las guerrillas urbanas, el lento nacimiento del terrorismo de Estado. Crímenes, funerales, atentados, manifestaciones, pueblan estas imágenes en blanco y negro que retratan un período traumático de la historia rosarina y de todo el país. A diferencia de muchos de sus colegas, Puzzolo conserva gran parte de este material,^{7]} aunque prácticamente no circula desde el tiempo de su producción.^{8]}

overrated practice that was art to operate in the heart of things that day by day transformed the anatomy of an agitated Argentina. Having to be present in the unfolding events makes him a witness of conflictive situations, even against his own will. Puzzolo remembers those years as particularly painful, unhealthy, and dark. Moreover, he refuses to consider the photographs of that period as part of his "body of work", even though art history, critics, and particularly the market, have turned photojournalistic production into a new attraction in the art world.

In his studio archives, a great number of negatives record the end of Juan Carlos Onganía's dictatorship, the complex democratic transition, the troubles of the third Peronist administration, the activity of urban guerrillas and the beginning of State terrorism. Crimes, funerals, attacks and demonstrations inhabit these black and white images, portraying a traumatic period in the history of Rosario and the rest of the country. Unlike many of his colleagues, Puzzolo has kept much of that material,^{7]} although it has rarely been shown.^{8]}



143

Aniversario de la muerte de Eva Perón.
Sarmiento 763, Rosario
26 de julio de 1973
Fotografía

Anniversary of Eva Perón's demise.
763 Sarmiento St., Rosario
July 26, 1973
Photograph

Entierro del Dr. Constantino Razzetti, Rosario

14 de octubre de 1973

Fotografía

El intendente Rodolfo Ruggeri junto al Gobernador Carlos Sylvestre Begnis despiden los restos de quien fuera protagonista de la resistencia peronista a través de su accionar en la Comisión de Movilización y en el Plenario de Unidades Básicas.

Funeral of Dr. Constantino Razzetti, Rosario

October 14, 1973

Photograph

Mayor Rodolfo Ruggeri and Governor Carlos Sylvestre Begnis bid farewell to the man who had been key in the Peronist resistance movement through his activity in the Mobilization Committee and the Basic Units Plenary Sessions.





VI Congreso del FAS (Frente Antiimperialista y por el Socialismo),
Rosario, 15 de junio de 1974

Fotografía

El FAS realizó en el Club Tiro Federal su VI Congreso Nacional.
Miles de asistentes –familias, jóvenes y niños– coparon la cancha
y alrededores. Concurrieron dirigentes de la talla de Agustín
Tosco, Armando Jaime y Silvio Frondizi, quien sería asesinado por
la Triple A poco después.

Horas antes, en la ciudad de Córdoba, se habían perpetrado
atentados contra los ómnibus destinados a transportar militantes
y contra la sede del Sindicato de Luz y Fuerza.

VI Congress of the FAS (Anti-imperialist and Pro-socialist Front),
Rosario, June 15, 1974

Photograph

The FAS held its 6th National Congress at the Club de Tiro Federal.
Thousands attended –families, young people, children- and
gathered in the field and surrounding area. Renowned community
leaders were present, such as Agustín Tosco, Armando Jaime and
Silvio Frondizi, who was later assassinated by the Triple A.

A few hours earlier, in the city of Córdoba, buses hired to
transport activists had been attacked, as well as the Electrical
Workers' Union (Sindicato de Luz y Fuerza)







Ezeiza

20 de junio de 1973

Fotografías

Imágenes que registran la violencia ejercida sobre militantes por facciones de la derecha peronista que ocupaban el palco preparado para la recepción de Juan Domingo Perón que regresaba al país luego de casi 18 años de exilio

Ezeiza

June 20, 1973

Photographs

Images recording the violence toward activists by groups of the Peronist right-wing that had taken over the stage set up for Juan Domingo Perón on his arrival after almost 18 years in exile





Credencial para el acto de recibimiento a Ezeiza de Juan Domingo Perón perteneciente a Norberto Puzzolo
20 de junio 1973

Norberto Puzzolo's Press Pass to the Welcoming Rally for Juan Domingo Perón in Ezeiza, June 20, 1973

150

Ezeiza
20 de junio de 1973
Fotografía
Imagen que registra la violencia ejercida sobre militantes por facciones de la derecha peronista que ocupaban el palco preparado para la recepción de Juan Domingo Perón que regresaba al país luego de casi 18 años de exilio

Ezeiza
June 20, 1973
Photograph
Image recording the violence toward activists by groups of the Peronist right-wing that had taken over the stage set up for Juan Domingo Perón on his arrival after almost 18 years in exile





Fotografía del pintor Anselmo Piccoli
1974
Fotografía

Photo of painter Anselmo Piccoli
1974
Photograph

De manera paralela, comienza un proyecto que se mantiene dentro de la práctica del reportaje pero que nace de un impulso estrictamente personal. Con la misma cámara que atestigua el dolor y el sinsentido de la década del setenta, realiza un conjunto de retratos de artistas y personajes de la cultura, capturados en ámbitos interiores, domésticos; en sus casas, talleres y otros lugares de trabajo. La violencia de los espacios urbanos es contestada aquí con la serenidad y el silencio de los ambientes cotidianos. Son imágenes calmas, de gran profundidad, que, como sucede en la tradición pictórica, apuntan más a descubrir la personalidad oculta del retratado que a plasmar sus rasgos físicos evidentes. Entre ellos están sus propios maestros, Juan Grela y Anselmo Piccoli.

Hay seguramente aquí una primera pulsión por retornar a la actividad artística. Pero este regreso imaginado descarta de entrada el circuito institucional. En cambio, se centra en el universo de la creación y en una suerte de exaltación de la resistencia del arte encarnado en personas que le han dedicado toda la vida. Más allá del afecto evidente que une al fotógrafo con el retratado, cada toma está estructurada a la manera de un monumento: la mayoría está realizada utilizando un ángulo contrapicado que enaltece la figura del artista; lo muestra grande, elevado, contundente. Si no se las enmarcara en el agobiante contexto de los setenta, no habría motivos para esta exacerbación de una labor que Puzzolo había abandonado con desencanto; es en el singular entorno de esos años donde estos retratos adquieren toda su dimensión.

El retorno de la democracia en 1983 marca también la vuelta de Norberto Puzzolo a la práctica artística. El estado de derecho recuperado es razón suficiente para reencontrarse con su antigua vocación, largamente suspendida. No obstante, sus trabajos de estos años no están marcados

At the same time, he begins a project related with the practice of journalism, but rooted in a strictly personal impulse. With the same camera he uses to capture the pain and senselessness of the seventies, he makes a series of portraits of artists and intellectuals in interior, domestic settings; at home, in their studios and other workplaces. As a reply to the violence of urban spaces, he presents the serenity and silence of everyday environments. The images are calm, profound, and as it occurs in painting tradition, rather aim to discover the hidden personality of the portrayed individuals than to depict their evident physical features. Among them are his own teachers, Juan Grela and Anselmo Piccoli.

Surely, this was his first pulsion to return to the art practice. But the imagined return discards any affiliation with the institutional circuit. Instead, it's centered in the universe of creation and in a sort of exaltation of art resistance embodied in the people who dedicate their entire lives to it. Besides the obvious bond between the photographer and the models, each shot is structured in the manner of a monument: most are low-angle, exalting the figures of the portrayed artists, making them appear big, tall and powerful. If the portraits hadn't been a part of the oppressive context of the seventies, there wouldn't have been any reason for the exacerbation of an activity that Puzzolo had abandoned with disillusion; it's in the peculiar context of this period that the portraits acquire their dimension.

The return to democracy in 1983 also marks Norberto Puzzolo's return to the practice of art. Regaining civil rights is a good reason to return to his old calling, interrupted long ago. However, his works dating back from those years are not marked by the euphoria that is perceived in the production of the new generation

TRIX PAN FILM



→ 18

→ 11

→ 15

→ 15A



5A

→ 17

→ 17A

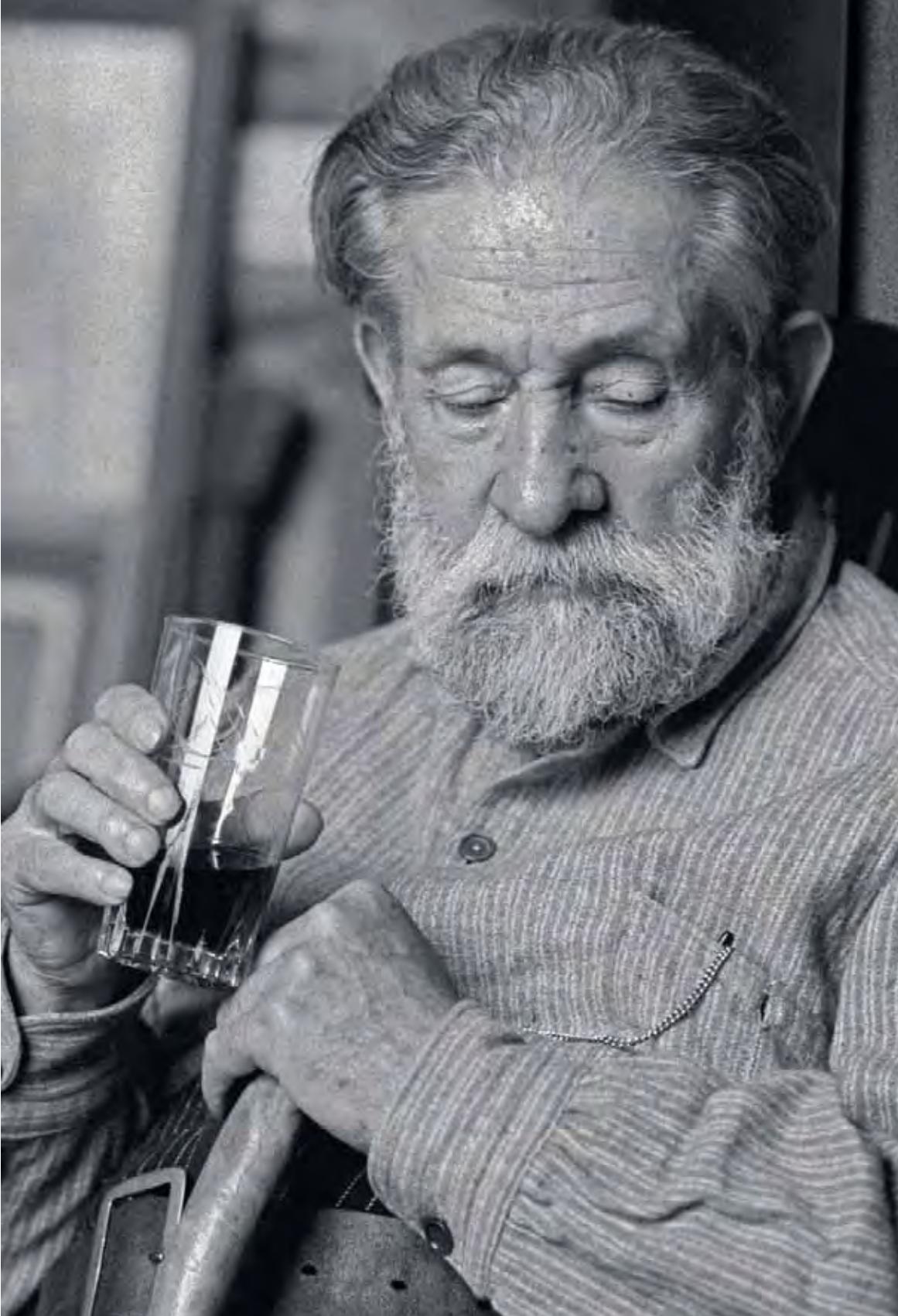
→ 18

→ 18



Retrato del pintor y
grabador Juan Grela
1976
Fotografía

Portrait of painter
and engraver Juan Grela
1976
Photograph



Retrato del pintor y grabador

Gustavo Cochet

1974

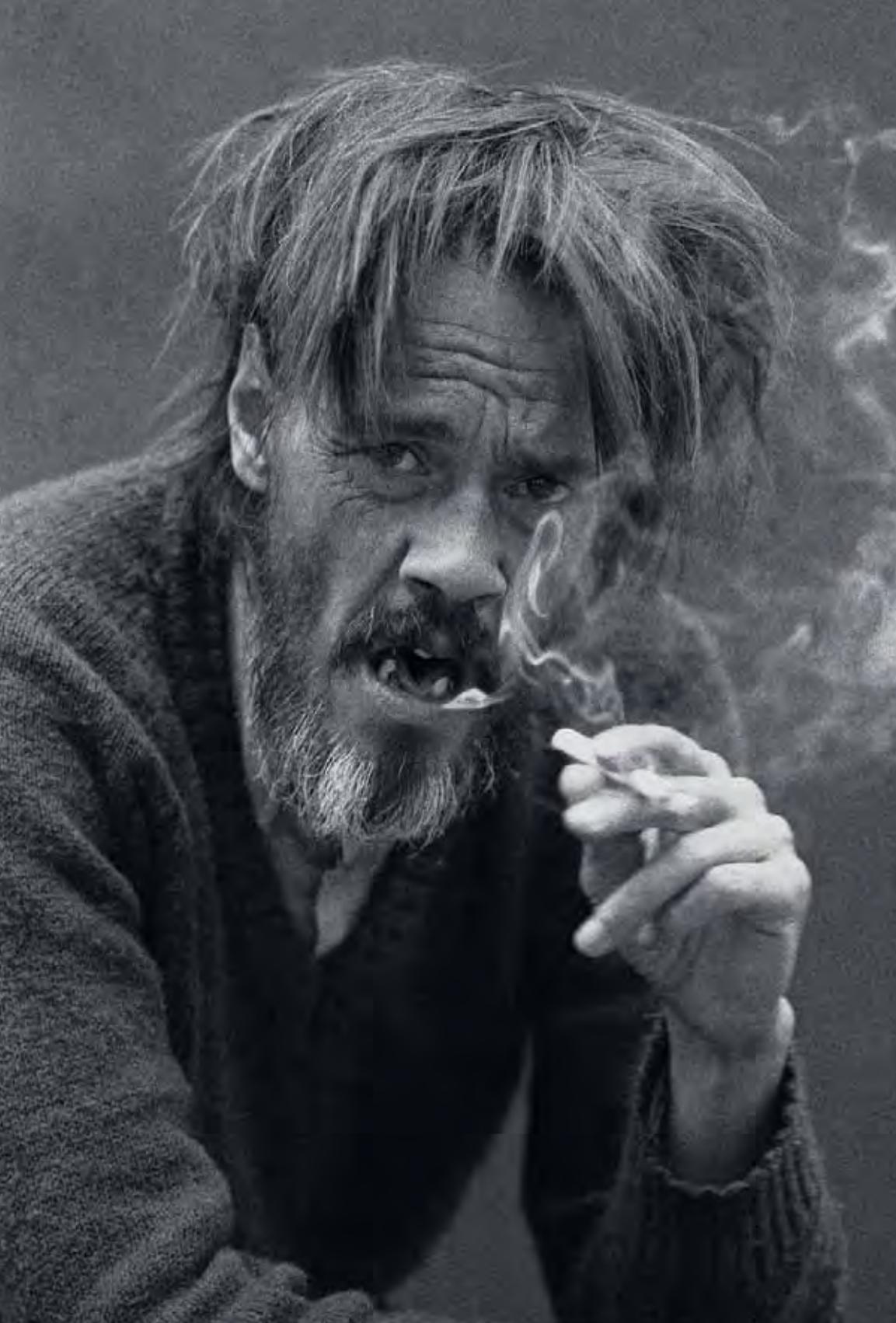
Fotografía

Portrait of painter and engraver

Gustavo Cochet

1974

Photograph



Retrato del pintor
Fernando Espino
1979
Fotografía

Portrait of painter
Fernando Espino
1979
Photograph

por la euforia que se percibe en la producción de las nuevas generaciones de creadores, que apenas conocen el enorme costo social que antecede al promisorio, pero todavía débil, nuevo gobierno. Para Puzzolo, que ha sido un testigo privilegiado de ese precedente histórico, el regreso está teñido de una actitud analítica y reflexiva, que se alimenta tanto de la memoria personal como de la colectiva. Para esta nueva transición elige otra vez la misma compañía, transformada ahora en su aliada inseparable: la fotografía.

En forma simultánea, trabaja en dos proyectos diferentes pero complementarios. En uno de ellos parte de su autorretrato a los quince años, el momento exacto en que decide emprender la carrera artística, ignorante de lo que el destino le depara; en el otro, recurre al discurso social que busca reparar las cruentas consecuencias de la sangrienta dictadura militar de finales de los setenta, y lo mezcla con retazos de su propia biografía, en una serie que denomina *Nunca más* (1984). En ambos casos, utiliza como procedimientos formales el montaje, la apropiación y la superposición de fragmentos visuales, que se disponen sobre un campo de relaciones en el que desaparece por completo toda referencia a la realidad contemporánea. Estos trabajos, como los que siguen inmediatamente después, introducen una fractura radical respecto de la producción fotográfica anterior. La toma directa cede su lugar a una construcción que organiza la superficie visual en términos plásticos. Sobre ella se acumulan referencias históricas, textuales y gráficas, que imponen una lectura que se proyecte más allá del mero reconocimiento. Como sucede en la fotografía de esta época, la alegoría viene a cuestionar la supuesta objetividad del medio,^{9]} echando por tierra a toda una corriente estética que fundaba su valor en una sospechosa e incontestada transparencia. El montaje pone de manifiesto la opacidad del medio fotográfico, llamando la atención sobre su materialidad y

of artists that barely know the enormous social cost preceding the promising, though still weak, new government. For Puzzolo, who has been a privileged witness of that historical antecedent, the return is colored by an analytic and reflexive attitude, nourished both by personal as well as collective memory. In this new transition he again chooses the same company, which has by now become his inseparable ally: photography. Simultaneously, he works in two different though complementary projects. For one of them he begins with a self-portrait at the age of fifteen, the exact moment in which he decides to become an artist, ignoring what fate has in store for him; for the other project he resorts to the social discourse that aims to repair the cruel consequences of the bloody military dictatorship of the late seventies and blends it with snippets of his own biography in a series titled *Nunca más* [lit. Never again]. Reference to the publication "Nunca Mas: The Report of the Argentine National Commission on the Disappeared"] (1984). In both cases, as formal procedures, he employs montage, appropriation and superimposition of visual fragments arranged over a field of relationships in which any reference to contemporary reality disappears. These artworks, as well as the ones that immediately follow, introduce a radical departure from his previous photographic production. The direct shot gives place to a construction that organizes the visual surface in plastic terms. There's an accumulation of historical, textual and graphic references which impose a reading that would go beyond mere recognition. As it occurs in photography at the time, allegory questions the presumed objectivity of the medium,^{9]} demolishing the esthetic trend that based its value on a suspicious and unquestioned transparency. Montage evidences the opacity of the photographic medium, calling attention to its materiality and

su sistema de construcción visual. El referente pasa a un segundo plano, volviéndose muchas veces difícil de identificar. Las relaciones internas ya no se proponen como dependientes de una realidad exterior, sino que son el producto de una manipulación consciente de los elementos que componen el conjunto. De esta manera aparece, no solo una nueva forma de crear fotografías, sino principalmente, una nueva *actitud* frente a ella.

Esta actitud es el resultado de una profunda reflexión sobre un soporte que Norberto Puzzolo siempre consideró un *medio* de expresión y no un fin en sí mismo. Para los fotógrafos formados en los fotoclubes o en las escuelas tradicionales de realización fotográfica, la manipulación, superposición o recorte de una toma es prácticamente un sacrilegio. Una de las enseñanzas máspreciadas en esas escuelas es saber cómo preservar la integridad de un negativo y evitar que se produzca sobre él cualquier tipo de alteración que genere interferencias sobre la copia. Puzzolo, en cambio, se regodea en las obstrucciones y enfatiza las dificultades de lectura que exigen una implicación más intensa por parte del espectador. Al mismo tiempo, explora las texturas, los granos de la emulsión, las tramas de la impresión, las dislocaciones de las distancias focales, los cortocircuitos entre profundidad de campo y bidimensionalidad, el ascetismo del fotograma, la extrañeza de la imagen en negativo. Con toda esta batería de recursos formales, construye piezas que no ocultan su carácter de artificios, sino que lo exaltan, transformando a la fotografía en un verdadero dispositivo plástico.

Lo mismo sucede cuando aborda el video por vez primera. En 1991 realiza *Count 0:00.00*, una cinta en la que prolonga su experimentación analítica del soporte visual hacia el medio electrónico. En ella aparecen sus fotografías en animaciones que refuerzan la inestabilidad de aquello que muestran (manos, rostros, los bordes del negativo),

visual construction system. The referent shifts to the background, frequently becoming difficult to identify. Internal relationships are no longer proposed as depending on an external reality; instead, they're the product of a conscious manipulation of the elements that constitute the whole. This way, not only a new form of making photography appears, but mainly a new *attitude* toward it as well.

This attitude is the result of his deep reflection on a support Norberto Puzzolo always considered a *means* of expression and not an end. For photographers trained in workshops or in traditional schools, manipulating, superimposing or cropping is practically a sacrilege. One of the main concerns of these schools is teaching how to preserve the integrity of a negative and prevent it from suffering alterations that may cause interferences on the copy. Puzzolo, instead, indulges in obstructions and emphasizes the difficulties of a reading that demands a greater involvement by the viewer. At the same time, he explores textures, the graininess of an emulsion, the screens of the print, the dislocations of focusing distance, the shortcuts between depth of field and bidimensionality, the asceticism of the photogram, the strangeness of the negative image. With all these formal resources, he makes pieces that don't hide their artificial features but rather exalt them, turning photography into a truly plastic device. The same occurs when he approaches video for the first time. In 1991, he produces *Count 0:00.00*, in which he takes his analytical experimentation of the visual support to the electronic medium. In the video, his photographs appear in animation, reinforcing the instability of what is shown (hands, faces, borders of the negative), superimposed with audiovisual fragments (movements of the hands and head of the artist) and resources typical of video (electronic noise), all of this accompanied by a soundtrack



159

Los artistas plásticos Juan Pablo Renzi
y Aldo Bortolotti
1984
Fotografía

Visual artists Juan Pablo Renzi
and Aldo Bortolotti
1984
Photograph



Retrato del poeta Aragón
1974
Fotografía

Portrait of poet Aragón
1974
Photograph

yuxtapuestas con fragmentos audiovisuales (desplazamientos de las manos y la cabeza del artista) y recursos propios del video (ruido electrónico), todo acompañado por una banda sonora que le imprime una mezcla de ritmo y misterio. Desde el título (una referencia al contador de tiempo de los sistemas de edición), se denota el carácter analítico y autorreflexivo que anima la pieza. Sobre éste se construye una suerte de sinfonía existencial en la que la segmentación corporal y los movimientos evanescentes minan la estabilidad de una identidad que no termina de establecerse.

Este video incorpora también otro elemento central en la poética fotográfica de Norberto Puzzolo en los ochenta: la aparición de su propio cuerpo en acciones performáticas realizadas especialmente para la cámara.^{10]} A veces, éstas llaman la atención sobre su figura atrapada en sogas y telas plásticas; otras apuntan directamente al espectador, interpelándolo a través de miradas frontales que parecieran advertir su presencia. En todos los casos, hay una escenificación del espacio fotográfico, las poses destruyen toda espontaneidad y el tratamiento posterior (la copia en negativo, la inclusión de los bordes de la película) enfatiza la opacidad del soporte y su calidad de representación. En el amplio arco que describe la aproximación de Norberto Puzzolo a la producción de imágenes tecnológicas (reportaje, fotoperiodismo, experimentación visual y audiovisual, montaje, apropiación, investigación analítica de los soportes, escenificación, fotoperformance), se percibe ante todo un posicionamiento crítico que lo exime de caer en la seducción del realismo fácil o en las trampas de la transparencia. Su obra fotográfica y videográfica temprana da cuenta de la construcción de una poética propia, pero también de un compromiso con la práctica artística. En ellos se fundan los lineamientos generales de una estética que se mantiene incólume hasta el día de hoy.

that creates a mix of rhythm and mystery. From the start, the title itself (a reference to the digital counter display of editing systems) reflects the analytical and auto-reflective character that animates the piece. Then a sort of existential symphony is constructed, in which the segmentation of the body and evanescent movements undermine the stability of an identity that is never fully established.

The video also includes another central element in Norberto Puzzolo's photographic poetry of the eighties: the appearance of his own body in performative actions specifically directed to the camera.^{10]} Sometimes the images draw attention to his figure trapped by ropes and plastic sheets; other times, they point directly toward the viewer, addressing him with frontal gazes that seem to acknowledge his presence. In all cases, there's a staging of the photographic space, the poses destroy any spontaneity and the post treatment (the negative copy, the inclusion of the borders of the film) emphasize the opacity of the support and its representational quality.

In the wide range that describes Norberto Puzzolo's approach to the production of technological images (reportage, photojournalism, visual and audiovisual experimentation, montage, appropriation, analytical research of the supports, staging, photo-performance), there's the perception, above all, of a critical stand that prevents him from falling into the trap of easy realism or transparency. His photographic and early video works account for the construction of an original poetics, and also a commitment to art practice. These are the basic elements of an esthetics that remains strong to this day.







Páginas 162-163, **Serie Nunca Más I**
1984

Montaje fotográfico
60 x 60 cm

Pages 162-163, **Nunca Más I Series**
1984

Photomontage
60 x 60 cm

El guiño (Un cuadro)
2005

Video en loop

The Wink (A Picture)

2005

Video loop



Páginas 166-167. **COUNT O OO OO**

1991

Video VHS. Duración: 4' 20"

Banda de sonido: Lisandro Puzzolo

Pages 166-167. **COUNT O OO OO**

1991

VHS video. Duration: 4' 20"

Soundtrack: Lisandro Puzzolo



NOTAS

166

1] Para una descripción detallada de esta experiencia, consultar: Longoni, Ana y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

2] Jacoby, Roberto, "Contra el happening", en: Masotta, Oscar et al., *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967, p. 127.

3] Costa, Eduardo, Raúl Escari y Roberto Jacoby, "Un arte de los medios de comunicación (manifiesto)" (1966), en: Masotta, Oscar et al., *op. cit.*

4] Verón, Eliseo, "Comunicación de masas", en: Masotta, Oscar et al., *op. cit.*, p. 138.

5] Wall, Jeff, "Señales de indiferencia. Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual", en: Picazo, Gloria y Jorge Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997, p. 226.

6] Wall, Jeff, *op. cit.*, p. 218.

NOTES

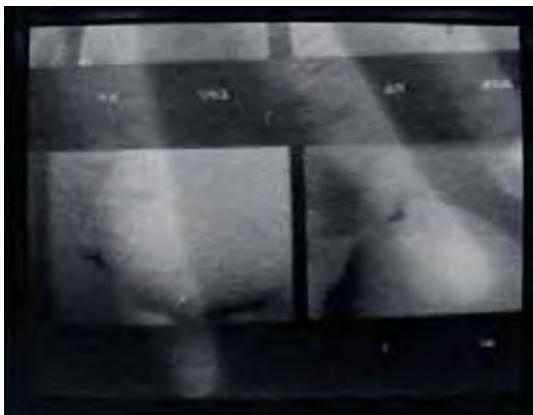
1] For a detailed description of this experience, see: Longoni, Ana and Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

2] Jacoby, Roberto, "Contra el happening", in: Masotta, Oscar et al., *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967, p. 127.

3] Costa, Eduardo, Raúl Escari and Roberto Jacoby, "Un arte de los medios de comunicación (manifiesto)" (1966), in: Masotta, Oscar et al., *op. cit.*

4] Verón, Eliseo, "Comunicación de masas", in: Masotta, Oscar et al., *op. cit.*, p. 138.

5] Wall, Jeff, "Señales de indiferencia. Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual" ["Marks of Indifference": Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art], in: Picazo, Gloria and Jorge Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 1997, p. 226.



7] En los años setenta es común que los fotógrafos entreguen los negativos a las editoriales. Se entiende que el trabajo de estos es producir los registros, pero que el material producido pertenece al comitente.

8] Luego de largos años de permanecer encerrado en su archivo, una parte ínfima de este trabajo se exhibe en la exposición "El devenir de la mirada" (2009), realizada en el Centro Cultural Parque de España.

9] Para profundizar sobre este tema, se pueden consultar: Buchloh, Benjamin, "Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo", en: Picazo, Gloria y Jorge Ribalta (eds.), *op. cit.*, y Owens, Craig, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", en: *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1994.

10] También aparecen en estas fotos sus dos hijos Lisandro y Bárbara.

6] Wall, Jeff, *op. cit.*

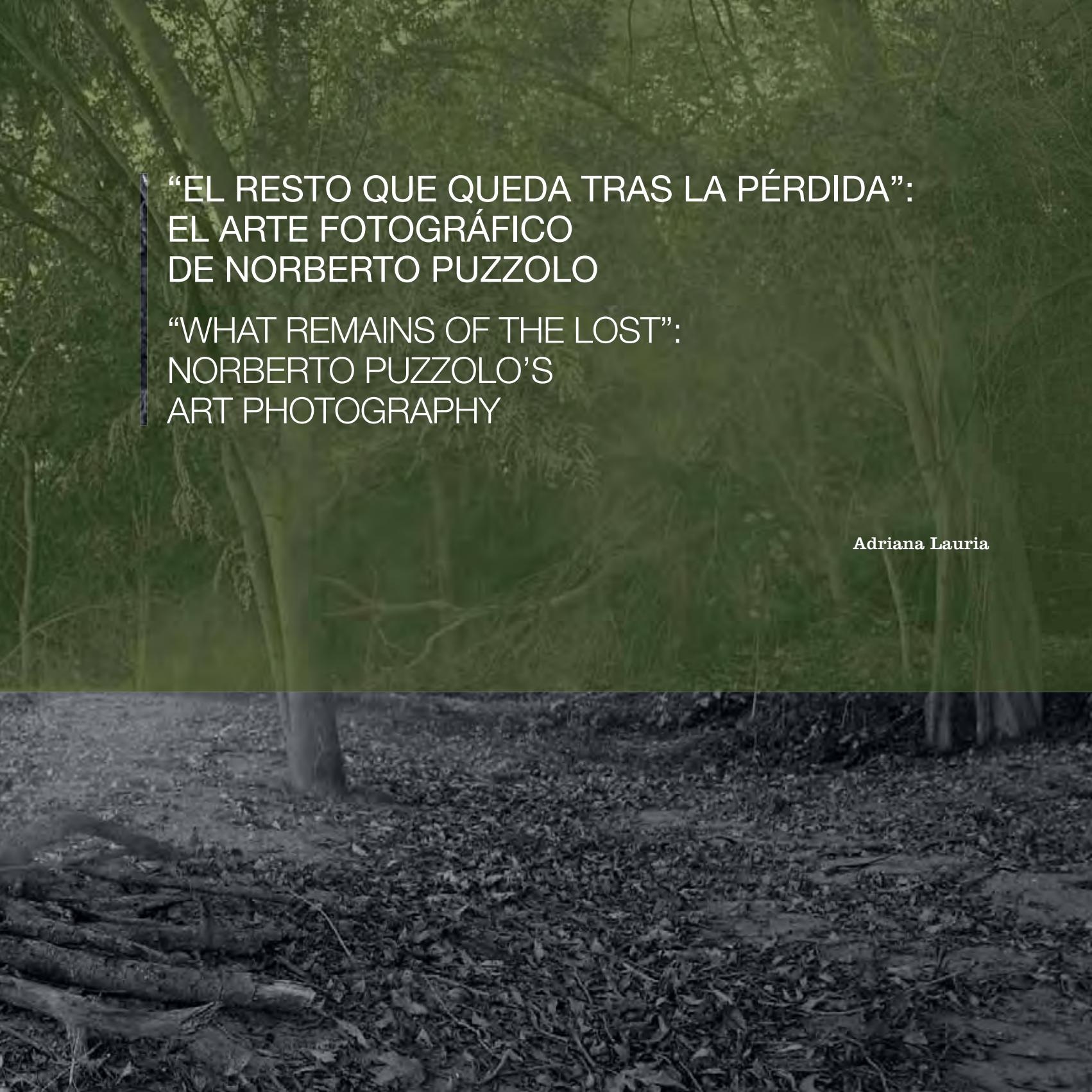
7] In the seventies, photographers normally handed in their negatives to their employers. It was understood that their work was to produce the pictures, but the finished material belonged to the publication.

8] After many years of keeping them locked up in his archive, a very small number of these works were exhibited in the show *El devenir de la mirada* (2009), at Parque de España Cultural Center.

9] For further information on this topic, see: Buchloh, Benjamin, "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", in: Picazo, Gloria and Jorge Ribalta (eds.), *op. cit.*, and Owens, Craig, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", in: Owens, Craig, *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1994.

10] His son Lisandro and his daughter Barbara also appear in these photos.





“EL RESTO QUE QUEDA TRAS LA PÉRDIDA”: EL ARTE FOTOGRÁFICO DE NORBERTO PUZZOLO

“WHAT REMAINS OF THE LOST”: NORBERTO PUZZOLO’S ART PHOTOGRAPHY

Adriana Lauria

...toda foto es esa huella enigmática que hace soñar y que suscita problemas, que fascina e inquieta. Por un lado, uno *quiere creer* que gracias a ella el objeto, el sujeto, el acto, el pasado, el instante, etcétera, van a ser recuperados; por otro, uno *debe saber* que jamás los restituirá: por el contrario, es la prueba de su pérdida y su misterio; a lo sumo los metamorfosea. (...) Este problema y este misterio convocan al artista a explorarlos y al filósofo a pensarlos: por lo tanto, ¿sería la *estética de la fotografía una estética del resto que queda tras la pérdida?*

François Soulages. *Estética de la fotografía*^{1]}

La fotografía ingresa a la vida artística de Norberto Puzzolo casi por casualidad. En 1968, integra el colectivo que lleva a cabo *Tucumán Arde*, operativo de contra-información, que desnuda la crisis social y económica que atravesaba esa provincia y que se erige como una de las obras de arte político más radicales de todos los tiempos. En esa ocasión, alguien le presta una máquina fotográfica con la que documenta y contribuye a hacer evidente una realidad encubierta: la miseria, la marginación, el trabajo infantil y la acumulación especulativa que agobia a la región. Sus tomas conforman un catálogo de testimonios: son simple y austera documentación que da cuenta de situaciones efímeras, tal como lo hacen ciertos proyectos del arte conceptual. En suma, son registros sin el despliegue estético que el medio puede alcanzar. El cometido no lo requería.

Más tarde, a partir de los años setenta, Puzzolo profesionaliza el uso de la fotografía y, por ende, expande sus competencias. De este desarrollo, dejan constancia las imágenes captadas como reportero gráfico en una época convulsionada, donde las diferencias políticas se dirimían por medios violentos. Por esta época también realiza fotos

...every photo is an enigmatic trace that triggers dreams and raises concerns, that fascinates and disquiets. On the one hand, we *want to believe* that the object, the subject, the action, the past, the instant, etc. will be recovered by it; on the other hand, we *ought to realize* that it will never bring them back: on the contrary, the photo is evidence of the loss and the mystery; at the most, it is a metamorphosis (...) This concern and this mystery leads the artist to explore and the philosopher to think: therefore, is the esthetics of photography perhaps an *esthetics of what remains of the lost?*

François Soulages. *Esthétique de la photographie*^{1]}

Photography makes its appearance in Norberto Puzzolo's artistic life almost by chance. In 1968 he joins the group that produces *Tucumán Arde*, a counter-information operation that uncovers the social and economic crisis taking place in the province of Tucumán and becomes one of the most radical works of political art of all time. On that occasion, someone lends him the camera with which he will document and contribute to expose a hidden reality; the poverty, marginalization, child labor and speculative financial accumulation devastating the region. His photos compile a catalog of evidence: simple and austere documentation revealing ephemeral situations, like certain conceptual art projects do. In short, these are photographic records that lack the esthetic display the medium is capable of producing; the goal did not require otherwise.

Later, in the 1970's, Puzzolo makes photography his profession and expands his scope. The development is recorded in the images he captures as a photojournalist during that agitated period when political differences were solved violently. At the time, he also produces photos for *Biblioteca Constancio C. Vigil* –a popular publication



171

Páginas 168-169
Los humos y los otros II
2009
Fotografía
127 x 166 cm

Pages 168-169
Los humos y los otros II
2009
Photograph
127 x 166 cm

Autorretrato con alambre de púa I
1999

Fotografía (papel emulsionado a mano)
94 x 94 cm

Self-portrait with barbed wire I
1999
Photograph
(emulsifier applied manually)
94 x 94 cm



172

Autorretrato en 5 partes

2000

Fotografía (papel emulsionado a mano)

5 módulos, 45 x 45 cm cada uno

Colección Museo Nacional
de Bellas Artes

Self-portrait in 5 parts

2000

Photograph

(emulsifier applied manually)

5 modules, 45 x 45 cm each

Museo Nacional

de Bellas Artes Collection

Página 175

Inventario – Homenaje a Tàpies

2001

Fotografía (papel emulsionado a mano)

6 módulos, 76 x 112 cm cada uno

Page 175

Inventory – Homage to Tàpies

2001

Photograph

(emulsifier applied manually)

6 modules, 30 x 44 cm each

para publicaciones editadas por la Biblioteca Constancio C. Vigil –una organización popular con fines educativos y culturales, llevada adelante desde mediados de la década del 40 por los trabajadores de la zona sur de Rosario.^{2]} Para esta labor editorial es convocado por Rubén Naranjo –artista y compañero del Grupo de Vanguardia y de *Tucumán Arde*–, quien fue un activo colaborador de la Vigil, donde crea y dirige, entre otros emprendimientos, la Editorial Biblioteca que en los años sesenta y setenta publicó casi cien títulos.^{3]}

En la actualidad, Puzzolo rememora con gratitud la oportunidad brindada por Naranjo porque le permitió recorrer la provincia de Santa Fe, retratar sus pueblos y su gente y acercarse a los diversos paisajes del Paraná, desde la provincia de Misiones hasta el Delta del Tigre.^{4]} Pero sus recuerdos –que tienen aquí la pertinencia de fijar su primera producción paisajística– se empañan cuando evoca el esplendor de la Biblioteca, tronchado por la última dictadura militar que efectuó su liquidación y saqueo.^{5]} Poco después, sus prácticas fotográficas se convierten en un medio de vida. Se vuelca a la publicidad y su habilidad técnica da fama y prestigio a su estudio. Pero la vocación artística persiste. Para compensar el preciosismo requerido por la publicidad –donde reina el purismo en el tratamiento de la imagen del producto– y para escapar de ciertos rigores clasicistas impuestos por algunos géneros como el retrato,^{6]} interfiere, fragmenta y superpone antiguas y nuevas imágenes de su entorno familiar, entre las que su propia efigie, pasada y presente, es recurrente. Desde la década del 80, comienza a aplicar los principios del collage subrayando las improntas texturales, procedimiento al que suma las huellas del trazo. De esta manera, recupera las enseñanzas plásticas en que fuera iniciado por sus primeros y entrañables maestros: Juan Grela y

concerned with education and culture and directed by workers of the southern Rosario since the 1940's.^{2]} Rubén Naranjo –artist and fellow member of the *Grupo de Vanguardia* and *Tucumán Arde*– contacts him for this job. Naranjo was an active collaborator of *Biblioteca Vigil*, where he created and directed, among other enterprises, the *Editorial Biblioteca* that published almost a hundred titles in the 60's and 70's.^{3]}

Puzzolo remembers the opportunity Naranjo gave him with gratitude for it allowed him to travel the province of Santa Fe, portrait its towns and people and become familiar with the diversity of the Paraná River landscapes from the province of Misiones to the Delta del Tigre.^{4]} But, as his memory takes him back to his first landscape production, he sadly recalls the splendor of the *Biblioteca* that was closed down and looted by the dictatorship.^{5]} Shortly after, photography becomes his occupation. He turns to advertising, and his technical skills give his studio fame and prestige. But his art calling persists. To compensate for the affectation required by advertising –where purism rules in the treatment of the product image– and to escape from certain classicist rigors imposed by genres like the portrait,^{6]} he interferes, fragments and superimposes old and new images of his family circle; among them his own likeness, past and present, is recurrent.

In the 1980's, he begins applying the principles of collage, underlining the textural impressions and adding the traces of the brushstroke to the procedure, thus recovering the plastic teachings of his first and most appreciated masters: Juan Grela and Anselmo Piccoli. In black and white series –he doesn't accept limitations to the tone control imposed by color film– the passing of time and the reflection on existence become central, as

Anselmo Piccoli. En series realizadas en blanco y negro –no acepta las limitaciones al control tonal que impone la película color–, el paso del tiempo y la reflexión en torno a la existencia se vuelven centrales en su obra, como si la técnica fotográfica lo indujera a meditar sobre los cambios operados en el referente que, reconocible en su identidad, deviene otro apenas realizada la toma.

Actuando frente a la cámara con los gestos de sus manos y su rostro u operando sobre la copia interponiendo tramas –metáfora del cuerpo inserto en la urdimbre de la vida–, Puzzolo es performer de su obra.^{7]} También combina las tomas con telas plásticas y papeles arrugados y rasgados, material que transparenta sobre las envejecidas manos de su padre o que interpone como velos que dan paso a la imágenes afantasmadas –cualidad obtenida por el copiado en negativo– de sí mismo y de sus hijos. Los bordes horadados del rollo con sus secuencias de números y demás inscripciones de fabricación, evidentes en estas obras, denotan lo intrínseco y distintivo de la técnica, desnudando la cocina del procedimiento, que es usado, a la vez, como recurso plástico y significativo.^{8]} Por ejemplo, dejando a la vista la indicación “Safety film” –referida a un tipo de película incombustible–, organiza un contrapunto entre la “seguridad” y permanencia del medio empleado y lo contingente del modelo.

Ya en 1985 Nicolás Rosa analizó con perspicacia estos procedimientos que suspenden y complican la función “constativa” que Barthes adjudica a la gramática fotográfica en *La chambre claire*. A ella opuso una forma “performativa”,^{9]} para luego señalar: “Si el fantasma colectivo de la Fotografía es la Pintura, al decir de Barthes, en el caso de Norberto Puzzolo el fantasma personal es la composición: de la pintura a la fotografía se intermedian el collage, el encuadre y lo compuesto, y de la fotografía a la

if the photographic technique led him to meditate on the changes operated on the referent whose recognizable identity alters as soon as the photo is shot.

Acting in front of the camera with gestures of his hands and face or operating on the copy by inserting screens –metaphor for the body inserted in the weave of life–, Puzzolo is the performer in his own work.^{7]} He also combines the takes with plastic fabrics and crumpled and torn paper, which he superimposes as transparencies over his father's weathered hands or interposes like veils that create ghostly images of him and his children –a quality achieved in the copy of the negative. The punctured edges of the film with number sequences and other marks of the manufacturer are shown in these works, denoting the intrinsic and distinctive in the technique, revealing the unseen procedure, and using them, at the same time, as a significant plastic resource.^{8]} For instance, by leaving the indication “Safety film” –referred to a type of fire resistant film–, he produces a counterpoint between the “safety” and permanence of the chosen medium and the impermanence of the model.

In 1985, Nicolás Rosa already keenly analyzes these procedures that suspend and complicate the “constative” function Barthes attributes to photographic grammar in *La chambre claire*. To that statement, he opposes a “performative”^{9]} form, and adds:

“If the collective ghost of Photography is Painting, according to Barthes, in Norberto Puzzolo's case the personal ghost is composition: between painting and photography, there's an intermediation of collage, framing and the composed result, and between photography and painting, there's the interposition of the metadiscourse of the photographed photo, of the denied, deleted photo (photographic scandal: writing/deleting!), the overprint,



Cielito Argentino con Fragmentos I
2002
Fotografía
125 x 125 cm

Tiny piece of Argentine sky
with fragments I
2002
Photograph
125 x 125 cm

pintura se interponen el metadiscurso de la foto fotografiada, de la foto negada, borrada, (¡escándalo fotográfico: escribir/borrar!), la sobreimpresión, la superposición. (...) lo compuesto se anula sutilmente en la des-composición, en la confusión... del sentido: no hay un referente al que aludir la foto-móvil, la foto seriada, sino una exposición combinada de sentido(s). (...) El goce de la composición se adentra en el goce de la descomposición, en la compulsión del corte, del trozamiento, de la fragmentación".^{10]} Estos recursos "pictóricos" cuestionan la integridad del referente y lo sumergen en una maraña de "accidentes" que contribuyen, como observa Claudia Laudanno, a enfatizar "el aspecto subjetivo y las posibilidades alegóricas de la imagen figurativa".^{11]}

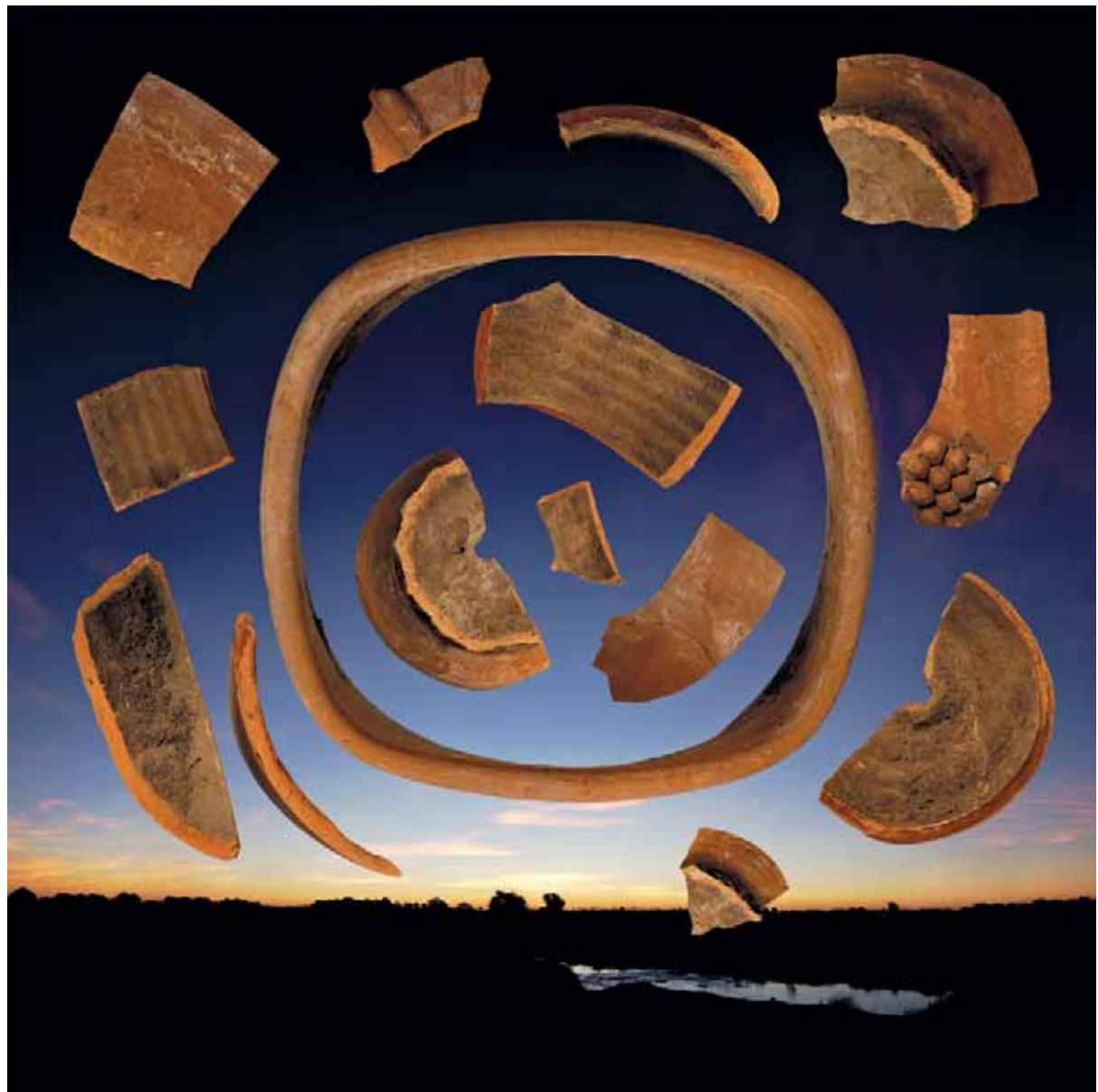
A medida que avanza la década del 90, la presencia humana encarna en la efígie del artista en forma casi excluyente. La reflexión sobre la existencia, sus circunstancias y sus angustias lo tiene como sujeto protagónico: dividido, espectral y amenazado por hirientes alambres de púa. Su tono melancólico se ensombrece en la cercanía del fin de milenio. Parece apoderarse de él un sentimiento trágico, aunque encarne sublimado en la perfección simbólica de una rosa, que, sin embargo, parangona sus espinas a las toscas y brutales púas del alambre.

Entre 1999 y 2001, Puzzolo copia sus negativos sobre finos papeles de dibujo emulsionados con pinceladas aplicadas a mano. A pesar de la amabilidad con que trata estos soportes –comparándolo con los rudos rayones, tachaduras y occlusiones de series anteriores–, el dramatismo se hace presente en fuertes contrastes y en lo irregular de las superficies, tanto por la gestualidad evidente de la imprimación como por la cualidad

the overlap, (...) the composed is subtly annulled in the de-composition, in the confusion... of meaning: there is no referent alluding to the moving-photo, the serial photo, but rather a combined exposure of meaning(s). (...) The pleasure [*jouissance*] of the composition penetrates the pleasure [*jouissance*] of the de-composition, in the compulsion of the cut, the chopping, the fragmentation."¹⁰ These "pictorial" resources question the integrity of the referent and place it in a chaos of "accidents" that contribute, as Claudia Laudanno observes, to emphasize "the subjective aspect and allegorical possibilities of the figurative image".^{11]}

As the 1990's progress, the human presence incarnates in the figure of the artist almost exclusively. The reflection about existence, its circumstances and angst have him as a main character: divided, spectral and threatened by barbed wire. His melancholic tone grows darker with the approaching end of the millennium. A tragic feeling seems to invade him, even where it's sublimated in the symbolic perfection of a rose, whose thorns, nevertheless, are comparable to the barbs of the wire.

Between 1999 and 2001, Puzzolo copies his negatives on thin drawing paper and applies the emulsifier with a brush. Despite the care with which he treats these supports –in comparison with the harsh scratches, strikethroughs and occlusions of previous series–, there's drama in the strong contrasts and irregular surfaces, both in the evident gesture of the priming and in the rough and labile quality of the motifs, be it hands, dried leaves, ornaments dislodged from their original supports, frayed ropes or crosses made of crumpled paper. The isolation of each motif contributes to the feeling of





178

Cielito argentino con piedra III

2002

Fotografía

105 x 117,5 cm

Tiny piece of Argentine sky with stone III

2002

Photograph

105 x 117.5 cm

accidentada y lábil de sus motivos, sean manos, hojas secas, ornamentos desprendidos de sus soportes originales, cuerdas desflecadas o cruces de papel arrugado. La situación de aislamiento de cada motivo contribuye a la sensación de desamparo que trasuntan, aun en los casos en que se combinan en un políptico. Los objetos pasan a ocupar el lugar central que hasta este momento había tenido la figura del artista. En *Inventario-Homenaje a Tapies* (2001), Puzzolo manifiesta la gran admiración que siente por el artista catalán, con quien comparte la vocación de pseudo-árqueólogo doméstico, celebrando como él el fragmento desecharo, pobre en cuanto a su valor de cambio, riquísimo como testimonio de tiempo y memoria. Al respecto afirma que conoció la obra de Tapies a través de un libro al que tuvo acceso en el taller de Grela y que desde entonces –transcurrían los primeros años de la década del 60– se sintió muy atraído por la riqueza textural y la libertad compositiva del informalismo.^{12]} Algunos de los que habían abrevado en las enseñanzas de Grela, como Juan Pablo Renzi, Aldo Bortolotti, Carlos Gatti y Eduardo Favario, más otros vinculados a ellos como Osvaldo Boglione y Rubén Naranjo, ya trabajaban con maderas quemadas, chapas oxidadas, experimentos matéricos que eran una vía alternativa al constructivismo sintético que el maestro rosarino predicaba.^{13]} Éste fue el momento del encuentro con ellos y, a pesar de la diferencia de edades –Puzzolo contaba entonces con escasos quince años–, lo animaron a que se sumara a las charlas previas a la conformación de un grupo radicalmente experimental, hito en la historia del arte contemporáneo argentino.

Aparte de sus juveniles incursiones en la pintura informalista –alguna obra sobrevive en el acervo del artista– como se ha visto, el empleo de los desechos permanece

helplessness they convey, even where they're combined in a polyptych. Objects go on to occupy the central place the artist's figure previously had. In *Inventario-Homenaje a Tapies* (2001), Puzzolo expresses his great admiration for the Catalan artist, with whom he shares a pseudo-archeological vocation, celebrating, like him, the discarded fragment; poor as to economic value, a treasure as testimony of time and memory. In this regard, he says he discovered Tapies' work in a book he had access to in Grela's workshop, and since then –the early 1960's– he has been attracted to the richness of textures and compositional freedom of *Art informel*.^{12]} Some of Grela's disciples, such as Juan Pablo Renzi, Aldo Bortolotti, Carlos Gatti, Eduardo Favario and others close to them, like Osvaldo Boglione and Rubén Naranjo, already worked with burnt wood and rusted metal, experimenting with materials as an alternative path to the synthetic constructivism the Rosario master taught.^{13]} All of them met in Grela's workshop, and despite their age difference –Puzzolo was only fifteen then–, they encouraged him to join the conversations they held before founding a radically experimental group, a milestone in Argentina's contemporary art history.

Besides his early incursions into *Art informel* painting –some of which survives in the artist's archives–, the use of discarded material has been constant since then, appearing again in his photographic series, this time in color, from 2002 onward. With the adoption of digital technique^{14]} a new stage begins; it is now possible for him to control the chromatic parameters, in the same way the painter plans and manages his pallet beyond the factual characteristics and the local color of what is perceived.

Cielo y círculo IV
2002
Fotografía
105 x 105 cm

Sky and Circle IV
2002
Photograph
105 x 105 cm

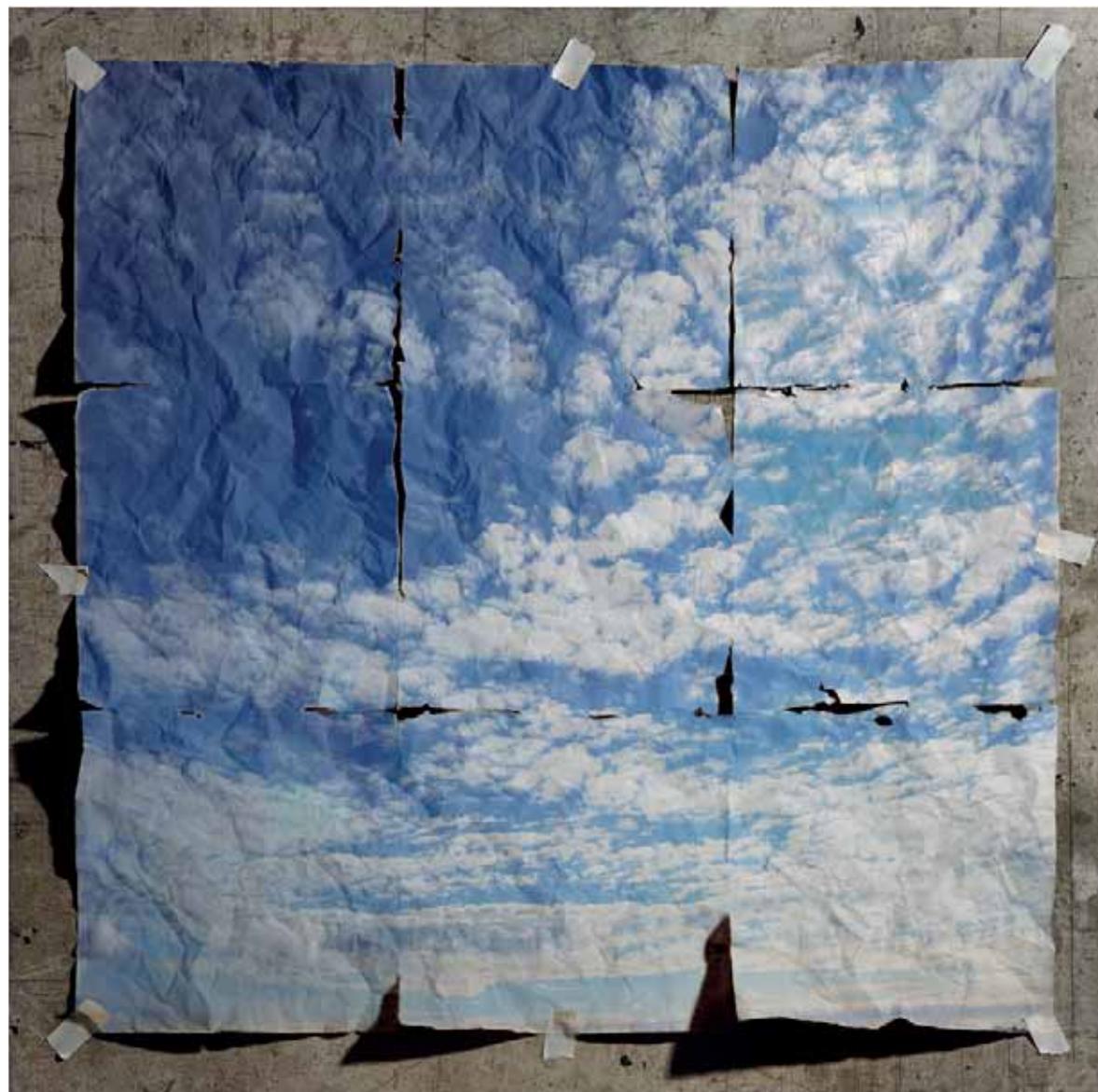
desde aquella época como una constante, verificable una vez más en el nuevo ciclo de fotografías, esta vez en color, fechadas a partir de 2002. La adopción de la técnica digital,^{14]} le permite iniciar esta nueva etapa, ya que ahora sí le es posible controlar los parámetros cromáticos, del mismo modo que el pintor planea y maneja su paleta, más allá de las características fácticas y el color local de lo percibido.

Luego de un conjunto en el cual se reiteran motivos anteriormente abordados –cruces, alambres, hojas, algunos insectos– que el artista considera fallido, válido solamente como campo de pruebas en la adquisición de nuevas destrezas técnicas, desarrolla la serie conocida como *Cielitos argentinos*. Para realizarla se sumerge en las vastas planicies de Timbúes,^{15]} localidad cercana a Rosario, donde tiene una casa de campo. Toma espléndidas puestas de sol y reduce la tierra a un breve y oscuro fragmento que justifica el recorte del horizonte sobre espectaculares cielos, que combinan anaranjados destellos del sol poniente, majestuosas formaciones nubosas y una atmósfera de diáfanos azules. La dimensión sobrecogedora de tales vistas es, en palabras del artista, literal y expresamente “arruinada” por la interferencia de escombros –otra acepción del fragmento–, colocados en primerísimo plano, perturbando la belleza y la dilatada perspectiva del paisaje. En ocasiones, Puzzolo contradijo la espacialidad –propensión de la fotografía–, intentando sujetarse al plano de la imagen, pero esta búsqueda adquiere ahora significaciones que exceden lo formal. Los restos de vasijas, piedras, ladrillos, maderas, baldosas y demás elementos reconocidos, cobran una dimensión desmesurada e interrumpen, enfatizados por una iluminación frontal que los recorta del fondo, las hermosas vistas de una tierra en la que todo

Following a series where he repeats previously approached motifs –crosses, wires, leaves, some insects–, which the artist considers as a failed attempt and only valid as research for the acquisition of new technical skills, he develops a series known as *Cielitos argentinos*. To produce it, he studies the vast plains of Timbúes,^{15]} a small town near Rosario, where he owns a house in the country. He shoots splendid sunsets and reduces the earth to a brief and dark fragment that justifies cutting the horizon over spectacular skies, combining the orange glows of the setting sun, majestic cloud formations and an atmosphere of diaphanous blues. The overwhelming dimension of such views is, in the artist's own words, literal and expressly “ruined” by the interference of rubble –another form of the fragment–, in extreme close-ups, disturbing the beauty and the dilated perspective of the landscape. Occasionally, Puzzolo had contradicted spatiality –a propensity of photography–, in an attempt to work within the plane of the image, but this new search takes on meanings that exceed the formal. Broken pieces of pottery, stones, bricks, wood, tiles and other elements acquire an excessive dimension and, emphasized by the frontal lighting that cuts them off from the background, interrupt the beautiful views of a land in which everything ought to be possible. The fragments of what has been broken seem to jump up to the viewer's face. They are the palpable evidence of a ruinous present that without subterfuge allude to the economic, social and institutional chaos that devastated the country and broke out in December 2001.^{16]}

“*Cielito argentino*” has a double national connotation. It aims at firmaments lovingly and painfully contemplated in times of crisis –there's helplessness and affection in the





182

Paisajes con cielo II

2006

Fotografía digital

50 x 50 cm

Landscape with Sky II

2006

Digital Photo

50 x 50 cm

debería ser posible. Los fragmentos de lo que se ha roto saltan al rostro del espectador. Son las evidencias palpables de un presente ruinoso que alude sin subterfugios a la debacle económica, social e institucional que asoló al país y estalló en diciembre de 2001.^{16]}

"Cielito argentino" tiene una doble connotación nacional. Apunta a firmamentos amorosa y dolorosamente contemplados en tiempos de crisis –hay desamparo y afecto en el uso del diminutivo–, y a la vez designa una danza vernácula que alcanza gran popularidad en las primeras décadas del siglo XIX, a partir de las guerras de Independencia.^{17]} Una vez más la historia marca la obra del artista. Aquí se superpone la realidad social a la subjetividad, aunque la carga existencial de los objetos interpuestos a los paisajes se mantenga incólume.

Puzzolo se identifica con los "restos", aquello que se desmiembra e impele a delinear un nuevo rumbo, escenario que no es extraño en su experiencia de vida: "siempre estoy armando, aunque sea con alambre, pero me la paso armando".^{18]} De ahí la presencia reiterada de este elemento incluido en la expresión popular "lo atamos con alambre", una manera de referirse a algo que se repara en forma precaria. Inveterada costumbre argentina de no encarar soluciones duraderas, pero paradójicamente también una suerte de virtud que pone en juego el ingenio y la habilidad de encontrarle la vuelta a los problemas y, al menos en un primer momento, a salvar la emergencia y seguir adelante.

El alambre, los alambrados son emblemáticos para Puzzolo. Denotan su cercanía con el campo ya que los orígenes de su familia están muy ligados a él,^{19]} más allá de la influencia que tiene sobre la ciudad de Rosario, en

use of the diminutive-, and at the same time, it designates a vernacular dance that became very popular in the early 19th century during the Independence Wars.^{17]} Once again, history marks the work of the artist. Here, social reality and subjectivity are superimposed, although the existential load of the objects inserted in the landscapes remains unaltered.

Puzzolo identifies with the "remains"; that which dismembers and demands tracing out a new path; a scenario that isn't unusual in his life experience: "I'm always assembling things, even if it's just with a piece of wire, I'm putting things together all the time."^{18]} That's the reason for the repetition of this element included in the popular expression "*lo atamo con alambre*", a way of referring to something that is precariously repaired. It's the deep-seated Argentine habit of avoiding lasting solutions, yet paradoxically, it's also a sort of virtue because making do with what's at hand requires ingenuity and skill, which is, at least temporarily, useful for solving problems in an emergency and quickly moving forward.

Wire and barbed wired fences are emblematic to Puzzolo. They denote his fondness of country life and connect him with his family origins,^{19]} despite the influence the city of Rosario has in his work. And it's precisely in the country where the catastrophes enunciated in the work "*cayó piedra sin llover*" take place, a phrase that indicates unexpected and unpleasant events, like sudden hailstorms that ruin everything from crops to homes and might leave one "exposed to the elements". The extreme close-ups also evoke meteor showers that cause devastation and radical changes on the planet.^{20]}

la que siempre ha vivido. Y precisamente sobre el campo se ciernen las catástrofes enunciadas por las obras cuyo subtítulo "cayó piedra sin llover", señala una situación sorpresiva y desagradable, como las granizadas sin anuncio, pedradas que lo arruinan todo, desde sembradíos hasta viviendas, capaces de provocar la orfandad de la "intemperie". El gigantismo de los primeros planos también evoca las lluvias de meteoros, causa de devastación y cambios radicales en el planeta.^{20]}

En *Cielitos argentinos con piedra*, Puzzolo parece rastrear en los "pecados" del pasado el origen de los "males" del presente. Las piedras, esta vez atadas por una cuerda que las sostiene frente a los sumptuosos paisajes de la llanura pampeana, remiten al procedimiento mafioso de amarrar un peso para hundir los cuerpos en las profundidades, práctica extendida durante la última dictadura militar que produjo en la Argentina cientos de desaparecidos. El artista refiere el hallazgo en el río Carcarañá –afluente del Paraná que baña las costas de Timbúes– de algunos cadáveres así tratados,^{21]} los que son aquí invocados metonímicamente, enhebrados en la serie de adversidades históricas engendradas por nuestra sociedad.

Las cuatro piezas que constituyen *Cielo y círculo* ponen en el espacio simples objetos que figuran lo circular: un rollo de alambre de púas, un cacharro de terracota como los que se emplean para proteger a las plantas del ataque de las hormigas, una pieza metálica de diseño alveolar –parte de un viejo embrague– y una corona de madera, resto de un carrete de cables. Estos elementos parecen dibujar los mandalas de un tiempo crítico y, como tales, tratan de establecer un centro, un punto de orden en una época caótica y de incertidumbres. Hay una deliberada armonía compositiva entre los cielos crepusculares y los elementos circulares que parecen evocar la figura solar

In *Cielitos argentinos con piedra*, Puzzolo seems to trace the origin of the "evils" of the present back to the "sins" of the past. The stones, this time tied with cords that hold them up in front of luscious landscapes of the Pampas plains, recall the mafia procedure of tying bodies down with weights so they will sink in the water; a common practice during the last dictatorship that produced hundreds of disappeared in Argentina. The artist narrates the finding of bodies with evidence of such treatment,^{21]} in the Carcarañá River –an affluent of the Paraná River that bathes the shores of Timbúes. The bodies are metonymically invoked in this work, woven in the series of historical adversities our society suffered.

The four pieces that make up *Cielo y círculo* show simple objects representing circularity in space: coiled barbed wire, fragments of a circular terracotta garden pot, a metallic piece of alveolar design –part of an old clutch– and a wooden crown, the remains of a cable reel. These elements seem to create *mandalas* of a critical time, as an attempt to establish a center, a point of order in a period of chaos and uncertainty. There's a deliberate compositional harmony between the twilight skies and the circular elements that seem to evoke the figure of the sun hidden beyond the horizon, mainly by the stress placed on the rusted hues of orange that interplay with the complementary blues of the firmament.

Once and again Puzzolo evokes Grela's attitudes; gestures he likes to repeat and capitalize for the benefit of his own creative process, such as the habit of gathering found objects for his work, playfully exploring the formal aspects they're able to suggest. He also replicates his teacher's skill to turn the apparently insignificant into a central point. Grela made his students draw a pebble, for instance, and then, through a series of questions,

AGFAPAN 100

6 0 4



70

71

72

73

74

75

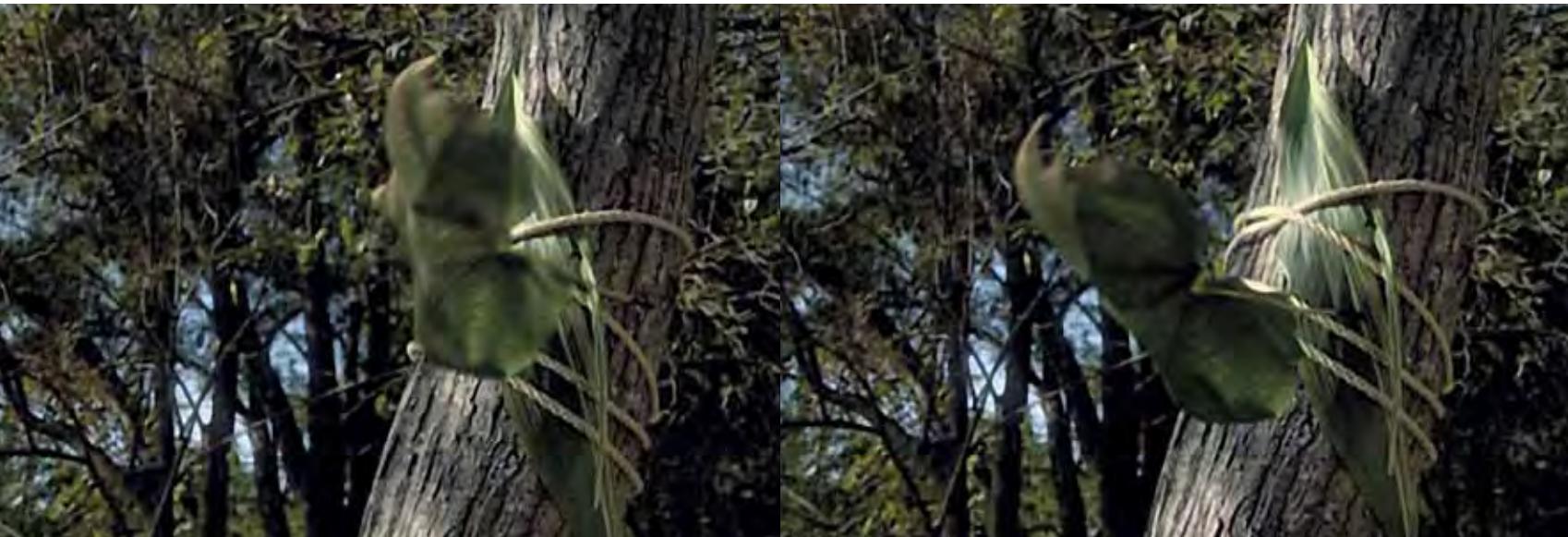
185

Naturaleza muerta fotografiada
1987
Fotografía
103 x 323 cm
Colección Art Institute of Chicago

Photographed still life
1987
Photograph
103 x 323 cm
Art Institute of Chicago Collection

Páginas 186-187, **Elegía**
Video perteneciente a la instalación
homónima
2009
Duración: 3' 27"
Infografía y Música: Lisandro Puzzolo

Pages 186-187, **Elegy**
Video element of the installation
2009
Duration: 3' 27"
Infographics and Music: Lisandro Puzzolo



que se ha ocultado detrás del horizonte, sobre todo por la acentuación de los tonos naranja oxidado, que juegan con los complementarios azules del firmamento.

Puzzolo evoca una y otra vez algunas actitudes de Grela, gestos que gusta repetir y capitalizar para su propio proceso creativo, como la costumbre de juntar cosas halladas al azar para luego emplearlas en su obra, explorando lúdicamente los aspectos formales que son capaces de sugerir. También replica la habilidad de volver central lo aparentemente insignificante, ya que era costumbre del maestro ejercitar a sus discípulos haciéndoles dibujar, por ejemplo, una pequeña piedra, a partir de lo cual inducía, mediante cuestionamientos, el desarrollo de la observación y la reflexión sobre las propiedades intrínsecas del modelo, su ubicación espacial y las relaciones con los demás objetos. En suma, con el universo visivo y sus posibles ordenamientos, constituyendo lo que Grela denominaba el "plano decorativo" que, más allá de lo significativo, se define en términos eminentemente plásticos, batalla central dada por el arte moderno y que emerge, de una

induced them to exercise observation and reflect on the intrinsic properties of the model, its spatial location and its relationship with the rest of the objects. In short, with the seen universe and its possible arrangements, constituting what Grela called the "decorative plane", which beyond the substantial is defined in eminently plastic terms; central battle of modern art and emerging, in one way or another, in contemporary expressions such as the ones we have analyzed.

La muerte del referente (2004) is an incomplete series that relates with *Naturaleza muerta fotografiada*, 1987, a large work composed by three photographs of his father, to whom it's dedicated. The images show him in his youth, maturity and old age. Each portrait is accompanied by a book, the veiled profile of the artist and a flower vase whose content deteriorates as the sequence progresses. Back to *La muerte del referente*, the first work was a photograph of a still life –a photo of the artist in his youth, a book and a flower vase with yellow chrysanthemums– and the real model right next to it, that is, the fallen,



manera u otra, en expresiones contemporáneas como las analizadas.

La muerte del referente (2004) es una serie trunca que entabla relación con *Naturaleza muerta fotografiada* de 1987, pieza de gran formato compuesta por tres fotografías de su padre, a cuya memoria está dedicada. Las imágenes lo muestran en su juventud, madurez y ancianidad. Cada retrato está acompañado por un libro, el velado perfil del artista y un florero cuyo contenido se va deteriorando a lo largo de la secuencia.

Volviendo a *La muerte del referente*, su primer ejemplar involucraba la fotografía de una naturaleza muerta –un retrato de juventud del artista, un libro y un florero con crisantemos amarillos– y su modelo real, que aparecía dispuesto a su lado, el florero caído y roto, los crisantemos dispersos en el piso. En realidad, el proyecto tenía como objetivo utilizar trabajos de otros creadores para fotografiarlos y luego destruirlos con la anuencia del autor, poniendo en juego la primacía del registro que sería la única forma de supervivencia de la obra. Fue así que

broken flower vase and the chrysanthemums scattered on the floor. Actually, the objective of the project was using other artists' works, photographing and then destroying them with their permission in order to give the photographic record relevance, since it would be the only form in which the work would survive. For this project, he got a porcelain vase from Leo Battistelli, but he didn't have the heart to destroy it, so he just let the flowers whither during the "live" presentation. In this installation combining photograph and objects, he designed a mise-en-scene that alternatively illuminated the photo with its eternally fresh flowers and the porcelain vase that held its withered reality.

Before the brief set *Paisaje con cielo* (2006), which superimposes splendid firmaments and faded paper with cracked folding marks, Puzzolo produces *Elegía*, a sweeping multimedia installation composed by a series of twelve photographs and a video –digital animation done in collaboration with his son Lisandro, who was in charge of the music and post-production. The work was exhibited at

Elegía
2008

Instalación, fotografías, video
Medidas variables

Elegy
2008

Installation, photos, video
Variable dimensions

obtuvo un jarrón de porcelana de Leo Battistelli, que no se atrevió a destruir y dejó que el deterioro solo afectara a las flores en su presentación en "vivo". Para esta instalación fotográfico-objetual, diseñó una puesta en escena que iluminaba alternativamente la fotografía con sus flores eternamente lozanas y a la porcelana portando su marchita realidad.

Precedida por el breve conjunto de *Paisaje con cielo* (2006), piezas que superponen esplendorosos firmamentos y papeles ajados cuyas quebraduras tienen la estructura que provocan los reiterados dobleces, Puzzolo produce *Elegía*, una instalación multimedia de envergadura, constituida por un conjunto de doce fotografías y un video –se trata de una animación digital realizada en colaboración con su hijo Lisandro, encargado de la música y la postproducción. Dicha obra fue exhibida en el Centro de Expresiones Contemporáneas (CEC) de Rosario en 2008, y ampliaba la puesta en escena ensayada en *La muerte del referente II*, iluminando de manera alterna a las fotografías y a los espectadores para, finalmente, ceder a la penumbra y dar paso a la proyección.

Las fotografías de gran formato muestran en primerísimo primer plano hojas sujetas a troncos mediante un despliegue de fuerza excesiva. Se quiebran, marchitan y hasta sangran –la gota de savia de aloe que rueda desde la herida lo evoca–, amarradas, encadenadas o clavadas a sus columnas de flagelación. El paisaje contextual que aparece fragmentariamente en segundo plano es replicado en su irregularidad laberíntica por la disposición espacial de las fotografías, que invita a recorrer esta fronda de imágenes siguiendo los distintos aspectos del sendero,

the *Centro de Expresiones Contemporáneas (CEC)* in 2008, and it expanded the scene already staged in *La muerte del referente II*, alternatively illuminating the photographs and the audience to finally darken the room and begin the projection.

The large photographs show close-ups of leaves violently pinned down to tree trunks. The leaves break, whither and even bleed –the drop of aloe sap that rolls down the wound evokes this-, since they're tied down, chained or nailed to their flagellation posts. Appearing fragmentarily in the background, the contextual landscape is replicated in its labyrinthic irregularity by the spatial arrangement of the photographs that invites us to transit this canopy of images following the different aspects of the path, particularly the most secret. Going from a tight imprisonment to a light and random flight, the leaf –main character of the animation- gives us a panoramic view of the forest, elusive up to now, while at the same time it offers a restorative feeling of liberation from the oppressive photographic series. Its melancholic tone and its brief cyclical passing –for it is part of the earth and goes back to it in its fall- refers to the fragile destiny of the living. The atmosphere of the video is supported by the musical composition: a lyrical aria of grave romantic accents.

Twelve is a number with many symbolisms: twelve are the Apostles who await the imminent Calvary; the number of cosmic order; of salvation, and of the rays of the wheel that represents the circularity of space and time.^{22]} These imprisoned leaves also point to the obscure motives for exercising brutal repression, consequence of intolerance





Pertenecientes a la serie **Elegía**

Hoja 02

2008

127 x 127 cm

Fotografías

From the series **Elegía**

Leaf 02

2008

127 x 127 cm

Photographs

particularmente los más secretos. Del desmesurado aprisionamiento se pasa al leve y azaroso vuelo de la hoja –intérprete principal de la animación–, que permite tener un panorama del bosque, hasta aquí esquivo, a la vez que provoca una reparadora sensación de liberación respecto a lo opresivo del conjunto fotográfico. Su tono melancólico y su devenir breve y cíclico –parte de la tierra y a ella retorna en su caída– refiere al frágil destino de lo viviente. El clima del video se apoya en la composición musical: un aria lírica de graves acentos románticos.

Doce es un número cargado de simbolismos: doce son los apóstoles que velan la inminencia del calvario, es el número del orden cósmico, de la salvación y de los rayos de la rueda que representa la circularidad del espacio y del tiempo.^{23]} Estas hojas aprisionadas también apuntan a las oscuras motivaciones que mueven al dominio y al ejercicio de la brutalidad represiva, consecuencia de la intolerancia y la impunidad, que en Puzzolo connota la historia particular de la generación a la que pertenece, protagonista de los violentos enfrentamientos políticos de los años setenta.^{23]} Es ésta una lamentación ante la muerte –tal como indica el título de la obra– resuelta en imágenes.^{24]} Pero el video ofrece la esperanza del ascenso de un Ícaro vegetal que busca la luz y que en su efímera danza, se revela partícipe de la gracia. Aspectos de la condición humana mostrados en clave poética.

Poco a poco el paisaje de Timbúes va cobrando mayor presencia, que en las obras siguientes es reconocible por sus peculiares características. Para Puzzolo, éste es “su lugar en el mundo” y lo ha convertido en el motivo central de sus últimas series. De sus largas permanencias en este paraje, procede la melancólica belleza de *Los humos* y

and impunity. In Puzzolo this connotes the particular history of his generation, which was the protagonist of the violent political clashes of the 1970's.^{23]} Here is a lament for death –such as the title of the work indicates– resolved in images.^{24]} But the video offers hope through the image of the rising vegetation, as Icarus seeking the light and participating in the grace with his ephemeral dance; aspects of the human condition expressed in poetic terms. Recognizable by its peculiar characteristics, the Timbúes landscape gradually takes on greater importance in his following works. According to Puzzolo, it became the central motif of his recent series because it is “his place in the world”. The melancholic beauty of *Los humos y los otros* (2009), wide panoramas of shady forests covered with leaves that here and there show plumes of smoke from extinguished bonfires is inspired in the artist's long stays in Timbúes. The darkness, hardly contrasted by brief fragments of sky seen through the thickness of the trees and the prevalence of low and grayish hues blended with the silver levities of the plumes of smoke ratify that feeling of meditation about things that extinguish –perhaps passion–, immersed in an enigmatic atmosphere that occurs in the ambiguous and ungraspable scenery of the crepuscular. The association with the romantic landscape becomes clear to the viewer through the imposing size of the copies and the mysterious atmosphere the images suggest. However, the smoke emerging from branches gathered in a pile –an indication of human activity– can also predict disaster: a breeze blowing on a hot ember is enough to start the fire again and, out of control, destroy the forest. If in *Elegía* the artist is referring to existential fragility –leitmotiv

Pertenecientes a la serie **Elegía**
Hoja 06
2008
127 x 127 cm
Fotografías

From the series **Elegía**
Leaf 06
2008
127 x 127 cm
Photographs

los otros (2009), amplios panoramas de forestas umbrosas tapizadas por hojas que, aquí y allá, ofrecen restos de fogatas aún humeantes. La oscuridad, apenas contrastada por escasos manchones de cielo que la fronda deja entrever, la prevalencia de tonalidades bajas y agrisadas, matizadas por las plateadas levedades de las humaredas, ratifican esa sensación de meditación sobre lo que se extingue –acaso la pasión–, sumergido en un clima enigmático, que tiene lugar en el ambiguo e inasible escenario de lo crepuscular. La asociación con el paisaje romántico se hace vivencia en el espectador por el tamaño imponente de las copias y por la atmósfera de misterio que las imágenes sugieren. Sin embargo, las humaredas emergiendo de ramas dispuestas en montículos –índice del accionar humano– también pueden presagiar el desastre: basta un resollo que la brisa atice para que el fuego renazca y, descontrolado, pue da asolar al bosque. Si como en *Elegía* el artista se refiere a la fragilidad existencial –leitmotiv de su obra–, en este nuevo escenario evoca arcanos de una sacralidad primitiva, al tiempo que desliza acotaciones sobre la responsabilidad del hombre por la integridad ambiental.^{25]}

192

Tanto en los *Cielitos argentinos* como en *Elegía*, el paisaje ocupa un lugar secundario, retrocediendo tras los abrumatos primeros planos –escombros y retratos de hojas–, pero en el caso de *Los humos y los otros*, se presenta íntegro en su atractiva visualidad, como un conjunto que, desde el título, indica lo colectivo. Ahora cada hoja y cada árbol completan un todo que, sin comedimientos, se solaza en la exhibición de su sombrío esplendor.

Esta actitud frente al género subsiste en *Paisajes residuales*,^{26]} serie comenzada en 2011, donde nuevamente

of his work-, in this new scenery he's evoking primitive and sacred mysteries, and at the same time, sliding in annotations about the human responsibility for protecting the integrity of the environment.^{25]}

In *Cielitos argentinos* and in *Elegía*, the landscape has a secondary role, taking a back place to the abrupt close-ups –rubble and portraits of leaves-, but in the case of *Los humos y los otros*, its attraction is fully presented as a set, indicating the collective from its very title. Now each leaf and each tree complete a whole that vaunts its somber splendor without restraints. This attitude toward the genre subsists in *Paisajes residuales*,^{26]} a series the artist began in 2011, where the forest that characterizes Timbúes appears again, blended with the river. Some of the pieces show the dark waters of the Carcarañá River shores, seen up close or from a distance and, at times, a wooden chair almost lost in the foliage, identical^{27]} to the chairs facing the street in the famous installation with which Puzzolo opened the *Ciclo de Arte Experimental* in Rosario in May 1968.

One of the photo documents of that installation shows Eduardo Favario, also a member of the *Grupo de Vanguardia*, standing outside on the sidewalk. Seen through the display window, Favario is part of the "real landscape" that Puzzolo attempted to "frame" through the visual and conceptual machinery set into motion by his work. Rubén Chababo refers to this image emphasizing the figure of Favario –a member of the ERP who died in 1975 in a confrontation with the military forces-, the premonitory presence of the Falcon automobile that appears at his back^{28]} and above all, the empty chairs unit



193

aparece el bosque que caracteriza a Timbúes, matizado por la presencia del río. Algunas piezas muestran las riberas de las oscuras aguas del Carcarañá y, en vistas cercanas o lejanas, por momentos casi perdida en el follaje, aparece una silla plegable de madera, idéntica^{27]} a las que integraban la platea con vista a la calle de la famosa instalación con la que Puzzolo inaugurara el Ciclo de Arte Experimental llevado a cabo en Rosario a partir de mayo de 1968.

Existe una fotografía que documenta aquella obra donde aparece Eduardo Favario, otro de los integrantes del Grupo de Vanguardia. De pie en la calle, al otro lado de la vidriera, forma parte del "paisaje real" que Puzzolo se proponía "enmarcar" a través de la maquinaria visual y conceptual puesta en marcha por su instalación. Rubén Chababo se refiere a esta imagen poniendo el acento en Favario –integrante del ERP que moriría en 1975 en un enfrentamiento armado–, en la premonitoria presencia del Falcon que se encuentra detrás^{28]} y, sobre todo, en las sillas vacías que, como unidad operativa, marcan el lugar de los asistentes desde donde observar y participar en la obra.^{29]}

La silla vacía no solo provoca, como afirma Chababo, "una reflexión sobre las tensas relaciones entre arte e instituciones",^{30]} característica de las estrategias creativas de fines de la década del 60, sino que analizada desde el presente, tal como aparece en *Paisajes residuales*, puede ser leída como enunciado de las miles de ausencias provocadas por el sistemático plan de exterminio de la última dictadura militar, que tuvo como víctimas a todos aquellos que se propusieron luchar por una escamoteada libertad política. Aunque no debe ser interpretada solo desde esta perspectiva. Este humildísimo mueble es además, como antes el alambre o los escombros, otro resto arqueológico

that marks the place from where the audience observes and participates in the work.^{29]}

As Chababo says, the empty chairs not only offer "a reflection about the tense relationships between art and institutions",^{30]} characteristic of the creative strategies of the late 60's, but it can also be read in the present, like in *Paisajes residuales*, as the enunciation of the thousands of absences resulting from the last dictatorship's systematic extermination plan, whose victims were all those who demanded political freedom. Yet, it should not be interpreted from that perspective only. As the barbed wire and the rubble, this very humble piece of furniture is also an archeological remain –the title of the series makes it explicit- that evidences the passing of time, but at the same time, the simultaneity in the history of a life and a body of work. As on other occasions, Puzzolo's creative journey comes and goes from the particular to the general, from the individual to the social-collective. Again, he "reassembles" a narrative, starting from the remains of his own historical production, which has gained so much fame that it sometimes eclipses his later works.

As in all the works of his digital period, *Paisajes residuales* is the product of assembling innumerable shots, carefully edited with an image processor, and making the traces of the procedure visible. In *Cielitos argentinos*, the use of these resources can only be inferred since the objects are not completely integrated with the atmosphere and luminosity of the sunsets that contain them. But from *Elegía* onward, Puzzolo shows his concern for the credibility of the representation. *Paisajes residuales* –as well as *Los humos*– is the result of a systematic sweep in all directions. Dozens of shots

Páginas 196-197
Los humos y los otros I
2009
127 x 291 cm
Fotografía

Pages 196-197
Los humos y los otros I
2009
127 x 291 cm
Photograph

–el título de la serie lo hace explícito– que da testimonio del paso del tiempo, pero, a la vez, de la simultaneidad de tiempos en la historia de una vida y de una obra. Como en otras ocasiones el periplo creativo de Puzzolo va y viene de lo particular a lo general, de lo individual a lo social-colectivo. Otra vez “rearma” una narración, a partir del residuo de su propia producción histórica, que hoy ha cobrado tanta notoriedad y cuya demanda a veces desdibuja su trabajo posterior.

Como todas las obras de su etapa digital, los *Paisajes residuales* son el producto del ensamblado de innumerables tomas, editadas cuidadosamente con un procesador de imágenes, volviendo invisibles las huellas del procedimiento. En los *Cielitos argentinos* puede inferirse el uso de estos medios ya que los objetos no se integran cabalmente con el espacio atmosférico y lumínico de los atardeceres que los contienen. Pero desde *Elegía* Puzzolo se muestra preocupado por la verosimilitud de la representación. Los *Paisajes residuales* –así como *Los humos*– son el resultado del barido sistemático en todas las direcciones. Decenas de disparos de la cámara se conjugan para capturar una extensión del motivo mayor que la abarcada por una sola toma. El resultado sumerge al espectador en el interior mismo del paisaje, compartiendo con él, lo más compresivamente posible, su propia experiencia. El artista trata de evitar la espacialidad monocular de la fotografía, tanto como las deformaciones que provoca el gran angular. De esta manera crea una visión múltiple que da cuenta del sistema óptico humano –binocular y móvil– con intención similar a la de Cézanne en sus pinturas de fines del siglo XIX.

En la concepción general de estos últimos trabajos, Puzzolo se inspira en la tradición pictórica del género

are combined to capture the extension of a motif too large to be captured by a single shot. The artist takes the viewers into the landscape itself, sharing with them his own experience as comprehensibly as possible. He tries to avoid the monocular spatiality of the photograph, as well as the distortions caused by the wide-angle lens. Therefore, he creates the multiple vision that is representative of the human optical system –binocular and mobile– with an intention similar to Cézanne's late 19th century paintings.

In the general conception of these recent works, Puzzolo is inspired by the painting tradition of the genre, mainly that of romantic landscape painters, among whom John Constable seems to stand out considering his obsession for detecting the hundreds of greens in the foliage, the shifts to blues caused by humidity, the changing conformation of the skies, as well as his inclination to depict familiar places, close to his feelings and autobiographical journey.^{31]}

Like many contemporary artists –we can establish parallels with the photographic landscapes series constructed by German artist Beate Güttschow–,^{32]} Puzzolo draws on art history, recreating it in order to achieve an atmosphere that surrounds and attracts the viewer with a sublime display capable of startling and moving, besides providing shelter and relief from the demands of daily life. But the chair, which is an expression of the human, like the bonfires of *Los humos*, disquiets the viewer with its emptiness. If in the romantic landscape the human presence looked small compared with the grandeur of the natural phenomenon, here, by showing his private place, he proposes a territory of









Páginas 198-199
Los humos y los otros III
2009
127 x 285 cm
Fotografía

Pages 198-199
Los humos y los otros III
2009
127 x 285 cm
Photograph

200

sobre todo la de los paisajistas románticos, y de entre ellos, parece sobresalir el ejemplo de John Constable, tanto en la obsesión por detectar los cientos de verdes de los follajes, el viraje hacia los azules por efecto de la humedad, las cambiantes conformaciones de los cielos, así como por la inclinación a circunscribirse a lugares conocidos, cercanos a los sentimientos y al derrotero autobiográfico.^{31]} Como otros artistas contemporáneos –podrían establecerse paralelismos con el ciclo de paisajes fotográficos construidos por la alemana Beate Güttschow–,^{32]} Puzzolo se vale de la historia del arte, recreándola para conseguir la atmósfera que rodee y atraiga al espectador con un despliegue sublime, capaz de impresionar y emocionar, además de proveer un refugio, un alivio a las solicitudes del diario trajinar. Pero la silla que, como las fogatas de *Los humos*, es manifestación de lo humano, pone en vilo al espectador por su vacío. Si en el paisaje romántico la aparición del hombre se veía empequeñecida ante la grandiosidad del espectáculo natural, aquí la disponibilidad de su lugar plantea un territorio de posible identificación, ya sea como ocupantes potenciales o posibles ausentes. La apertura polisémica de la obra se ve reorientada, como muy bien observa el artista,^{33]} por el contexto de producción y recepción, y entonces las connotaciones existenciales entrelazan sus hilos con los de la historia social y política. Al mismo tiempo que *Paisajes residuales*, surgen un conjunto de trípticos –así están conformados hasta ahora–^{34]} que muestran acercamientos a sus imágenes. Allí pueden verse arbustos, plantas de diverso tipo, zonas de suelo, partes de árboles en cuyos follajes reverbera la luz solar e infinitud de temas afines. En primera instancia todo parece reducirse al regodeo visual de cada motivo:

possible identification, whether as potential occupants or possible absences. The polysemic opening of the work is reoriented, as the artist rightly observes,^{33]} by the context of production and reception, and thus the existential connotations are interwoven with the strands of social and political history.

At the same time he's producing *Paisajes residuales*, a set of triptychs emerges –it's composed as such up to now–^{34]} that shows close-ups of his images. We can see bushes, several types of plants, areas of the ground, parts of trees in whose foliage sunlight reverberates, and a great number of similar topics. At first, everything seems to be reduced to the visual delight of each motif: the freshness of the green vegetation, the variety of textures of the tree trunks, the damp darkness of the earth. But a more careful observation discovers some anomalies: from the simple accident of a broken twig or a knot in a stem to a leaf inserted in a plant of a different species or another leaf with a feather through it, so precise that it's undoubtedly the product of a deliberate action. The series is called *Alguien estuvo aquí* and it is another excuse the artist has come up with to continue capturing the variety of beautiful aspects this landscape presents, except that now humans are depicted by the simple traces their clumsiness is capable of leaving behind, and sometimes –most times– by the imaginative whimsy of a mischievous demigod who does not like to leave things as they are. The interventions are minimal and the playful spirit that produced them invites us to discover them.

Puzzolo indulges in researching the photographic technique in order to realize a wish he's had since he was young: being an Informalist painter again, leaving

la lozanía del verde de la vegetación, las variadas texturas de los troncos, la húmeda oscuridad de la tierra. Pero una observación detenida descubre anomalías: desde el sencillo accidente de una rama quebrada, un tallo que forma un nudo hasta una hoja inserta en una planta de especie ajena u otra atravesada por una pluma, imposible en su precisión si no es producto de una acción deliberada. La serie se denomina *Alguien estuvo aquí* y es otra excusa que el artista ha pergeñado para seguir plasmando la variedad de hermosos aspectos que presenta este paisaje, con la diferencia de que el hombre se manifiesta en él por el simple rastro que puede dejar la torpeza de su paso, y otras veces –la mayoría– por el capricho imaginativo de un travieso demiurgo, que no se resigna a dejar las cosas como están. Las intervenciones son mínimas y el espíritu lúdico que las produce se corresponde con la propuesta de descubrirlas.

Puzzolo se da el gusto de encontrarle la vuelta a la técnica fotográfica para que le permita cumplir un anhelo que mantiene desde su juventud: volver a ser un pintor informalista, dejando huellas, marcando la imagen con su gesto, aunque en realidad nunca ha dejado de serlo, en sus casi cincuenta años de trayectoria.

Aquel aspirante a artista que transitó el taller de Grela, que se formó y desarrolló vertiginosamente como joven promesa en la década del 60, que participó en una agrupación emblemática con la que se convirtió en uno de los iniciadores del arte minimalista y conceptual en la Argentina y que quedara signado por su intervención en *Tucumán Arde*, luego de un breve período de alejamiento, optó por retomar su trabajo creativo teniendo como principal herramienta a la fotografía.^{35]}

behind an impression, marking the image with his gesture, although, he's always been precisely that in his almost fifty years in the art practice.

That young man who attended Grela's workshop, quickly learned from the master and became a promising artist in the 1960's, who participated in an emblematic group that made him one of the initiators of minimalist and conceptual art in Argentina and whose life would be marked by his intervention in *Tucumán Arde*, after a brief period of silence, chose to start his creative work again using photography as his main tool.^{35]}









Páginas 202-203
Paisaje residual I
2012
Fotografía
160 x 300 cm

205

Pages 202-203
Residual Landscape I
2012
Photograph
160 x 300 cm

Paisaje residual XII
2012
Fotografía
160 x 235 cm

Residual Landscape XII
2012
Photograph
160 x 235 cm

Paisaje residual II

2012

Fotografía

160 x 160 cm

Residual Landscape II

2012

Photograph

160 x 160 cm

Páginas 208 a 215

Estuvieron aquí

2011 – 2013

Obra en proceso

Fotografía

Medidas variables

Pages 208 to 215

They Were Here

2011 – 2013

Work in progress

Photograph

Variable dimensions

206

Sin dejar de recurrir a sus experiencias plásticas, se ha valido de los mejores atributos de la técnica para, como señala François Soulages, plantear el enigma de lo real que se abre hacia lo imaginario, del sentido que se interroga a sí mismo, de la certeza que se vuelve inquietud, en suma, de la tensión entre la materialidad que es capaz de representar y la pérdida definitiva del referente. Puzzolo emplea esta facultad huidiza de la foto que, al decir del teórico francés, "se nos escapa como se nos escapan el misterio del otro, la realidad del mundo exterior, el problema de la existencia, la separación del pasado, el enigma de la muerte o la identidad de nuestro yo".^{36]}

En la hibridación de técnicas, géneros y disciplinas, Puzzolo ha trabajado indagando los límites entre la realidad y su representación, insistiendo siempre en la necesidad de imponer su impronta transformadora, buscando que el misterio, que de por sí la fotografía propone, se manifieste como imagen poética y disparador para un discurrir quasi filosófico.

Without forgetting his plastic experience, he has drawn on the best attributes of the technique in order to, as François Soulages points out, lay out the enigma of the real that opens up to the imaginary, the meaning that interrogates itself, the certainty that becomes concern, in short, the tension between the materiality that is capable of representing and the definitive loss of the referent.

Puzzolo uses that elusive ability of the photo the French theoretician says, "escapes us, as does the mystery of the other, the reality of the outside world, the problem of existence, the separation from the past, the enigma of death or the identity of our own self."^{36]}

In the hybridization of techniques, genres and disciplines, Puzzolo has worked investigating the limits between reality and its representation, permanently insisting on the need to leave his transforming impression, seeking to make manifest the mystery raised by photography as poetic image and trigger of a quasi-philosophical reflection.





NOTAS

208

1] Soulages, François, *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2005 [París, 1998], p. 19.

2] Para ampliar información sobre la historia de esta institución, consultar *Biblioteca Popular C. C. Vigil. Historia* [en línea] <http://www.bibliotecavigil.com.ar/historia01.html>. Consulta: 10 de noviembre de 2012.

3] Rubén Naranjo. *Biografía* [en línea] <http://www.rubennaranjo.com.ar/biografia.html>. Consulta: 10 de noviembre de 2012.

4] Puzzolo comenta que para este libro –*Paraná, el pariente del mar*, Rosario, Editorial Biblioteca, 1973–, en el que interviniieron varios autores, fotografió las ruinas de las misiones jesuíticas, la refinería de Campana, zonas del Tigre y de la Isla Maciel. Ya había participado además en otra publicación sobre la provincia de Santa Fe –*Santa Fe, el paisaje y los hombres*, Rosario, Editorial Biblioteca, 1971– que lo llevó a recorrer varias de sus localidades para registrarlas, donde también realizó imágenes de distintas especies de aves típicas. Entrevista con el artista, Buenos Aires, 24 de agosto de 2012.

5] Ver *Biblioteca Popular C. C. Vigil, Intervención militar* [en línea] <http://www.bibliotecavigil.com.ar/historia02.html>. Consulta: 10 de noviembre de 2012.

6] Entre 1974 y 1975 hizo una serie en la que fijó la imagen de pintores argentinos como Gustavo Cochet, Luis Ouvrart,

NOTES

1] Soulages, François, *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2005 [Paris, 1998], p. 19.

2] For further information on the history of this organization, see *Biblioteca Popular C. C. Vigil. Historia* [online] <http://www.bibliotecavigil.com.ar/historia01.html>. Accessed November 10, 2012.

3] Rubén Naranjo. *Biografía* [online] <http://www.rubennaranjo.com.ar/biografia.html>. Accessed November 10, 2012.

4] Puzzolo comments that in this book –*Paraná, el pariente del mar*, Rosario, Editorial Biblioteca, 1973–, which included several authors, he photographed the ruins of the Jesuit Missions, Campana's refinery, areas of the Tigre and Maciel Island. He had already contributed with another publication dealing with the province of Santa Fe –*Santa Fe, el paisaje y los hombres*, Rosario, Editorial Biblioteca, 1971– for which he had to travel to several towns where he also took photos of local bird species. Interview with the artist, Buenos Aires, August 24, 2012.

5] See *Biblioteca Popular C. C. Vigil, Intervención militar* [online] <http://www.bibliotecavigil.com.ar/historia02.html>. Accessed Nov 10, 2012.

6] Between 1974 and 1975 he produced a series portraying renowned Argentine painters, such as Gustavo Cochet, Luis Ouvrart, Julio Vanzo and his teachers Grela and Piccoli. Writer



Julio Vanzo y de los mismos Grela y Piccoli. En esta galería de notables, también van a aparecer el escritor y dibujante Roberto Fontanarrosa y el artista Carlos Alonso.

7] Este rasgo particular me llevó a que incluyera, como curadora, su obra *Es inútil, la tristeza será eterna (Homenaje a Van Gogh)* de 1990, en "La acción y su registro", primera de dos exhibiciones presentadas en la Fundación Klemm en 2009 y 2010, en las cuales exploraba el desarrollo de la fotoperformance en el arte argentino, tanto en registros documentales de acciones planeadas como efímeras, como en la modalidad desarrollada especialmente para la cámara fotográfica, como en el caso de Puzzolo.

8] Estos aspectos en torno al empleo por parte del artista de "herramientas retóricas" propias del lenguaje fotográfico han sido señalados, entre otras apreciaciones, por Claudia Laudanno en "Puzzolo, el exorcismo fotográfico y la imagen como emergente", prólogo del catálogo de la exposición "Norberto Puzzolo. Obra fotográfica reciente", cuya curaduría estuvo a su cargo en octubre de 2001 para la Alianza Francesa de Buenos Aires.

9] Rosa, Nicolás, "Más allá de la fotografía", en *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, Cuadernos de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral, 1987, p. 383. Essay publicado originalmente como "A partir de la fotografía", en el catálogo de la exposición de Norberto Puzzolo en el Museo Municipal de

and illustrator Roberto Fontanarrosa and artist Carlos Alonso also appear in this gallery of fame.

7] This particular feature led me, as a curator, to include his work *Es inútil, la tristeza será eterna (Homenaje a Van Gogh)*, 1990, in *La acción y su registro*, the first of two exhibitions at the Fundación Klemm in 2009 and 2010, in which I explored the development of photo-performance in Argentine art in documentary records of planned actions as well as ephemeral actions, as in the modality developed particularly for the photo camera, like in Puzzolo's case.

8] These aspects regarding the artist's use of "rhetorical tools" typical of photographic language have been pointed out, among other things, by Claudia Laudanno in "Puzzolo, el exorcismo fotográfico y la imagen como emergente", prologue of the catalog for the exhibition *Norberto Puzzolo. Obra fotográfica reciente*, which she curated in October 2001 for the Buenos Aires Alliance Française.

9] Rosa, Nicolás, "Más allá de la fotografía", in *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, Cuadernos de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral, 1987, p. 383. Essay originally published with the title "A partir de la fotografía", in the catalog of Norberto Puzzolo's exhibition at the Juan B. Castagnino Municipal Fine Arts Museum in Rosario in 1985. See page 229 of this book.



Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario en 1985. Ver en esta publicación, página 229.

10] *Ibidem*, pp. 384-385.

11] Laudanno, Claudia, *op. cit.*, s/p.

12] Entrevista con el artista, *loc. cit.*

13] "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)", Xil Buffone, "Che", en *Juan Pablo Renzi (1940-1992) La razón compleja*, Buenos Aires, Fundación Osde, 2009/2010, p 10. También consultar "Aldo Bortolotti, Eduardo Favario, Carlos Gatti y Juan Pablo Renzi", en Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998, pp. 85-88.

14] Cuando en 1999 Puzzolo adquiere su primera cámara digital, una Nikon D1X de 6 megapixeles, se sumerge en un universo técnico que promete infinitas posibilidades. La cámara fue utilizada para el trabajo publicitario y rápidamente incorporada al artístico.

15] Localidad de la Provincia de Santa Fe, en el departamento de San Lorenzo, que se extiende a orillas del río Carcarañá, a 35 kilómetros de Rosario. Toma su nombre de la etnia aborigen que la habitaba a la llegada de los conquistadores españoles.

16] Luego de años de recesión, la crisis estalló por las restric-

10] *Ibidem*, pp. 384-385.

11] Laudanno, Claudia, *op. cit.*

12] Interview with the artist, *loc. cit.*

13] "Four of Juan Grela's students (Bortolotti, Favario, Gatti y Renzi) founded the group *El Gallinero*, on Bonpland St., in southern Rosario (gathering 'alternative forces' to refute Grela's structuring constructive system)", Xil Buffone, "Che", in *Juan Pablo Renzi (1940-1992) La razón compleja*, Buenos Aires, Fundación Osde, 2009/2010, p 10. See also "Aldo Bortolotti, Eduardo Favario, Carlos Gatti y Juan Pablo Renzi", in Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998, pp. 85-88.

14] In 1999, when Puzzolo gets his first digital camera, a Nikon D1X with 6 megapixels, he delves into a technical universe that promises infinite possibilities. He uses the camera in his advertising work and quickly incorporates it to his artwork.

15] Located in the province of Santa Fe, department of San Lorenzo, on the shores of the Carcarañá River, thirty-five kilometers from Rosario. The name derives from the native ethnic group that inhabited the area when the Spaniards arrived.

16] After years of recession, the crisis broke out with the announcement of restrictions to withdraw funds from bank accounts, which caused spontaneous protests and lootings of supermarkets and other businesses. Faced with this situation, the



ciones impuestas al retiro de depósitos bancarios, que produjo manifestaciones espontáneas, saqueos a supermercados y diversos comercios. Frente a esa situación, el gobierno de ese momento declaró el estado de sitio. Entonces reclamaron las protestas callejeras bajo una misma consigna: "que se vayan todos" –que exponía lo que se consideraba la ineficacia de la clase política–, la cual se generalizó en varios puntos del país. El 19 y el 20 de diciembre las calles de Buenos Aires y otras importantes ciudades de la Argentina, se llenaron de gente manifestando su descontento, lo que terminó con la renuncia a la presidencia de Fernando de la Rúa y la muerte de treinta y nueve personas por la represión de las fuerzas de seguridad. Entre el 20 de diciembre de ese año y el 2 de enero de 2002 se sucedieron cuatro presidentes, entre titulares al frente de las cámaras de senadores y diputados, naturalmente a cargo del ejecutivo en caso de acefalía –tal el caso de Ramón Puerta y Eduardo Camaño– y designados específicamente por la Asamblea Legislativa para completar el mandato, como Adolfo Rodríguez Sáa –quien renunció a los 7 días de haber asumido– y Eduardo Duhalde, el que continuó hasta los comicios anticipados de 2003 en los que saliera electo Néstor Kirchner. La depresión económica siguió agobiando a los argentinos durante el 2002.

17] Danza folclórica surgida en la pampa argentina a partir de la *Country dance* inglesa introducida en el Virreinato del Río de La

government imposed martial law. As a consequence, people took massively to the streets demanding: "que se vayan todos" ["out with you all"] –expressing their discontent toward the inefficiency of all politicians–, and protests spread to most of the country. On December 19 and 20, crowds of demonstrators occupied the streets of Buenos Aires and other important Argentine cities, resulting in the resignation of president Fernando de la Rúa and the death of thirty-nine protesters by security forces. Between December 20, 2001, and January 2, 2002, four presidents succeeded each other in office. Some of them were heads of the Senate and the House of Representatives –such as Ramón Puerta and Eduardo Camaño– while others were designated by the Legislative Assembly to complete president De la Rúa's term, as was the case of Adolfo Rodríguez Sáa –who resigned after only seven days– and Eduardo Duhalde, who remained in office and called for early elections in 2003, which resulted in Néstor Kirchner's victory. Economic depression continued to burden the population during 2002.

17] A folk dance of the Argentine Pampas derived from English country dance, which was introduced in the Viceroyalty of the Río de La Plata in the mid 18th century. Recreated in this region, it took the name of *cielito* and spread as the national cultural expression during the military campaigns of the Independence Wars against the Spanish colonial authority. Its political



Plata hacia mediados del siglo XVIII. Recreada en estas tierras pasó a llevar el nombre de cielito y cobró auge e identificación nacional durante las campañas independentistas del dominio español. Su filiación política se verifica en el *Cielito a la muerte de Dorrego*, compuesto por el periodista franciscano Francisco de Paula Castañeda en 1829, que se volvió inmediatamente popular y cuya letra toma partido por la causa federal. Consultar la obra del musicólogo argentino Carlos Vega, *Danzas populares argentinas*, 1936 [reeditada en 1952 por Ricordi Americana y en 1986 por el Instituto Nacional de Musicología] y *El cielito de la independencia*, Buenos Aires, Tres Américas, 1966.

18] Entrevista con el artista, *loc. cit.*

19] El padre del artista había nacido en Piñeiro y sus tíos vivían en Álvarez, otro pueblo aledaño, al que Puzzolo recuerda haber ido de manera frecuente con el camión en el que su padre transportaba productos provenientes de la actividad agropecuaria y con el que transitaba los caminos vecinales saludando a los lugareños que salían a su paso. Entrevista con el artista, *loc. cit.*

20] Esta alusión cósmica, que vincula estas imágenes de "revoluciones estelares" con las "revoluciones ciudadanas", implícita en la obra del artista de la época de *Tucumán Arde*, fue elaborada por Nicolás Rosa en "La fantascopía de Norberto Puzzolo", en *Norberto Puzzolo. Antológica*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 2004, pp. 17-18 y p. 21.

212

inclination is clear in the *Cielito a la muerte de Dorrego*, composed by the Franciscan journalist Francisco de Paula Castañeda in 1829, which immediately became popular, and whose lyrics sides with the Federal cause. See Argentine musicologist Carlos Vega's *Danzas populares argentinas*, 1936 [also published by Ricordi Americana in 1952 and the Instituto Nacional de Musicología in 1986] and *El cielito de la independencia*, Buenos Aires, Tres Américas, 1966.

18] Interview with the artist, *loc. cit.*

19] The artist's father was from Piñeiro and his aunts lived in Álvarez, a nearby town Puzzolo remembers having frequently traveled to in the truck his father used to transport his agricultural production and which he drove along neighboring roads greeting all the folks along the way. Interview with the artist, *loc. cit.*

20] This cosmic allusion, which links these images of "stellar revolutions" with "citizens' revolutions", implicit in the artist's work in the *Tucumán Arde* period, was conceived by Nicolás Rosa in "La fantascopía de Norberto Puzzolo", in *Norberto Puzzolo. Antológica*, Rosario, Juan B. Castagnino Municipal Museum, 2004, pp. 17-18 and p. 21.

21] Interview with the artist, *loc. cit.*

22] Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2003 [Original edition 1958, 1969], p. 337.



21] Entrevista con el artista, *loc. cit.*

22] Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2003 [Edición original 1958, 1969], p. 337.

23] Los comentarios sobre esta obra se basan en mi texto "Elegía del bosque", publicado en *Elegía. Norberto Puzzolo. Instalación*, Rosario, Centro de Expresiones Contemporáneas (CEC), 2008, pp. 4-5.

24] La elegía es una composición poética del género lírico, proveniente de la tradición greco-latina que, si bien incluía desde antiguo el tono nostálgico, recién durante el Medioevo adquiere el carácter de lamento ante la muerte o frente a cualquier otro acontecimiento digno de ser llorado. Ver Diccionario de la Real Academia Española [en línea] <http://lema.rae.es/drae/?val=elegía>. Consulta: diciembre de 2012.

25] Puzzolo comenta con preocupación el deterioro que ha sufrido Timbúes en los más de quince años que frecuenta la zona, sobre todo el río Carcarañá altamente contaminado. Entrevista con el artista, *loc. cit.*

26] Estas obras se presentarán por primera vez en marzo de 2013 en la muestra que, al momento de escribir este texto, estamos preparando junto al artista para la sala PAyS del Parque de la Memoria de Buenos Aires.

27] Es efectivamente una de aquellas sillas de la instalación de 1968, ahora pintada de negro.

28] The comments about this work are based on my text "Elegía del bosque", published in *Elegía. Norberto Puzzolo. Instalación*, Rosario, Centro de Expresiones Contemporáneas (CEC), 2008, pp. 4-5.

29] Elegy is a lyrical poetic composition that comes from the Greek and Latin traditions. While it had a nostalgic tone from the beginning, it was in the Middle Ages that it acquired the character of lament for the death of a person or for a sorrowful event. See, Diccionario de la Real Academia Española [online] <http://lema.rae.es/drae/?val=elegía>. Accessed December 2012.

25] Puzzolo speaks with great concern about the deterioration Timbúes has suffered in the more than fifteen years he has frequented the area, mostly referring to the highly polluted waters of the Carcarañá River. Interview with the artist, *loc. cit.*

26] These works will be presented for the first time in March 2013 at an art show, which at the time of writing these lines we are preparing with the artist for the PAyS Room of the Buenos Aires *Parque de la Memoria*.

27] It is, effectively, one of the chairs of the 1968 installation that has been painted black.

28] Car model manufactured by Ford Motors Co, normally used for military and police raids and operations during the 1970's.

29] Chababo, Rubén, "Norberto Puzzolo: Before and After the Shipwreck", in this publication, page 111. In his essay, the author analyzes *Evidencias*, Puzzolo's 2010 installation dealing with the



28] Modelo de automóvil fabricado por la Ford, empleado habitualmente en los operativos represivos durante la década del 70.

29] Chababo, Rubén, "Norberto Puzzolo: antes y después del naufragio", ver en esta publicación, página 111. En el ensayo mencionado, el autor analiza *Evidencias*, la instalación creada por Puzzolo en 2010, que se refiere a la apropiación de niños durante la última dictadura. Dicha obra se compone de dos grandes rompecabezas, donde el artista da cuenta del proceso de búsqueda y recuperación de los nietos por la incesante labor de la agrupación Abuelas de Plaza de Mayo.

30] *Ibidem*.

31] John Constable nació en 1776 en East Bergholt, Suffolk. Sus pinturas retratan los distintos parajes campestres de la región de Suffolk, con los que consiguió desarrollar su estilo distintivo, tan admirado por los franceses, desde los miembros de la Escuela de Barbizon hasta los impresionistas, en quienes ejerció una importante influencia. Cfr. Kauffmann, C. M., "Studies for 'The Hay Wain', by John Constable, 1821", *Victoria and Albert Museum*, Londres, 1976 –actualizado en 2006– [en línea] <http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/constables-studies-for-the-hay-wain/>. Consulta: diciembre de 2012.

32] Beate Güttschow tiene una serie denominada *LS*, abreviatura de *Landschaft*, realizada en torno al año 2000, en la que imita el sistema de construcción de paisajes concebido por los pintores

appropriation of children during the dictatorship. The work is composed by two large puzzles through which the artist depicts the search and recovery of children by the indefatigable activity of Abuelas de Plaza de Mayo Association.

30] *Ibidem*.

31] John Constable was born in 1776 in East Bergholt, Suffolk. His paintings portray the diverse country locations of the Suffolk region, with which he achieved his distinctive style, so admired by the French, from the members of the Barbizon School to the impressionists on whom he had a great influence. Cfr. Kauffmann, C. M., "Studies for 'The Hay Wain', by John Constable, 1821", *Victoria and Albert Museum*, London, 1976 –updated in 2006– [online] <http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/constables-studies-for-the-hay-wain/>. Accessed December 2012.

32] Beate Güttschow produced a series titled *LS*, abbreviation for *Landschaft*, around the year 2000, where she imitates the system of constructing landscapes conceived by the painters of the 17th and 18th centuries –such as Claude Lorrain or Thomas Gainsborough– following a previously defined scheme for organizing reality. She digitally combined hundreds of fragments captured with analogical photographs in compositions that follow the conceptual lines of the historical models, and in which she slips in details that denote the contemporaneous in objects or the attire of the characters. With these works, plus others dedicated



del siglo XVII y XVIII –como Claude Lorrain o Thomas Gainsborough– siguiendo su esquema predefinido de ordenamiento de la realidad. Combinó de manera digital cientos de fragmentos captados con fotografía analógica, en composiciones que siguen los lineamientos conceptuales de los modelos históricos, y en los que desliza detalles que denotan lo contemporáneo a través de objetos o por la vestimenta de los personajes. Con estas obras, más otras dedicadas a la ciudad moderna, la artista se propone confrontar, desde distintas perspectivas, el concepto de utopía. Cfr. Hubertus von Amelunxen, "The Narrative before the Image", *Beate Güttschow: texts* [en línea] <http://www.beategutschow.net/texts.html>. Consulta: octubre de 2012.

33] Entrevista con el artista, *loc. cit.*

34] Puzzolo imagina la posibilidad de presentarlos reunidos en un friso continuo. *Ibidem*.

35] "Fui parte y soy algo de *Tucumán Arde*, seguí vivo y viviendo, pasaron muchas cosas en los años sucesivos, en lo personal y en lo colectivo. Asumo que mi obra es aquella, la de los 60, la que pude hacer después de los años que llevó resolver que era vital seguir trabajando en la producción artística, la última que realicé y la que espero seguir produciendo." Norberto Puzzolo, *Norberto Puzzolo. Antológica*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 2004, p. 45.

36] Soulages, François, *op. cit.*, p. 342.

to the modern city, the artist proposes confronting the concept of utopia from different perspectives. Cfr. Hubertus von Amelunxen, "The Narrative before the Image", *Beate Güttschow: texts* [online] <http://www.beategutschow.net/texts.html>. Accessed October 2012.

33] Interview with the artist, *loc. cit.*

34] Puzzolo imagines the possibility of presenting them together as a large frieze. *Ibidem*.

35] "I was a part of and I'm something of *Tucumán Arde*, I remained alive and living, a lot of things happened in the years that followed, to me and to society. I assume that my work is that one, the 60's work, which I was able to produce after the many years it took me to realize that it was vital to go on with my production, the recent works and the work I hope to continue doing." Norberto Puzzolo, *Norberto Puzzolo. Antológica*, Rosario, Juan B. Castagnino Municipal Fine Arts Museum, 2004, p. 45.

36] Soulages, François, *op. cit.*, p. 342.



216

[Retrato de Bárbara. 1986. Fotografía. 45 x 41 cm. Colección Art Institute of Chicago]
[Portrait of Bárbara. 1986. Photograph. 45 x 41 cm. Art Institute of Chicago Collection]

OBRA FOTOGRÁFICA
1983-1993

PHOTOGRAPHY WORKS
1983-1993

[Eleonora Traficante]

Texto del catálogo de la muestra retrospectiva de Norberto Julio Puzzolo
Centro Cultural Parque de España, 1993

Text from the Catalog “Obra fotográfica 1983-1993” [Photography Works 1983-1993]
Norberto Julio Puzzolo’s Retrospective Exhibition
Parque de España Cultural Center, 1993



[Retrato de Lisandro. 1988. Fotografía. 32 x 49 cm]

[Portrait of Lisandro. 1988. Photograph. 32 x 49 cm]

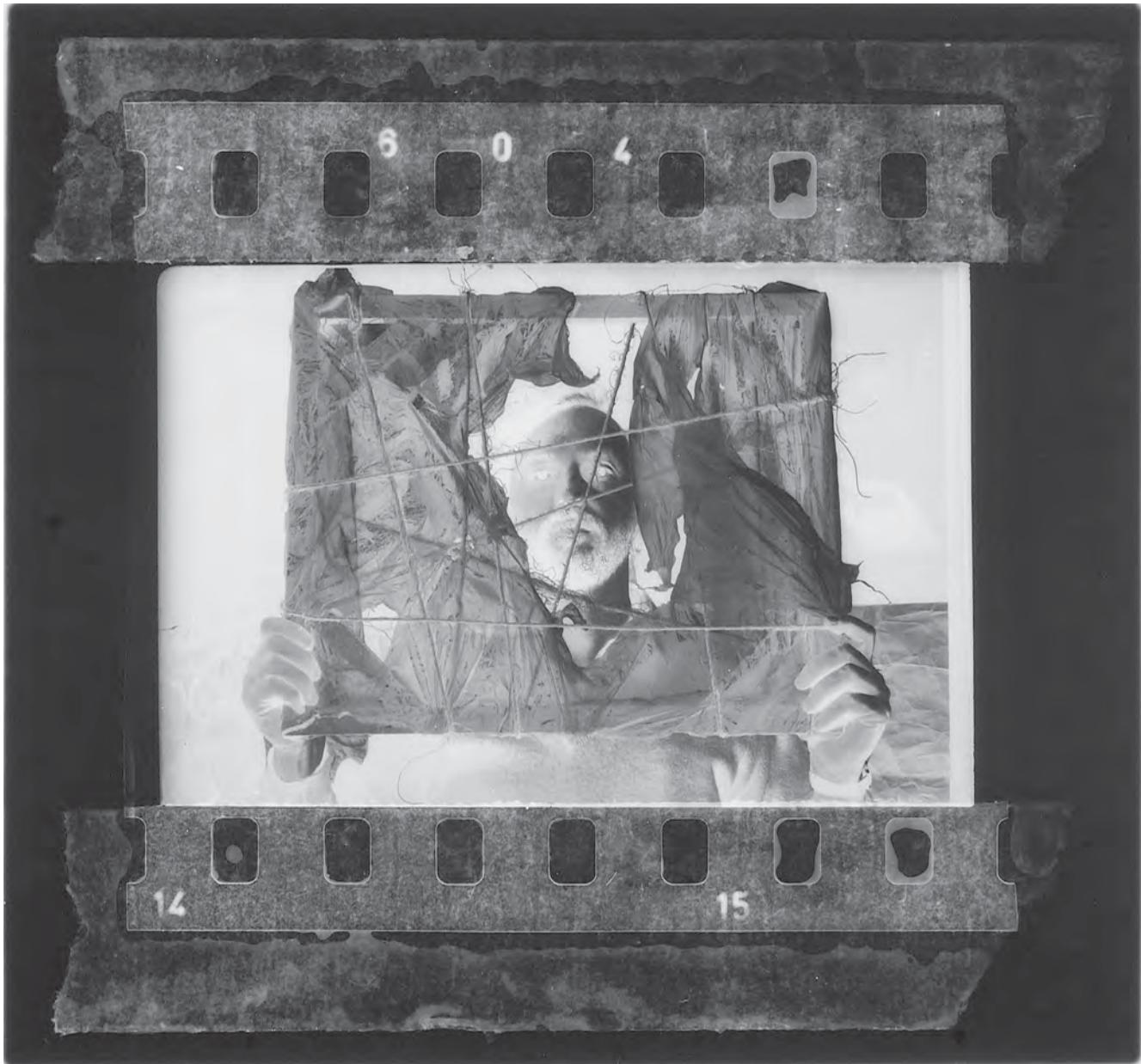
Frutos de la pereza,
sol abyecto...
Reuniendo ruinas de templos y fragmentos...
en las orillas recobradas...
abriendo libros en patios oscuros...
versos en muros abandonados...
(“Trauer”, Ave Virgilio, Thomas Bernhard)

Una colección de imágenes, cosas, personas, quimeras, ilusiones, obsesiones, ideas “vienen a ver y ser vistas”, en esta exposición de Norberto Puzzolo. Vienen a nuestro encuentro desde un fondo retrospectivo, como toda fotografía quizás. Una mirada -obligante- hacia atrás (retro-spectare) que vence en la imagen la impermanencia y libra batalla contra la caducidad, arraigando para siempre esos cuerpos de la memoria. Memoria autobiográfica que necesita, para expandirse, la movilidad narrativa que destruya la arquétípica fijación fotográfica del instante. No debe extrañarnos entonces que el artista organice un singular dispositivo en la conjunción e intersección de pequeñas y grandes secuencias significativas, en las que el montaje -y los cortes- determinan toda la narratividad. Se conjuga de este modo, en coexistencia muy particular, una simultaneidad de flujos, el fluir de la memoria que conserva los

Vintage of sloth
Spiteful sun...
Assembling temple ruins and fragments...
On regained shores...
Opening books in dark courtyards...
Verses on abandoned walls...
(“Trauer”, Ave Vergil, Thomas Bernhard
[translated from the Spanish]

In a collection of images, things, people, chimeras, illusions and obsessions, ideas “come to see and be seen” in Norberto Puzzolo’s show. They come forth to meet us from a retrospective background, perhaps as all photos do. A glance -inevitably-back (retro-spectare) that in the image defeats impermanence and battles caducity, taking root in the body of memory forever. Autobiographical memory that needs, in order to expand, the narrative mobility to destroy the archetypical photographic stillness of an instant.

It shouldn’t surprise us, then, that the artist organizes a peculiar device in the conjunction and intersection of short and long significant sequences in which the montage -and the cuts- determine the entire narrative. In this sense, a most peculiar combination coexists, a simultaneousness of flows; the flow of



220

[Autorretrato delante-atrás]. 1987. Fotografía. 44 x 41 cm
[Self-portrait front-back]. 1987. Photograph. 44 x 41 cm

estados fugitivos del espacio, acercándolos, yuxtaponiéndolos y congregándolos en una especie de espacio auxiliar.

Las formas -signos de la memoria- que no se revelarían simplemente al contacto de la luz y las cosas, no siendo ya el mero y único efecto de una emisión luminosa, intencionan, sin cesar, la búsqueda de lo que las separa de sí mismas. Esas formas, aquí, son las manos, son los rostros, pero de lo que fundamentalmente se trata es de una constante interrogación sobre el ser de la fotografía, interrogación que se patentiza en la sugerente mostración de negativos, márgenes de rollos, numeración de películas.

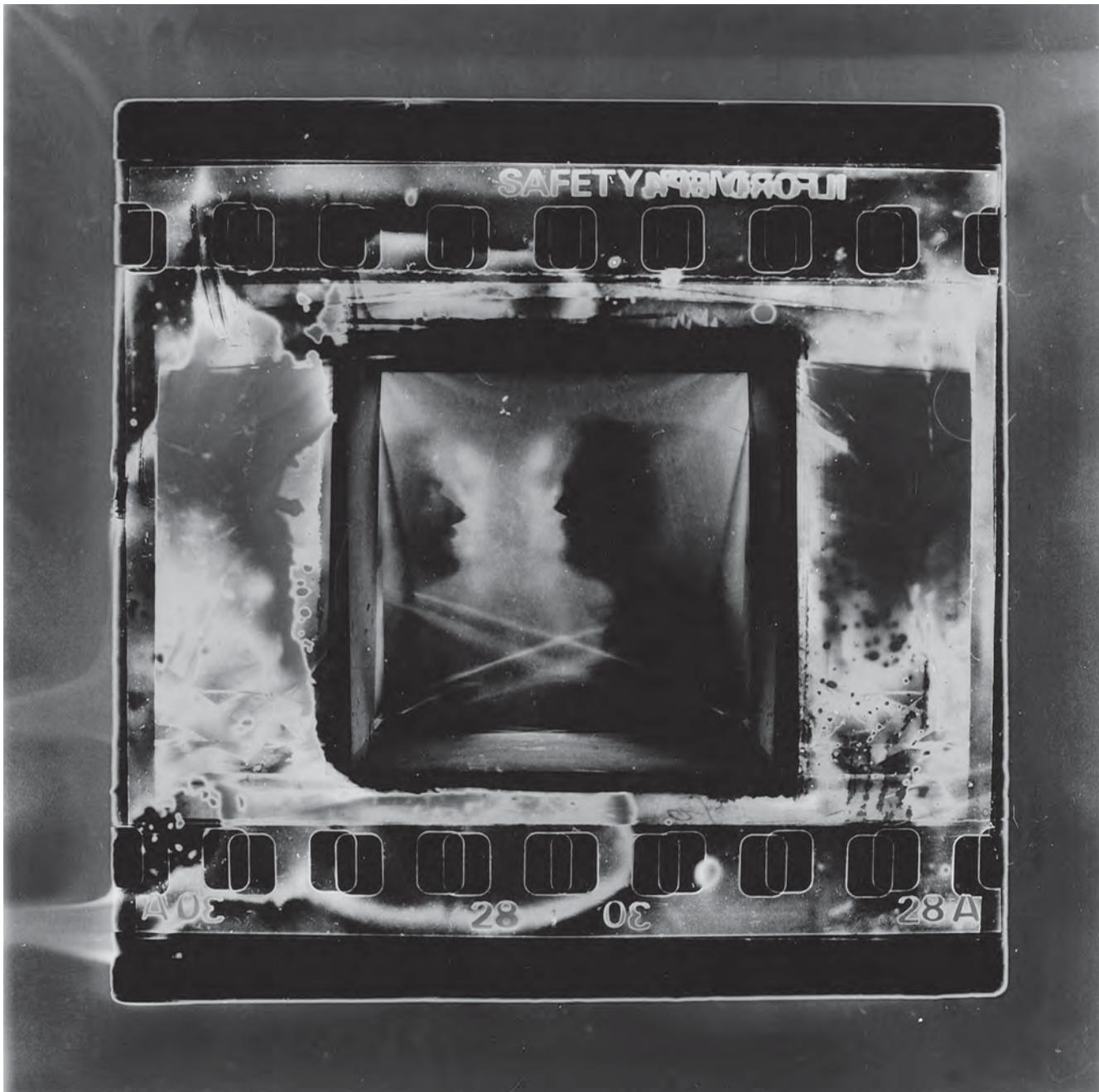
No queda duda. La ecuación se constituye: foto-sujeto, sujeto-foto.

Atendamos al plano de las imágenes. De la privilegiada presencia de las manos, que imprimen su sello de identidad a través de la huella digital, a las manos que descubren -pero asimismo enmascaran- el reconocimiento del rostro, una nueva maquinaria se ha puesto en movimiento. Se trata ahora de producir rostros a fin de “ver” lo que hay “detrás” de la propia imagen. Evidenciando que tras cada velo hay algo que busca asomar, una realidad otra. Detrás de una fotografía vislumbramos otra fotografía... Porque si bien sabemos que detrás y no delante de la cámara está el hombre (el “vidente”), lo que nos devuelve, lo que se inscribe, en

memory that preserves fugitive spaces and brings them closer, juxtaposing and gathering them in a sort of auxiliary space.

No longer being the mere and single effect of a luminous emission, forms -signs of memory- which wouldn't be revealed simply by the contact of light and things, incessantly search for what separates them from themselves. The forms, here, are the hands, the faces, but the idea is mainly a constant interrogation about the being of photography; interrogation that is revealed in the inclusion of negatives, roll borders, number labels.

There is no doubt. The equation is formed: photo-subject, subject-photo. Let us observe the image planes. From the privileged presence of the hands, which stamp the seal of identity through their fingerprints, to the hands that unveil -but at the same time mask- the recognition of the face, a new mechanism has been set in motion. Now it has to do with producing faces in order to “see” what’s “behind” the image. Giving evidence that behind each veil there’s something that wants to come out, another reality. Behind a photo we get a glimpse of another photo... Because, while we know that behind and not in front of the camera is the man (the “seer”), what comes back to us, what is inscribed in



222

[Autorretrato Safety film II. 1991. Fotografía. 44 x 45 cm]

[Self-portrait Safety film II. 1991. Photograph. 44 x 45 cm]

la obra de Puzzolo, “más acá” y “frente” a nosotros, es el rostro en su huidiza fantasmidad.

Adecuación imposible de un cara a cara con uno mismo. Un duplicado en imágenes donde toda identificación falla.

Desconocimiento del propio rostro que en su contemplación se transfigurará, diseminándose sus rasgos (cabellos, trazos), multiplicándose los poros y las sinuosidades en su diversidad interminable, tal las últimas creaciones de Puzzolo. El rostro evocará su profundidad no dominada en un plano, en una superficie, como un mapa. La fotografía deviene construcción cartográfica del sujeto.

Será preciso tomar distancia, no sólo la de la mirada, sino forzar un infinito distanciamiento, convertir los rasgos faciales en signos, desnaturalizarlos, descomponer y componer el rostro para liberarlo. Claro que en principio, ello supone tenerlo, poseerlo, llevar a cabo la captura de ese rostro que huye, que no elegimos y que, en definitiva, tampoco poseemos,

Narciso que se abandona, se expone a sí mismo, que no puede hacer otra cosa, pero puede hacer algo y sin embargo no sólo se refleja, sino que siempre permite también el reflejo del otro.

(Peter Handke)

Puzzolo's work “over here” and “in front of” us is the face of his elusive phantasmicity.

Impossible adaptation of a face to face with oneself. A duplicate in images where all identification fails. Unawareness of one's own face, which changes as it is being contemplated, the features disseminating (hair, marks), the pores multiplying and the infinite diversity of the irregularities, such are Puzzolo's latest creations. The face will evoke a depth not captured on one plane, one surface, as a map. Photography becomes the cartographic construction of the subject. It'll be necessary to step back, not only from the gaze, but rather to force an infinite distance, turning the facial traits into signs, unnaturalizing them, disassembling and assembling the face to liberate it. Of course, to begin with, that requires having it, possessing it, capturing that face that flees, that we don't choose, and that, in fact, we don't possess either,

Narcissus who abandons himself, exposes himself, that he cannot do otherwise, but he can do something and yet he not only reflects himself, but he also allows for the reflection of the other.

(Peter Handke) [translated from the Spanish]



224

[Sin título I. 1993. Fotografía. 200 x 200 cm]

[Untitled I. 1993. Photograph. 200 x 200 cm]

La fotografía de Puzzolo indaga en la mutable inscripción de una esencia en lo visible -la del sujeto- sin supresión de la diferencia. Cada fotografía construye el tiempo como una obra, un conjunto de llenos y de vacíos, de presencias y de omisiones, de luz y de sombra, de placer y dolor.

Un conocimiento en lo real: efímera y frágil humanidad que deberá encontrar una vez más su destino. Afirmación de la transfiguración, canto de Ariel:

Tu padre yace enterrado bajo cinco
brazas de agua;
se ha hecho coral con sus huesos;
los que eran ojos son perlas.
Nada de él se ha dispersado,
sino que todo ha sufrido la transformación
del mar
en algo rico y extraño.

(Shakespeare, La Tempestad)

Así la obra fotográfica de Norberto Puzzolo. Exquisita transmutación (“rica y extraña”), celosamente resguardada en la colección de imágenes hoy expuesta.

Puzzolo's photography delves into the mutable inscription of an essence -the subject's- on the visible, without suppressing the difference. Each photograph constructs time as an artwork, a combination of full and empty, presence and omission, light and shadow, pleasure and pain.

A knowledge on the real: fleeting and fragile humanity that will have to find its destiny once again. Affirmation of the transfiguration, Ariel's song:

Full fathom five thy father lies;
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes:
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.
(Shakespeare, The Tempest)

Such is Norberto Puzzolo's photography work. Exquisite transmutation (“rich and strange”) safely guarded in the collection of images exhibited today.



[El espejo. 1993. Fotografía.

Tríptico, 200 x 428 cm.

"Obra fotográfica (1983-1993)", Centro Cultural Parque de España, Rosario, 1993]

[The mirror. 1993. Photograph.

Triptych, 200 x 428 cm

"Obra fotográfica (1983-1993)", Parque de España Cultural Center, Rosario, 1993]





[Autorretrato a los 15 años II. 1983. Fotografía. 36 x 36 cm]

[Self-portrait at 15 II. 1983. Photograph. 36 x 36 cm]

MÁS ALLÁ
DE LA FOTOGRAFÍA

BEYOND
PHOTOGRAPHY

[Nicolás Rosa]

Trabajo sobre obras del artista Norberto Puzzolo expuestas en el
Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 1985

Essay on the works of Norberto Puzzolo exhibited at the
Juan B. Castagnino Municipal Fine Arts Museum, 1985

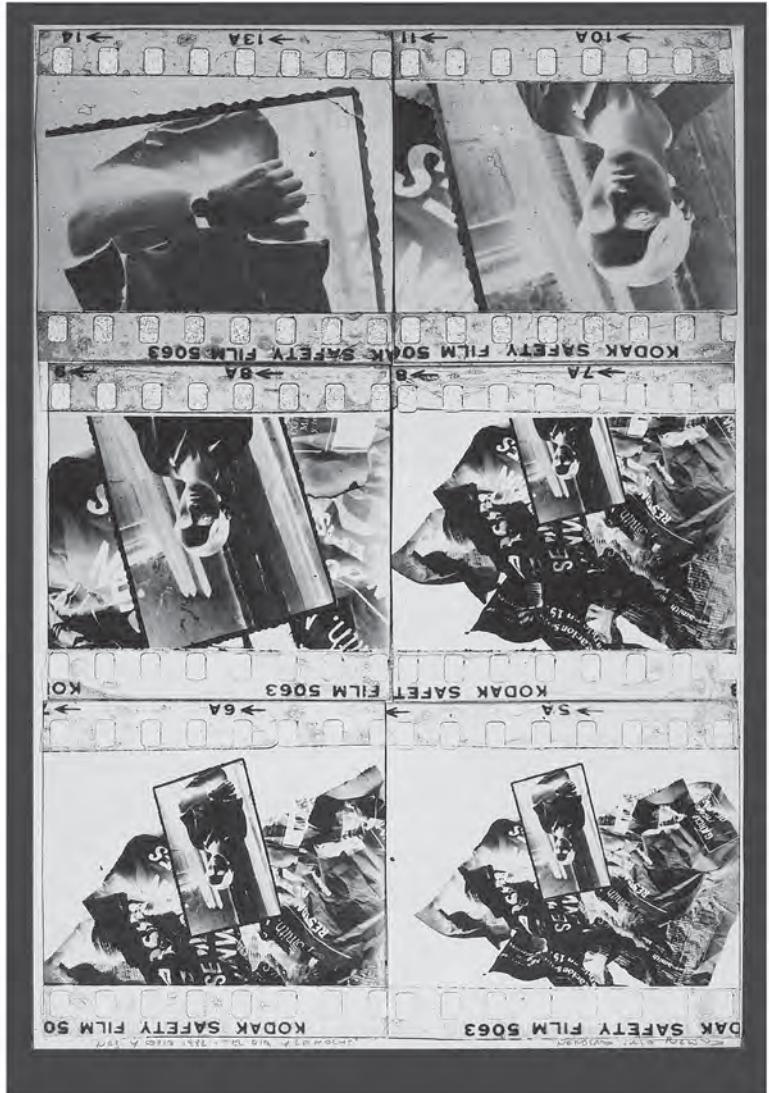
Si como dice Roland Barthes (Cf. El mensaje fotográfico) “al hombre le gustan los signos y le gustan claros”, la historia (el discurso de la historia) se empecina en confundirlos, trastornarlos y transgredirlos. De esta presunta “claridad” se nutren los signos, un efecto de apaciguamiento y una cierta serenidad de la interpretación, de la lectura. La inteligibilidad tranquiliza. La historia es intranquilizadora. Proyecta sobre los signos (los signos del “mundo”) una sombra de sospecha semiótica, cubre los signos con la pátina del tiempo, con la veladura de la ideología (la ideología es un velo, espeso), con la sorpresa del acontecimiento de semiosis (el descentramiento de los paradigmas), con el bloqueo del sentido (el sentido aparece ideológicamente por bloques y la lectura -la interpretación- es obturación) y con la desuturación incesante por la cual el sujeto se abre al nuevo mundo de los signos, al pavor semiótico de lo incontrolable, de lo incommensurable sínico, en suma, de lo innombrable. La fotografía es ese producto histórico que con mayor justicia -y en el nivel de la imagen- (hay una historia de la imagen que se confunde con la historia de la representación, inseparable del sujeto mirante y de la pulsión-pasión que lo sostiene: el ver, el querer ver) produce el desencuentro (o el encuentro fallido) de lo inteligible y lo sensible.

If, as Roland Barthes says (Cf. The Photographic Message), “man likes signs and likes them clear”, history (historical discourse) insists on confusing, upsetting and transgressing them. Signs are nourished by this presumed “clarity”, an appeasing effect and a certain serenity of the interpretation, of the reading. Intelligibility is soothing. History is disquieting. It projects on the signs (the signs of the “world”) a semiotic shadow of doubt, it covers the signs with the gloss of time, with the veiling of ideology (ideology is a thick veil), with amazement at the occurrence of semiosis (the decentering of paradigms), with the blocking of meaning (meaning appears ideologically by blocks and reading -interpretation-obstructs) and with the incessant desuturation by which the subject opens up to the new world of signs, to the semiotic horror of the uncontrollable, of the signic immeasurable, in short, of the unnameable. Photography is that historical product that with utmost precision -and at the level of the image- (there’s a history of the image that is confused with the history of representation, inseparable from the gazing subject and the pulsion-passion sustaining him: seeing, wanting to see) produces the disencounter (or the failed encounter) of the intelligible

Espacio de reunión del sujeto y de la historia, la fotografía es cuadro fijo (el encuadrado: no hay fotos redondas y si las hay son ex-céntricas) donde se compulsan y contienden el sentido y la significación: el sentido consternado. Se ha dicho mucho y bueno sobre la significación de la fotografía (aquellos que se ha dado en llamar retórica, el estudio del mensaje, de la elocutio, de la dispositio) y sobre las taxonomías genéricas (fotos profesionales/fotos de aficionados, paisajísticas, de objetos, retrato, desnudo, realismo/pictoralismo), pero se ha dicho poco sobre el sentido de la fotografía, lo que implica la suposición de un sujeto de la lectura, de la interpretación. Que la fotografía sea lo particular absoluto, la contingencia soberana, donde el Referente aparece como congruente a la cosa misma, la cosa fotografiada, no agota el sentido de la huella fotográfica. Si una fenomenología de la tejné fotográfica nos muestra el sistema de estructuración significante, una operación sobre el sentido de (en) la fotografía debería mostrarnos el sistema vicariante, a pura pérdida, por el cual el sujeto queda eclipsado en la persona del fotógrafo. A mayor peso del Referente (cosa: percepción de la cosidad, objeto: desde siempre fantasmático, persona: simulacro de la civilidad, cuerpo: territorializado, hecho: de entrada discursivizado), mayor oscurecimiento del sujeto.

and the sensitive. Space of reunion of the subject and history, photography is a still frame (the framing: there are no round photos and if there are, they're ex-centric) where meaning and signification collate and contend: the meaning, disturbed.

Much, and mostly positive, has been said about photography (what has come to be known as rhetoric, the study of the message, of the elocutio, of the dispositio) and about generic taxonomies (professional photos/amateur photos, of landscapes, of objects, portraits, nudes, realism/pictorialism), but little has been said about the meaning of photography, about what the assumption of a subject of reading, of interpretation, implies. Photography as the absolute particular, the supreme contingency, where the Referent appears as being congruent with the thing itself, the photographed thing, doesn't exhaust the meaning of the photographic imprint. If a phenomenology of the photographic tejné shows us the structure system of signification, an operation on the meaning of (in) the photograph should show us the vicariant system, a pure loss, by which the subject is eclipsed by the photographer. The greater the weight of the Referent (thing: perception of thingness, object: always phantasmatic, person: simulacrum of civility, body: territorialized, fact: discursivity-



[La noche y el día, el día y la noche. 1982. Fotografía. Diptico, cada parte: 49,5 x 34 cm]
[The day and the night, the night and the day, 1982. Photograph. Diptych, each part: 49,5 x 34 cm]

La “cámara lúcida” enceguece y desplaza -no podría ser de otra manera- al sujeto mirante (aquel que mira para ver por el agujerito -el fotografiante- y aquel que ve para mirar -el expectante-). En el encuentro de las dos miradas (sujeto y objeto/objeto y sujeto: cuadrado imaginario) la fotografía hace mancha. ¿Cuánto de intimidad posee una fotografía, más allá de las clasificaciones de género? La fotografía remite al sistema más íntimo del sujeto, a lo desocializado, (no a los connotadores como lo prefiere Barthes) sino a las asociaciones libres (y aquí libre quiere decir desatadas del eje paradigmático), por definición, espuma del ser, vacuidad de la cadena significante, sin sostén semántico ni fonématico: el balbuceo de la cadena, el puro flujo de un fonetismo anodino y simultáneamente ensordecedor: prepara una escucha -una mirada- sin código, un topos sin espacio y un cronos sin límites.

Ni antes ni después. Por eso, a diferencia del cine, la fotografía no habla. El filme se comenta, se habla y sobre todo se traduce: es dicho. La foto es el otro absoluto del que no se puede decir nada. Una foto se mira y se guarda. O se tira. A una foto (la foto de uno) le corresponde otra foto (la foto de un otro). Las fotos se muestran una a una, sin contigüidad. Y este gesto de mostrar, deíctico cuando se trata de fotos de familia (el dedo sirve para centrar

bound from the start), the greater the obscuring of the subject. The “camera lucida” blinds and displaces -it couldn’t do otherwise- the gazing subject (the one who looks at to see through the tiny hole -the photo taker- and the one who sees to look at -the expectant-). In the meeting of the two gazes (subject and object/ object and subject: imaginary square), photography stains. How much intimacy does a photograph possess, beyond genre classifications? Photography addresses the subject’s most intimate system, the desocialized, (not the connoted as Barthes prefers) but rather the free associations (and here free means not attached to the paradigmatic axle), by definition, foam of the being, emptiness of the chain of signification, without semantic or phonemic support: the babble of the chain, the pure flow of an anodyne and at the same time, deafening phonetism: preparing a listening -a gaze- without a code, a spaceless topos and an unlimited chronos. Neither before nor after. That’s why, unlike cinema, photography doesn’t talk. Film is commented, spoken about and above all translated: it is spoken. The photo is the other absolute about which nothing can be said. A photo is looked at and put away. Or thrown away. The photo (the photo of oneself) corresponds with another photo (the photo of an-other). Photos are shown one by one, without contiguity. And this gesture of showing,

al niño que se fue en la infancia, al padre que ya no está, o a los ancestros: una deixis ascendente y genealógica: la foto no tiene futuro), sólo puede operar en la mudez, en el silencio. La fotografía es el lugar neutro (de la neutralización de los discursos) donde el discurso social (la imposición obligatoria de una significación), el discurso cotidiano (la banalidad de los significantes), el discurso artístico (el significante retorsionado/retorizado), el discurso íntimo (el deseo del signficante/el signficante del deseo) se neutralizan y se niegan a ser interpretados, a ser determinados, a subordinarse o a subordinar (el sentido es siempre una imposición y una jerarquización), la foto, lugar de la sociabilidad de los discursos es efecto de una domesticación de los significantes. En contra de Barthes, decimos que no es la Referencia el orden fundador de la fotografía, sino que aquí, en este espacio químico (la foto es una tejné química que reduplica el metabolismo corporal) el Referente es deslocado, se suma a la fotografía, ya no re-fiere sino que con-fiere y no puede constituirse como pasado (lo que ha sido) sino como evocación simultáneamente presente en el acto de ver. No es un lo que ha sido sino un ya visto. A mi acto de ver le corresponde el gesto de mirar del otro-fotografiante que se incorpora al campo de la mirada. Miro

deictic when it deals with family photos (the finger serves to center the child one used to be, the father who has passed on, or the ancestors: an ascending and genealogical deixis: the photo has no future), it can only operate in muteness, in silence. Photography is the neutral place (of neutralization of discourses) where the social discourse (the obligated imposition of a signification), the everyday discourse (the banality of signifiers), the artistic discourse (the contorted/rhetorized signifier), the intimate discourse (the desire of the signifier/the signifier of desire) are neutralized and refuse to be interpreted, to be determined, to either subordinate or subordinate others (the meaning is always an imposition and a hierarchization), the photo, the place of sociability of discourses, is the effect of domesticating signifiers. Contrary to Barthes, we say that the foundational basis of photography isn't the Reference, but rather that here, in this chemical space (the photo is a chemical tejné that reduplicates the metabolism of the body) the Referent is dislocated, it is added to the photograph, it no longer re-fers but rather con-fers and it cannot be constituted as past (what has been) but rather as an evocation simultaneously present in the act of viewing. It isn't a what has been but rather a has been seen. My act of seeing corresponds with

(me miro) en el instante de ver de otro. La foto de actualidad, la instantánea, son la desventura (no la aventura) de la fugacidad, del instante, que intenta conciliar referencias (la cosa vista) con la foto (la cosa fotografiada) sin la intersección-irrupción del gesto de fotografiar: no hay acto, hay un simulacro de acción. La foto se revela (el revelado) un eidos, una imagen, un fantasma que no apela a la percepción sino al recuerdo o a la rememoración. Más que el acontecimiento es el acto de ver (y el sujeto mirante) el que se adelanta en la instantánea. La foto no autentifica el referente sino el instante de ver. Y a la forma constativa que Barthes le otorga a su gramática (cf. La chambre claire), le opondríamos la forma formativa, donde siempre es posible calcular un sujeto (actitud, modo, aspecto, distancia).

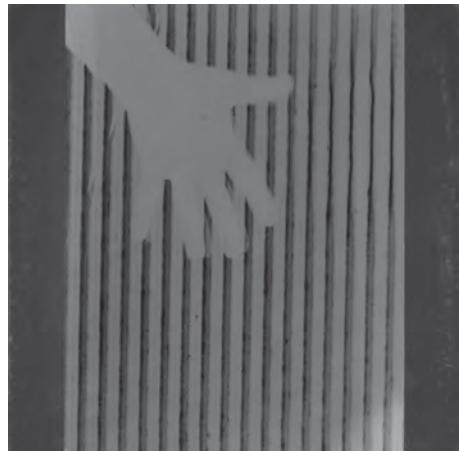
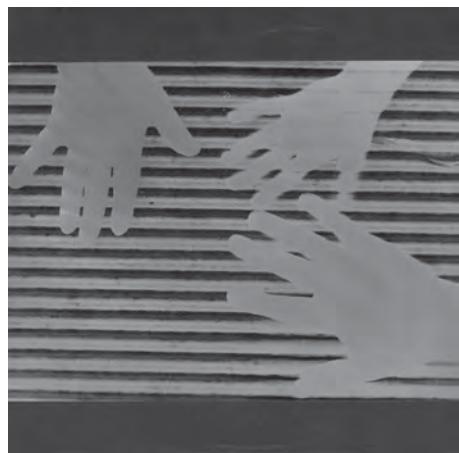
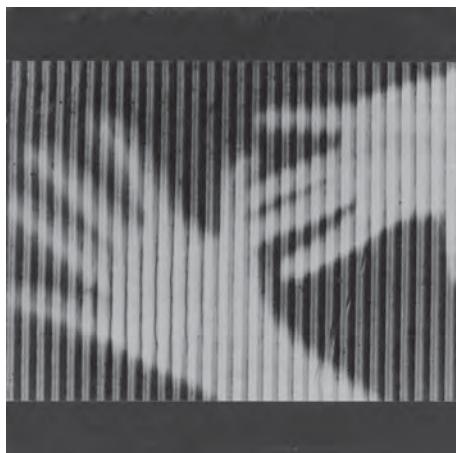
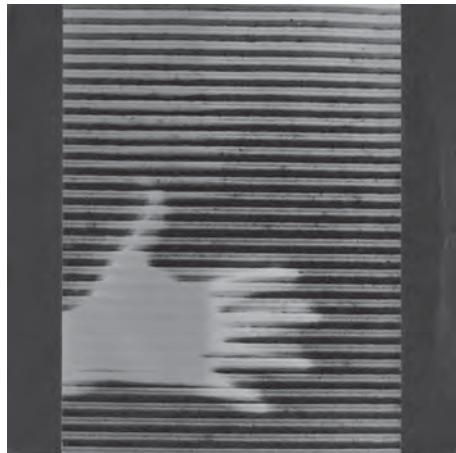
A partir de la fotografía

¿Qué ocurre cuando, decidiendo convertir en pasado absoluto una fotografía, unas fotografías, el artista, el operador de arte, en este caso Norberto Puzzolo, la transforma en materia prima, primaria, como quien dice proceso primario?

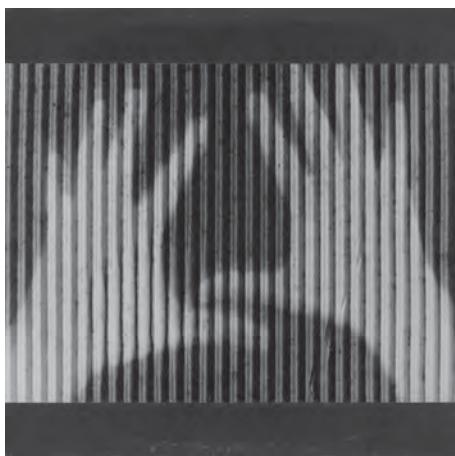
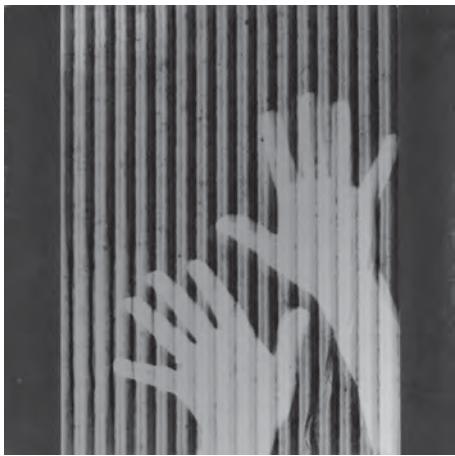
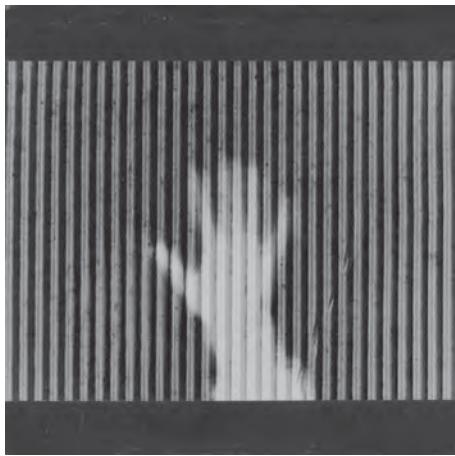
a gesture of gazing the other-photo taker who joins the field of vision. I look (I look at myself) at the moment of another's gaze. The current events photo, the instant picture, is a misadventure (not an adventure) of fugacity, of the instant, which attempts to conciliate references (the thing viewed) with the photo (the thing photographed) without the intersection-irruption of the photographing gesture: there is no action, there's the simulacrum of an action. The photo develops (developing process) an eidos, an image, a ghost that does not appeal to perception but rather to memory or summoning. Rather than the event, it is the act of seeing (and the seeing subject) that comes forth in the instant picture. The photo doesn't authenticate the referent but rather the instant of seeing. And to the constative form that Barthes gives his grammar (cf. La chambre claire), we would oppose the performative form, where it's always possible to calculate a subject (attitude, manner, aspect, distance).

From Photography

What happens when, having decided to put a photo, or some photos, in the absolute past, the artist, the art operator, in this case Norberto Puzzolo, turns it into primal matter, primary, as in, say, primary process? Let's recount: the photo



[Manos.
1985. Fotografía
15 módulos, 40 x 40 cm cada uno]
[Hands.
1985. Photograph
15 modules, 40 x 40 cm each]





238

[Sin título. 1985. Fotografía. 100 x 100 cm]

[Untitled. 1985. Photograph. 100 x 100 cm]

Enumeremos: la foto del papel, la foto del diario, la foto de la mano, la foto de la mano velada, la foto del rostro fotografiada, expuesta (y los momentos de la exposición, ahora en el sentido técnico), la foto de la foto, el encuadre en el marco, el goce de lo compuesto (de la composición), el placer del juego de la arbitrariedad combinatoria (la dis-posición: el material dispuesto y a disposición: una sintaxis pre-vista/impres-rita), una factura que convoca una ruptura, la posibilidad de que una foto se integre a una serie multicopiada, no como secuencia sino como una que sigue a la otra, siempre la misma, y como una nueva vuelta de tuerca, una ex-posición en un ámbito connotado culturalmente (el museo), donde el reflejo de la foto se hace reflexivo y se ex-pone especularmente al reflejo de la mirada del otro.

Si el fantasma colectivo de la Fotografía es la Pintura, al decir de Barthes, en el caso de Norberto Puzzolo el fantasma personal es la composición: de la pintura a la fotografía se intermedian el collage, el encuadre y lo compuesto, y de la fotografía a la pintura se interponen el metadiscurso de la foto fotografiada, de la foto negada, borrada, (iescándalo fotográfico: escribir/borrar!), la sobreimpresión, la superposición, la heterogeneidad de los materiales, que sólo se

on paper, the photo of the newspaper, the photo of the hand, the photo of the veiled hand, the photographed photo of the face, the exposure (and the instances of exposure, now in the technical sense), the photo of the photo, the framing of the frame, the pleasure of the composed (of the composition), the pleasure of playing with random combinations (the dis-position: the material positioned and at one's disposition: a fore-seen/unforeseen syntax), a production that summons a rupture, the possibility that one photo might join a series of copies, not as a sequence but as one following the other, always the same, and as a new turn of the screw, an ex-position in a culturally connoted environment (the museum), where the reflection of the photo becomes reflexive and is ex-posed specularly to the reflection of the other's gaze.
If the collective ghost of Photography is Painting, according to Barthes, in Norberto Puzzolo's case the personal ghost is composition: between painting and photography, there's an intermediation of collage, framing and the composed result, and between photography and painting, there's the interposition of the metadiscourse of the photographed photo, of the denied, deleted photo (photographic scandal: writing/deleting!), the overprint, the overlap,



[Sin título. 1985. Fotografía. 100 x 100 cm]
[Untitled. 1985. Photograph. 100 x 100 cm]

deja entrever: traza, herida, huella. El papel de diario dice, subrepticiamente, de muerte, de persecución, de terror; la foto del rostro-adolescente del operador de arte (bio-graphos) es foto fotografiada, la mano, los dedos, un gesto que niega y borra el significado de la foto, lo compuesto se anula sutilmente en la des-composición, en la confusión... del sentido: no hay un referente al que aludir la foto-móvil, la foto seriada, sino una exposición combinada de sentido(s). La vista no se posa, paciente, sobre la superficie mate, sino que vuelve hecha mirada para instaurar su propio soporte: el mirante. El goce de la composición se adentra en el goce de la des-composición, en la compulsión del corte, del trozamiento, de la fragmentación.

Y más aún, las fotos expuestas (museificadas) están simultáneamente, pero antagonicamente, en este catálogo que Ud. sostiene con la mano: aquí encuentran su des-centro: fotos reproducidas en un catálogo (kata-logos), retóricamente una forma social de la memoria dispuesta-compuesta): convocan el instante de ver y el gesto de hojear/ojear (mano y ojo): la foto se mira de soslayo, en visión anamorfótica. La mirada de la foto es in-moral: no puede reposar sobre una axiología.

the heterogeneity of the materials, which is only glimpsed: trace, wound, print. The newspaper refers, surreptitiously, to death, persecution, terror; the photo of the adolescent-face of the art operator (bio-graphos) is a photographed photo, the hand, the fingers, a gesture that denies and erases the meaning of the photo, the composed is subtly annulled in the de-composition, in the confusion of meaning: there is no referent alluding to the moving-photo, the serial photo, but rather a combined exposure of meaning(s). The gaze does not rest, patiently, on the off-white surface, it rather returns as a gaze to install its own support: the seer. The pleasure [jouissance] of a composition penetrates the pleasure [jouissance] of the de-composition, in the compulsion of the cut, the chopping, the fragmentation.

And moreover, the exposed photos (museumized) are simultaneously, but antagonistically, in this catalog that you're holding in your hand: here, they encounter their de-center: photos reproduced in a catalog (kata-logos), rhetorically a social form of arranged-composed memory): they convoke the instant of seeing and the gesture of browsing (with hand and eyes): the photo is glanced at, visually anamorphic. The gaze of the photo is im-moral: it cannot rest on an axiology.

Más allá de la fotografía

Si de géneros se trata, no es obra del azar que la materia primera de Norberto Puzzolo trate de fotos de familia (¿la propia/la nuestra?) y de fotos de identidad: por un lado, un género social que instaura la pregunta por el origen, el linaje y la genealogía (fotos de la costumbre social, fotos etnológicas, fotos de recién nacidos, de casamiento, de grupos familiares y hasta de muertos en su lecho... de muerte, a la usanza decimonónica), género emparentado con la novela (la narración), más precisamente con la novela familiar: discurre sobre la ascendencia, nunca sobre la descendencia (recordemos, la foto no tiene futuro). Y por el otro, un género civil (en el sentido estatal y estadístico del término) que informa sobre la identificación del ciudadano dentro del conjunto social (un uno en una serie: la diferencia mínima): cédulas, pasaportes, prontuarios. Estos géneros son trastornados en la dis-posición operada por Norberto Puzzolo, se entrecruzan -como debe ser- pero se entrechocan, se dislocan: de la tranquilidad doméstica y positiva de la foto hemos pasado al lugar de la negación: el gesto borrador -tachadura- de la mano, de los dedos, opera como un denegativo: se deja entrever lo que se intuye y simultáneamente se lo borra, se lo deniega. Linaje

Beyond photography

Concerning genres, it isn't by chance that Norberto Puzzolo's primal matter deals with family photos (our own/ours?) and identification photos: on the one hand, a social genre that installs the question of origin, lineage and genealogy (photos of social tradition, ethnological photos, newborns, weddings, family groups and even bodies in their beds... deathbeds, in the custom of the nineteenth century), genre that is related with the novel (narration), more precisely with the family novel: it tells about ascendants, never about descendants (remember, the photo has no future). And on the other hand, a civilian genre (in the governmental and statistical sense of the word) which informs about the identity of a citizen within a social group (a one in a series: the minimum difference): identification papers, passports, criminal records. These genres are disturbed in the disposition operated by Norberto Puzzolo, they crisscross -as they should- but they collide, they dislocate: from the domestic and positive calm of a photo we have gone to the place of negation: the erasing gesture -barred- of the hand, of the fingers, operates as a de-negation: the intuited is half-seen and at the same time, it is erased, it is denied. Lineage and individual (universal and particular

e individuo (universalización y particularización de la genea-lógica) se encuentran en un campo semiótico -un momento más que un campo- donde la significación es sobrepasada por el sentido pavoroso: ¿qué otra cosa que la muerte aparece aquí confirmada por la exclusión del linaje y del individuo? El cuerpo -que sólo aparece por partes, porque no hay cuerpo del todo, no hay cuerpo-todo- tiene aquí un condensado metonímico privilegiado: la mano, que opera como la ley del contra-sentido, la mano autoritaria (que el significante esté limpio de significación lo prueba el hecho de que se haya erradicado cualquier matiz expresivo-expresionista), la mano paterna?, la mano del sentido que otorga y niega simultáneamente... el sentido. La mano de la Ley y como tal represora... del sentido. Sentido/sin-sentido: ¿estamos aquí frente a un combate retórico entre metáfora y metonimia? ¿Lugar privilegiado de la metonimia, la foto (de la coexistencia neutral de los discursos, decíamos), es negada por la metáfora? ¿Hay metáfora posible en la fotografía? ¿O es que, más allá de la fotografía, la metáfora radical que convoca la elisión absoluta -un todo de la elipsis- es la muerte? Del cuerpo en el espejo se ha dicho todo, o casi todo. El desnudo fotográfico, la foto erótica, la foto pornográfica (el gesto, siempre, más que el acto). Aquí, el cuerpo aparece,

of the genea-logical) meet in a semiotic field -a moment rather than a field- where the meaning is surpassed by a sense of horror: what if not death appears here confirmed by the exclusion of lineage and of the individual? The body -which only appears by parts, because there's no body in the totality, there is no body-totality- here has a privileged metonymic condensate: the hand, which operates as the law of contra-diction, the authoritarian hand (that the signifier is clean of signification proves the fact that any expressive-expressionist nuance has been eradicated), the paternal hand? The meaning of the hand that simultaneously offers and denies... meaning. The hand, the arm of the Law and as such repressive... of meaning. Sense/non-sense: are we facing here a rhetorical battle between metaphor and metonymy? Privileged place for metonymy, the photo (of the neutral coexistence of discourses, we were saying), is it negated by the metaphor? Is there any possible metaphor in photography? Or is it that, beyond photography, the radical metaphor that announces an absolute elision -a totality of the ellipsis- is death? About the body in the mirror, everything has been said, or almost everything. The photographic nude, the erotic photo, the pornographic photo (the gesture, always, more than the act). Here, the body appears, as it should be, by parts, remnants, fragmented,



244

[Las manos de Papá. 1985. Fotografía. 100 x 140 cm]

[Dad's hands. 1985. Photograph. 100 x 140 cm]

como debe ser, por partes, a retazos, fragmentado, en el instrumento pulsátil de la mano (trabajo y goce táctil de consumo). La mano metonimiza el ojo para metaforizar el cuerpo, el ojo, que como la voz (el discurso) en la orografía imaginaria del cuerpo, son los únicos objetos que sobresalen, que avanzan, que se adelantan al cuerpo y que por ende se resuelven en la significación fálica o en su evacuación. Las fotos de “paquetes”, más allá de su filiación artística (los famosos assemblages del realismo objetivista de la década del 60), cobran aquí un valor alucinatorio: paquetes envueltos en papel: idesperdicios?, ideshechos?, iescoria?, o irestos, como se dice del resto absoluto, cuerpo caído, el cadáver (cadere: caer), donde se ausenta definitivamente la significación fálica? La mano negadora del sentido, la mano que obtura (el objetivo), la mano obstáculo, la mano contra-retórica, la mano del sin sentido-sentido frente a la mano hacedora, manipuladora, transformadora, la mano que fabrica, la mano del gesto amoroso, es la mano de la muerte atroz: la mano que también tortura. Y aquí las “fotos” de Norberto Puzzolo nos dejan pensativos, sujetos en suspense entre la calculable carnicería de nuestra historia y la incalculable posibilidad de una imposible, improbable retorización de la muerte.

in the pulsating instrument of the hand (labor and tactile joy [jouissance] of consuming). The hand turns the eye into a metonym to metaphorize the body, the eye, which like the voice (the discourse) in the imaginary orography of the body, are the only objects that stand out, advance, go ahead of the body, and therefore, engage in phallic signification or in its evacuation. The photos of “packages”, apart from their artistic filiation (the famous assemblages of objectivism realism of the 1960s), take on here a hallucinatory value: packages wrapped in paper: rabble? Waste? Scum? Or remains, as it's said of the absolute remains, fallen body, the cadaver (cadere: fall), where the phallic signification is definitively absent?

The hand, denier of meaning, the hand that shutters (the objective), the hand obstacle, the hand counter-rhetoric, the hand of the non sense-sense faced with the maker hand, manipulative, transformative, the hand that manufactures, the hand of the loving gesture, is the hand of the atrocious death: the hand that also tortures. And here, the “photos” of Norberto Puzzolo leave us thinking, subjects in suspense between the calculable butchery of our history and the incalculable possibility of an impossible, improbable rhetorization of death.

CRONOLOGÍA [Nancy Rojas]

[1948-1964]

Norberto Puzzolo nace en Rosario, Argentina, el 26 de julio de 1948.

Con sólo 16 años de edad empieza a tomar clases de dibujo y pintura en el taller de Juan Grela, donde se gestaron las líneas inaugurales de su lenguaje.

Desde entonces, tanto Grela como el pintor Anselmo Piccoli se constituyeron en los principales referentes de sus iniciativas dentro del campo del arte.

[1966]

De 1966 data su primera exposición individual en la galería Carrillo de Rosario, y una muestra colectiva de los artistas que integraban el taller de Juan Grela, en la galería El Taller.

Por entonces, Puzzolo se sumó al movimiento que dio origen al Grupo de Vanguardia de Rosario. Una agrupación dinámica que entre 1966 y 1968 fue cambiando su fisonomía y conformación, contando entre sus integrantes, además de Puzzolo, a Eduardo Favario, Juan Pablo Renzi, Noemí Escandell, Graciela Carnevale, Aldo Bortolotti, Emilio Ghilioni, Rodolfo Elizalde, Rubén Naranjo, Lía Maisonave, Jaime Rippa, Osvaldo Mateo Boglione, Martha Greiner y Ruperto Fernández Bonina, entre otros. Las acciones de este colectivo abrieron un proceso de radicalización del arte, planteando primero la ruptura con los lenguajes modernos en vigencia y luego con la institución artística.

[1967]

El Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella organiza la Semana del Arte Avanzado en la Argentina. El evento ofreció un circuito de exposiciones incluyendo a una serie de entidades que habilitaron distintas muestras entre el 25 y el 30 de septiembre. Los artistas del Grupo de Vanguardia de Rosario tuvieron gran visibilidad en este encuentro, ya que contaron con una exposición propia en el Museo de Arte Moderno, titulada "Rosario 67", y formaron parte de una de las exhibiciones más importantes: "Estructuras Primarias II", realizada en la Sociedad Hebraica Argentina. En ambas participó Puzzolo.

En el mismo año, el artista forma parte de la colectiva "OPNI (Objeto Pequeño No Identificado)", que el grupo hizo en la galería Quartier de Rosario en el mes de noviembre. Un evento donde se puso de manifiesto el ingreso de estos autores en otra instancia de trabajo en tanto que, guiados por la necesidad de cuestionar la visualidad, acordaron en profundizar sobre la exploración de los límites del lenguaje con obras absolutamente antiformalistas y de corte conceptual.

A "OPNI" le siguió "El arte por el aire", inaugurada en diciembre en Mar del Plata. *La línea*, que fue la obra que Puzzolo presentó en el marco de la instalación *Situación*, afirmaba el giro conceptual que en ese momento atravesaba su producción.

De 1967 también data su contribución en la colectiva "Pintura actual de Rosario", que

presentó a la colección Isidoro Slullitel en dos sedes: el Museo Castagnino de Rosario y el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe.

[1968]

En este año, ciertas manifestaciones artísticas de Rosario y Buenos Aires delinearon un camino propicio para la vinculación del arte con la política. El Ciclo de Arte Experimental fue un hito dentro de este itinerario. Consistió en una serie de exposiciones individuales de los integrantes del Grupo de Vanguardia de Rosario, organizadas con el auspicio del Instituto Di Tella de Buenos Aires.

El 27 de mayo de 1968, el diario *La Capital* anunciaba la inauguración de la primera de las muestras de este ciclo. Un conjunto de sillas iguales alineadas como si formaran la platea de un cine y puestas en dirección hacia la calle conformaba la obra de Puzzolo.

La convocatoria del Premio Braque fue otro de los hechos desencadenantes de las acciones producidas en 1968 y, particularmente, una de las primeras instancias que unió a artistas porteños y rosarinos en una respuesta colectiva.

En esta convocatoria, la Embajada Francesa había anexado una hoja suplementaria que modificaba el reglamento pretendiendo impedir la entrada de propuestas tendientes a cuestionar pautas vigentes.

Por esta razón un grupo significativo de artistas de Buenos Aires no sólo se

CRONOLOGY [Nancy Rojas]

[1948-1964]

Norberto Puzzolo was born in Rosario, Argentina, on July 26, 1948. At sixteen, he started studying drawing and painting at Juan Grela's workshop, where he began to outline the concepts of his language. Since then, both Grela and painter Anselmo Piccoli became his main referents in the art field.

[1966]

Ninety sixty-six was the year of his first solo exhibition at the Carrillo gallery in Rosario. He also participated in a group show at the El Taller gallery with other artists of Juan Grela's workshop. At the time, Puzzolo joined the movement that founded Rosario's *Grupo de Arte de Vanguardia* [Avant-garde Art Group]. A dynamic group that went through important changes between 1966 and 1968, and whose members were Eduardo Favario, Juan Pablo Renzi, Noemí Escandell, Graciela Carnevale, Aldo Bortolotti, Emilio Ghilioni, Rodolfo Elizalde, Rubén Naranjo, Lía Maisonneuve, Jaime Rippa, Osvaldo Mateo Boglione, Martha Greiner and Ruperto Fernández Bonina, among others. Their actions opened a process of radicalization in art, initially proposing a rupture with current modern languages and later with the art institution.

[1967]

The Di Tella Institute's Centro de Artes Visuales [Visual Arts Center] organized *Semana del Arte Avanzado en la Argentina* [Week of Advanced Art in Argentina]. The event offered a circuit of exhibitions in several different venues and presented a series of shows from September 25 to September 30. The *Grupo de Arte de Vanguardia* artists achieved great visibility through these exhibitions, which led to their presentation at the Buenos Aires Museo de Arte Moderno [Museum of Modern Art] titled "Rosario 67", and also to their participation in the renowned show: "*Estructuras Primarias II*" ["Primary Structures II"] at Sociedad Hebraica Argentina. Puzzolo exhibited in both. That same year, the artist also participated in the exhibition "*OPNI (Objeto Pequeño No Identificado)*" ["Unidentified Small Object"], which the group presented at Rosario's Quartier gallery in November. From then on these authors entered a new stage, guided by the need to question the visual, and they agreed on exploring the limits of language in depth with completely anti-formalist and conceptual works. "*OPNI*" was followed by "*El arte por el aire*" ["Art Up in the Air"], which opened in Mar del Plata in December. *La línea* [The Line], the piece Puzzolo presented in the framework of his installation titled *Situación* [Situation], confirmed the conceptual change his production was making at the time.

In 1967, he also contributed to the group show "*Pintura actual de Rosario*" ["Today's Painting in Rosario"] presenting the Isidoro Slullitel Collection in two venues: Rosario's Castagnino Museum and Santa Fe's Rosa Galisteo de Rodríguez Museum.

[1968]

During 1968, certain artistic expressions in Rosario and Buenos Aires opened up the path to the connection between art and politics. The *Ciclo de Arte Experimental* [Experimental Art Series] was a milestone in this journey. It consisted of a series of solo exhibitions of the members of Rosario's *Grupo de Arte de Vanguardia*, organized by the Di Tella Institute of Buenos Aires. On May 27, 1968, La Capital newspaper announced the opening of the first show of the series. Puzzolo's work consisted of a set of identical chairs arranged in rows, as in a theater, facing the street. The invitation to the Braque Award triggered other actions in 1968, in particular, one of the first events that gathered artists from Buenos Aires and Rosario in a collective answer.

The French Embassy had annexed a supplementary sheet to the invitation that modified the rules with the intention of barring proposals that tended to question the standing guidelines. For this reason, a significant number of Buenos Aires artists not only abstained from participating but also condemned the embassy's attitude through letters and actions. Meanwhile,

CRONOLOGÍA [Nancy Rojas]

abstuvo de participar sino que repudió esta actitud de la embajada con cartas y acciones. Asimismo, el Grupo de Rosario imprimió y repartió un manifiesto firmado y fechado en junio, titulado *Siempre es tiempo de no ser cómplices*. Allí, Boglione, Bortolotti, Carnevale, Elizalde, Escandell, Favario, Fernández Bonina, Ghilioni, Greiner, Lavarello, Maisonneuve, Naranjo, Renzi, Rippa y Puzzolo declararon su oposición a este reglamento y preanunciaron la decisión de establecer una ruptura con las instituciones artísticas, que se concretó más tarde con el *Asalto a la conferencia de Romero Brest*. Este último hecho fue llevado a cabo el 12 de julio: Jorge Romero Brest (director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella), que en ese momento era el principal promotor de las nuevas tendencias artísticas, fue interrumpido cuando estaba dando una conferencia en la sala de Amigos del Arte de Rosario. A estos hechos le sucedieron la obra colectiva de denuncia *Tucumán Arde*, producida por artistas de Rosario, Buenos Aires y Santa Fe. Se desarrolló como desenlace de lo que fue un proceso agilizado por una serie de operaciones y experiencias artísticas que condujeron al arte a la esfera de la política.

Puzzolo fue uno de los autores activos de esta propuesta, hoy considerada como una de las obras más emblemáticas de la historia del arte del siglo XX, la cual mereció numerosos comentarios, estudios y proyectos teóricos y curatoriales de críticos e historiadores nacionales y extranjeros.

248

[1969-1983]

Luego de su participación en el Grupo de Vanguardia de Rosario, Puzzolo se refugió en el silencio dando lugar a un período de suspensión de toda actividad vinculada con la producción artística.

Recién a mediados de los años 70 volvió al campo de la creación eligiendo a la fotografía como medio de expresión. Pasó entonces de emplear la cámara como una herramienta de documentación y de denuncia a utilizarla en función de una producción que desarrolló de diversas formas dentro del campo de la imagen fotográfica.

En 1975 presentó una exposición individual, en la entonces galería Krass Artes Gráficas del viejo Pasaje Pam. La muestra estaba basada en una serie de retratos de artistas, entre los cuales se encontraban varios de los referentes de la historia del arte rosarino: Grela, Piccoli, Julio Vanzo, Luis Ouvrard, Gustavo Cochet, Carlos Uriarte, Francisco García Carrera, Hugo Ottman y Alberto Pedrotti, entre otros.

En 1981, Puzzolo volvió a ser invitado por Gilberto Krass para mostrar en su galería, entonces ubicada en una nueva sede. Allí expuso retratos de todos los artistas, que había fotografiado en los últimos ocho años, en una exhibición que tituló "Los pintores de mi archivo".

[1984]

En septiembre se inauguró "1966/68 arte de vanguardia en Rosario". Una gran

muestra realizada en el Museo Castagnino de Rosario, a la que Puzzolo fue invitado a participar junto con sus ex compañeros del Grupo de Vanguardia de Rosario. La exposición fue organizada por APA (Artistas Plásticos Asociados), cuyos integrantes basaron su propuesta curatorial en la presentación de documentación y obras originales y reconstruidas de los años 60, a la que acompañaron con tres jornadas abiertas al público coordinadas por Guillermo Fantoni. Conscientes de las nuevas condiciones en las que se hallaba el país luego de la dictadura, en el catálogo los organizadores sostenían como fundamento la necesidad de "presentar lo realizado en una época relativamente cercana e insuficientemente conocida por las nuevas generaciones". Por ende, tenían la intención de abordar el pasado vanguardista "despojados de una visión nostálgica y apologética". Allí Puzzolo mostró, entre otras obras, la polémica pieza *La línea*; una de las más representativas de su pasaje hacia el arte conceptual.

En noviembre de este mismo año, Puzzolo inauguró una individual en la galería Miró de Rosario. Un espacio que recibió a numerosos artistas jóvenes y maestros, desarrollando una importante actividad durante los primeros años de la etapa post-dictatorial. Allí exhibió la serie *Nunca más*, con la que recuperaba y a la vez rompía con las coordenadas generales del lenguaje de la fotografía haciendo alusión a una forma de sentir el presente, que

CRONOLOGY [Nancy Rojas]

in June, the Rosario group printed and handed out a manifest titled *Siempre es tiempo de no ser cómplices* [*It's never too late to end our complicity*]. In it Boglione, Bortolotti, Carnevale, Elizalde, Escandell, Favario, Fernández Bonina, Ghilioni, Greiner, Lavarello, Maisonneuve, Naranjo, Renzi, Rippa and Puzzolo stated their opposition to these rules, pre-announcing their decision to break with all art institutions, which they did soon after in the *Asalto a la conferencia de Romero Brest* [*Romero Brest's conference assault*]. This action was carried out on July 12. The director of the Di Tella Institute's Visual Arts Center, Jorge Romero Brest, the most important promoter of new artistic trends at the time, was interrupted while he was giving a conference at Rosario's *Amigos del Arte* space.

These actions were followed by the collective work *Tucumán Arde* [*Tucumán Burns*], produced by artists from the cities of Rosario, Buenos Aires and Santa Fe. It was the result of a process that was accelerated by a series of artistic operations and experiences leading art toward the political field.

Puzzolo was one of the active authors of this proposal, which is currently considered one of the most emblematic in 20th century art history and has merited countless comments, studies and theoretical and curatorial projects by local as well as international critics and historians.

[1969-1983]

Following his participation in Rosario's *Grupo de Arte de Vanguardia*, Puzzolo sought shelter in his silence, beginning a period in which he suspended any and all activity linked with art production. It was not until the mid-70's that he returned to the field of art, choosing photography as a means of expression. He then went from using the camera as a tool for documenting and denouncing events to producing developments in different directions within the field of the photographic image.

In 1975, he presented a solo exhibition in what was then the *Krass Artes Gráficas* gallery at Pasaje Pam. The show was based on a series of portraits of artists, among them several referents of Rosario's art history: Grela, Piccoli, Julio Vanzo, Luis Ouvrard, Gustavo Cochet, Carlos Uriarte, Francisco García Carrera, Hugo Ottman and Alberto Pedrotti, among others. In 1981, Gilberto Krass invited Puzzolo to exhibit again in the new location of his gallery. There, he exhibited the portraits of all the artists he had photographed in the previous eight years and titled the show "*Los pintores de mi archivo*" [*"The Painters of My Archive"*].

[1984]

The exhibition "*1966/68 arte de vanguardia en Rosario*" [*"1966/1968 Avant-garde Art in Rosario"*] opened in September. Puzzolo was invited to participate in this

important event at Rosario's Castagnino Museum, along with his colleagues of the *Grupo de Arte de Vanguardia*. The show was organized by APA [*Associated Plastic Artists*], whose curatorial proposal was presenting documentation and original and reconstructed works from the 1960's, as well as three public conferences coordinated by Guillermo Fantoni. Aware of the new situation the country was going through after the dictatorship, the organizers stated in the catalog the need to "present the production of a relatively recent past, barely known to the new generations". Their intention was to approach the avant-garde past "stripped of a nostalgic and apologetic perspective". Puzzolo showed, among other works, his controversial *La línea*, one of the most representative pieces of his passage to conceptual art.

In November, Puzzolo opened a solo exhibit at the Miró gallery in Rosario, a space that received numerous young artists and teachers, and carried out an important activity during the first years of the post-dictatorship period. He exhibited the series *Nunca más* [*Never Again*], with which he recovered, and at the same time broke with, the general coordinates of the photographic language, alluding to a way of feeling a present that began to seek the construction of a new horizon after the material and ideological losses the Argentine dictatorship had caused between 1976 and 1983.

CRONOLOGÍA [Nancy Rojas]

comenzaba a manifestar la reconstrucción de un horizonte diferente tras las pérdidas materiales e ideológicas que había provocado la dictadura argentina entre 1976 y 1983.

[1985-1986]

En septiembre de 1985, Puzzolo inauguró la exposición "A partir de la fotografía" en el Museo Castagnino de Rosario, con una serie de trabajos fechados entre 1983 y 1985. Nicolás Rosa elaboró un texto teórico en donde, entre otras cosas, señalaba algunas particularidades de la operatoria del artista (ver página 229). Al año siguiente hizo una exhibición individual en la galería Krass.

[1987-1992]

Luego de realizar retratos de artistas, autorretratos y otras obras cuyo contenido remitía a ciertos sectores de una memoria parcialmente recuperable, o bien, después de reafirmar una iconografía propia con elementos como la cruz y las manos, Puzzolo rescató otro de los géneros clásicos: la naturaleza muerta. Modalidad en la que trabajó a partir de una imagen secuencial que se oscurecía confluyendo en un tipo de ambigüedad: la de la sola simpleza de los objetos fotografiados hallados en una extraña situación de reposo, aunque intervenidos por la presencia de una sombra: la del artista.

En 1987 hizo una muestra individual y estuvo presente en dos colectivas, "Natu-

raleza muerta" y "El paisaje", las tres en el Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilio Estévez.

Al año siguiente llevó a cabo una exposición en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe.

En 1989 participó en dos grupales: "Siete gráficos argentinos", en la Galería Brita Prinz, con sede en Madrid y Burgos, España, y "Homenaje a Van Gogh", en el Museo Estévez.

En 1991 y 1992, estuvo representado en las colectivas "Rosario Künstler und ihre stadt", en el Commerzbank de Frankfurt, Alemania, e "Imágenes de fotógrafos e ilustradores argentinos", en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, respectivamente.

[1993]

Del 18 de septiembre al 15 de octubre, Puzzolo realizó una retrospectiva en el Centro Cultural Parque de España de Rosario con obra fotográfica de los últimos diez años. La presencia del conjunto posibilitaba la visualización de uno de los factores que, durante todo este período, el autor incorporó para el desarrollo de sus imágenes: la tendencia autobiográfica. Una directriz que lo condujo a una modalidad de expresión intimista, que lo sumergió con frecuencia en el pasado. En el plano de la dimensión creativa, esta incidencia generó efectos de esfumado en las imágenes que, como característica, se sumaban a una suerte de íconos de identidad como

las manos y el rostro. Estos rasgos iban a dar cuenta de lo que Eleonora Traficante afirmó en el catálogo de la muestra: "detrás de la fotografía es posible vislumbrar otra fotografía" (ver página 217).

En este año, volvió a estar representado en la muestra "Imágenes de fotógrafos e ilustradores argentinos", en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

[1995]

Este año fue partícipe de dos exposiciones grupales: "El objeto de los 90", en el Museo Castagnino de Rosario, y "Fotógrafos santafesinos hoy", organizada por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe. La primera, curada por Fernando Farina, formó parte de un período de apertura al arte contemporáneo iniciado en Rosario en ese entonces. Además de Puzzolo, contó con la presencia de otros reconocidos artistas de la ciudad como Román Vitali, Daniel García, Graciela Sacco, Claudia del Río y Mauro Machado, entre otros.

[1996-1999]

Durante esta etapa Puzzolo tuvo gran presencia en las exposiciones y ensayos historiográficos que se realizaron con la intención de generar nuevas lecturas sobre las vanguardias de los 60, prestando gran atención al fenómeno *Tucumán Arde*. Entre otras exposiciones dedicadas a este fragmento histórico se destacan: "Arte Acción, Tucumán Arde", en el Museo de Arte

CRONOLOGY [Nancy Rojas]

[1985-1986]

In September 1985, Puzzolo presented "A partir de la fotografía" ["From Photography"] at Rosario's Castagnino Museum, showing a series of works from 1983 and 1985. Nicolás Rosa wrote a theoretical text for it, in which, among other things, he pointed out some peculiarities of the artist's operation (see page 229). The following year he opened a solo exhibition at the Krass gallery.

[1987-1992]

Following the production of portraits of artists, self-portraits and other works whose content referred to certain sectors of a partially recoverable memory, or rather, after restating a personal iconography with elements such as crosses and hands, Puzzolo rescued another classical genre: the still life. He started by working with a sequential image that gradually darkened, converging in a type of ambiguity: that of the sheer simplicity of the photographed objects placed in a strange resting position, though intervened by the presence of a shadow: the artist's. In 1987, he opened a solo exhibition and participated in two group shows, "Naturaleza muerta" ["Still Life"] and "El paisaje" ["The Landscape"], all three of them at the Firma y Odilio Estévez Municipal Museum of Decorative Art.

The following year, he opened at Santa Fe's Rosa Galisteo de Rodríguez Museum. In 1989, he participated in two group shows: "Siete gráficos argentinos" ["Seven

Argentine Graphic Illustrators"], at the Brita Prinz gallery in Madrid and Burgos, Spain, and "Homenaje a Van Gogh" [Homage to Van Gogh], at the Firma y Odilio Estévez Municipal Museum of Decorative Art. In 1991 and 1992, he was represented in the group exhibits "Rosario Künstler und ihre Stadt", at the Frankfurt Commerzbank in Germany, and "Imágenes de fotógrafos e ilustradores argentinos" ["Images by Argentine Photographers and Illustrators"] at the Buenos Aires Museo de Arte Moderno.

[1993]

From September 18 to October 15, Puzzolo opened a retrospective at Rosario's Parque de España Cultural Center, showing the photographic work of the previous ten years. The presence of the totality of his works made it possible to visualize one of the factors the author incorporated to the development of his images during that period: his autobiographical inclination. This direction led him to a modality of intimate expression that frequently immersed him in the past. On the plane of creative dimension, this incidence generated blurring effects in the images, which were typically added to certain identity icons such as the hands and face. These features would account for what Eleonora Traficante stated in the exhibition catalog: "beyond the photograph, it is possible to get a glimpse of another photograph" (see page 217). That year, he was again represented in the

show "Imágenes de fotógrafos e ilustradores argentinos", at the Buenos Aires Museo de Arte Moderno.

[1995]

He participated in two group exhibits: "El objeto de los 90" ["The Object of the 90's"] at Rosario's Castagnino Museum, and "Fotógrafos santafesinos hoy" ["Santa Fe Photographers Today"], organized by Santa Fe Province's Subsecretaría de Cultura. The former, curated by Fernando Farina, was part of a period of introduction of contemporary art that was initiated in Rosario. Besides Puzzolo, other renowned city artists participated, such as Román Vitali, Daniel García, Graciela Sacco, Claudia del Río and Mauro Machado, among others.

[1996-1999]

During this period Puzzolo had an important presence in exhibitions and historiography essays that intended to promote new readings of the 1960's avant-gardes, paying special attention to the *Tucumán Arde* phenomenon. Among other shows dedicated to this historical fragment, the most important were "Arte Acción, Tucumán Arde" ["Action Art, Tucumán Burns"] at the Buenos Aires Museo de Arte Moderno, "Global Conceptualism: Points of Origin. 1950s-1980s", curated by Mari Carmen Ramírez at New York's Queens Museum of Art and "En medio de los medios" ["In the Middle of the Media"], curated by María José Herrera at the

CRONOLOGÍA [Nancy Rojas]

Moderno de Buenos Aires, "Global Conceptualism: Points of Origin. 1950s-1980s", con curaduría de Mari Carmen Ramírez, en el Queens Museum of Art de Nueva York y "En medio de los medios", con curaduría de María José Herrera, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Las tres fueron inauguradas en 1999.

[2000]

En este año, Puzzolo hizo una muestra en la sala Trillas del Teatro El Círculo de Rosario y varias colectivas, entre las que se hallan: "Dos fotógrafos argentinos", en Schneider Gallery de Chicago; "Fotógrafos y pintores de siglo XXI", itinerante organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires; "Crossing the Line", en el Art Institute of Chicago; "Colección de arte contemporáneo de Rosario", en el Museo Castagnino de Rosario y "Ausencias y presencias - XI Encuentros Abiertos de Fotografía", en la Alianza Francesa de Buenos Aires.

[2001]

252 En julio presentó "Obra fotográfica reciente" en la Alianza Francesa de Buenos Aires. Tal como señalaba la curadora de la muestra, Claudia Laudanno, en esta oportunidad mostró obras modulares de gran escala en las que se apropió irónicamente de los modelos iconográficos de la historia del arte y del lenguaje de la pintura. Enmarcado en una etapa de experimentación, exploró otro tipo de soporte para sus fotografías. Los papeles emulsionados lo condujeron

a una resolución diferente, propicia para la alteración del referente, que siempre tuvo un lugar fundamental en sus trabajos, tanto desde el punto de vista visual como conceptual.

En el mismo año, hizo una retrospectiva en la Fotogalería del Teatro San Martín de Buenos Aires.

Asimismo, el Museo Nacional de Bellas Artes le otorgó el premio Leonardo por su trayectoria en el campo de la fotografía.

[2002]

Llevó a cabo dos individuales, una en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe y otra en la galería Arte x Arte de Buenos Aires, donde presentó "Fotografía digital 2002".

Participó en dos colectivas en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires: "Imaginación y cultura del siglo XX: la fotografía y El arte de la fotografía: Argentina 1990/2003".

También en este año recibió el Premio Konex: Diploma al mérito en fotografía.

[2003]

Realizó una exposición individual en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. En estas producciones, aparecía una insistencia en el trabajo con elementos muy simples que, al ser extraídos de su contexto, cargaban de un significado singular a la obra. Las piedras que asomaban en los cielos argentinos constituyán símbolos que, al estar entre la obviedad y el enigma,

hacían eco de una propuesta enfrentada a la supuesta certeza del registro. Desde esta perspectiva, en el catálogo Fernando Farina señalaba: "toda su obra se enmarca en una dimensión ética, acaso con la misma convicción reveladora de aquellas imágenes de Tucumán, con la misma búsqueda de una razón para el arte".

[2004]

Desarrolló un proyecto de exhibición antológica en el Museo Castagnino de Rosario, que incluyó la publicación de un libro editado por Asunto Impreso y Ediciones Castagnino.

Su obra estuvo presente en varias colectivas: "La sociedad de los artistas. Historias y debates de Rosario", en el Museo Castagnino de Rosario, "El Paisaje en la Colección Fotográfica del MNBA", con curaduría de Sara Facio en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y "Nunca Más / Never Again", con curaduría de Graciela Smith en Natalie and James Thompson Gallery, San José State University de Estados Unidos.

[2005]

Realizó la muestra "Caras y relatos de la cultura", curada por Fernando Farina en el Museo Diario La Capital de Rosario, y formó parte de las colectivas: "Evasión y realidad en la Colección Fotográfica del MNBA", curada por Sara Facio en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires; "258/20, Dos décadas de Fotogalería", en la

CRONOLOGY [Nancy Rojas]

Buenos Aires Museo Nacional de Bellas Artes. All three of them opened in 1999.

[2000]

Puzzolo exhibited at Rosario's Trillas del Teatro El Círculo and participated in several group shows. Among them: "*Dos fotógrafos argentinos*" ["Two Argentine Photographers"] at the Schneider Gallery in Chicago; "*Fotógrafos y pintores del siglo XXI*" ["*Photographers and Painters of the 21st Century*"], organized by the Buenos Aires Museo Nacional de Bellas Artes; "*Crossing the Line*", at the Chicago Art Institute; "*Colección de arte contemporáneo de Rosario*" ["*Rosario's Contemporary Art Collection*"], at Rosario's Castagnino Museum and "*Ausencias y presencias - XI Encuentros Abiertos de Fotografía*" ["*Absences and Presences – 11th Open Photography Meetings*"], at the Buenos Aires Alliance Française.

[2001]

In July, he opened "*Obra fotográfica reciente*" ["Recent Photography Work"] at the Buenos Aires Alliance Française. As curator Claudia Laudanno pointed out, on this occasion he showed large scale modular works in which he ironically appropriated the iconographic models of art history and of the language of painting. In the context of an experimental stage, he explored another type of support for his photographs. Emulsified paper led him to a different resolution, useful for the

alteration of the referent, which always had a fundamental place in his works both from the visual and the conceptual perspectives. That same year, he opened a retrospective at Teatro San Martín's Fotogalería in Buenos Aires. Also, the Museo Nacional de Bellas Artes awarded him the Leonardo Prize for his body of work in the field of photography.

[2002]

He opened two solo exhibits; one at Santa Fe's Rosa Galisteo de Rodríguez Museum and the other at the Arte x Arte gallery in Buenos Aires, where he showed "*Fotografía digital 2002*". He also participated in two group shows at the Buenos Aires Museo Nacional de Bellas Artes: "*Imaginación y cultura del siglo XX: la fotografía y el arte de la fotografía: Argentina 1990/2003*" ["*Imagination and Culture of the 20th Century: Photography and the Art of Photography: Argentina 1990/2003*"]. That year, he was awarded the Konex Prize Diploma with merits in photography.

[2003]

He presented a solo exhibition at the Buenos Aires Museo Nacional de Bellas Artes. In the pieces, there was an insistence on working with very simple elements, which removed from their context, gave the work a singular meaning. The stones that appear in the Argentine skies constituted symbols that blended the obvious and the enigmatic, and

represented a proposal that was contrary to the supposed certainty of the recorded image. From this perspective, Fernando Farina states in the catalog: "All his work is framed in an ethical dimension, perhaps with the same revealing conviction shown in the Tucumán images, with the same search of a reason for art".

[2004]

His project for an anthological exhibition was presented at Rosario's Castagnino Museum and included a book published by Asunto Impreso and Ediciones Castagnino. His work was presented in several group shows: "*La sociedad de los artistas. Historias y debates de Rosario*" ["*The Artists' Society. Rosario's Histories and Debates*"] at Rosario's Castagnino Museum, "*El Paisaje en la Colección Fotográfica del MNBA*" ["*The Landscape in MNBA's Photography Collection*"], curated by Sara Facio at the Buenos Aires Museo Nacional de Bellas Artes and "*Nunca Más / Never Again*", curated by Graciela Smith at the Natalie and James Thompson Gallery, San Jose State University in California, United States.

[2005]

He showed "*Caras y relatos de la cultura*" ["*Cultural Faces and Narratives*"], curated by Fernando Farina at Rosario's Diario La Capital Museum, and participated in two group exhibits: "*Evasión y realidad en la Colección Fotográfica del MNBA*" ["*Avoidance and Reality in the MNBA's Photography*"]

CRONOLOGÍA [Nancy Rojas]

Fotogalería del Teatro San Martín de Buenos Aires; "El sutil vértigo de la imagen", curada por Claudia Laudanno en el Centro Cultural Parque de España de Rosario; "Estudio Abierto Puerto 2005: Argentina: bajo la línea del horizonte. De cara al río", curada por Adriana Lauria y Patricia Rizzo en Buenos Aires; "A 30 años del golpe - Universidad y Derechos Humanos", en la Sede de Gobierno de la Universidad Nacional de Rosario y "Macro en Recoleta. Un cruce de miradas", curada por Clelia Taricco en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires.

[2006-2008]

En 2006 realizó la instalación *Primero como tragedia, segundo como comedia*, en el complejo de espacios de Cultura Pasajera de Rosario.

Al año siguiente participó en "Corpolíticas / Body Politics en las Américas", en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, y en 2008 presentó la instalación multimedia *Elegía* en el Centro de Expresiones Contemporáneas de Rosario, con doce fotografías de hojas atadas o clavadas a un árbol más un video y una ambientación lumínica creada por su hijo, Lisandro Puzzolo. También en este año recibió el Premio Ernesto B. Rodríguez a la trayectoria de un fotógrafo, de la Asociación Argentina de Críticos de Arte, y curó la muestra "La mirada ubicua", en el espacio de arte de la Fundación OSDE de Rosario.

254

[2009]

En octubre inauguró la exposición individual "El devenir de la Mirada", curada por Rodrigo Alonso en el Centro Cultural Parque de España de Rosario. Allí exhibió distintos momentos de su producción, ensañando materiales rara vez mostrados, con la intención de plantear nuevas tensiones e interrelaciones en su obra. En este sentido, aquí se pudieron ver sus distintas facetas, comenzando por su participación en *Tucumán Arde*, continuando con sus indagaciones en la idea de documento fotográfico, sus retratos de los años 70 y su obra posterior dentro del campo de la fotografía y el video, incluyendo su labor como publicista.

[2010]

En este año, realizó la instalación permanente *Evidencias* en el patio interior del Museo de la Memoria de Rosario. Una propuesta en la que trabajó sobre la temática de la apropiación de niños durante la última dictadura militar y su restitución por parte de las Abuelas de Plaza de Mayo. También participó en la colectiva "Viejas Emergencias", curada por Roberto Echen en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, y curó la exposición "La mirada de los otros", en el Centro de Expresiones Contemporáneas de su ciudad.

[2011-2012]

En Buenos Aires, en la Galería 11x7, presentó "Experiencias y Estructuras de los 60" en 2011. Entre las colectivas en las que participó en este tiempo se destacan: "Arte de Santa Fe", Programa Argentina Pinta Bien, curada por Adriana Lauria, Florencia Battiti y Cecilia Fiel en el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe, en el Museo Castagnino de Rosario y en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, y "#Espacio", curada por María Eugenia Spinelli en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario.

En 2012, la exposición grupal "Viejas Emergencias" fue presentada nuevamente en el Fondo Nacional de las Artes de Buenos Aires.

[2013]

Realizó la exhibición "Paisajes de la Memoria", curada por Adriana Lauria, en el Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

CRONOLOGY [Nancy Rojas]

Collection"], curated by Sara Facio at the Buenos Aires Museo Nacional de Bellas Artes; "258/20, Dos décadas de Fotogalería" ["258/20, the Photogallery's Two Decades"], at Teatro San Martín's Fotogalería in Buenos Aires; "El sutil vértigo de la imagen" ["The Subtle Vertigo of the Image"], curated by Claudia Laudanno at Rosario's Parque de España Cultural Center; "Estudio Abierto Puerto 2005: Argentina: bajo la línea del horizonte. De cara al río" ["Open Studio Port 2005: Argentina: Below the Horizon Line. Facing the River"], curated by Adriana Lauria and Patricia Rizzo in Buenos Aires; "A 30 años del golpe - Universidad y Derechos Humanos" ["30 Years After the Coup – University and Human Rights"], at the Seat of Government of the Universidad Nacional de Rosario and "Macro en Recoleta. Un cruce de miradas" ["Macro in Recoleta. Crossing glances"], curated by Clelia Taricco at the Recoleta Cultural Center in Buenos Aires.

[2006-2008]

In 2006, he exhibited the installation *Primero como tragedia, segundo como comedia* [First As Tragedy Then As Farce], at the Cultura Pasajera Complex in Rosario.

The following year, he participated in "Corpolíticas / Body Politics en las Américas", at the Recoleta Cultural Center in Buenos Aires, and in 2008, he presented the multimedia installation *Elegía* [Elegy] at Rosario's Centro de Expresiones Contemporáneas, with twelve photographs of leaves tied or nailed to a tree, plus a

video and a light setting produced by his son, Lisandro Puzzolo. Also that year, he received the Ernesto B. Rodríguez Prize for photographic achievement from the Argentine Association of Art Critics, and curated the show "La mirada ubicua" ["The Ubiquitous Gaze"], at OSDE Foundation's art space in Rosario.

[2009]

In October, he opened the solo exhibition "El devenir de la Mirada" ["Devenir of the Gaze"], curated by Rodrigo Alonso at Rosario's Parque de España Cultural Center. On this occasion, he presented the production of several periods of his life, including material rarely shown before with the intention of proposing new tensions and questionings. Different facets of his work were seen, starting with his participation in *Tucumán Arde*, followed by his investigations dealing with the idea of photographic documents, his portraits from the 1970's and his later work within the field of photography and video, including his production in the field of advertising.

[2010]

In 2010, he inaugurated the permanent installation *Evidencias* in the inner courtyard of Rosario's Museo de la Memoria. The proposal deals with the abduction of children during the last dictatorship and the work *Abuelas de Plaza de Mayo* carries out to find them and

return them to their biological families. He also participated in the group show "Viejas Emergencias" ["Old Emergencies"], curated by Roberto Echen at Rosario's Museo de Arte Contemporáneo, and curated the exhibit "La mirada de los otros" ["The Other's Gaze"], at the Centro de Expresiones Contemporáneas, also in Rosario.

[2011-2012]

In 2011, he presented "Experiencias y Estructuras de los 60" ["Experiences and Structures of the 60's"] at Galería 11x7, Buenos Aires.

Among the most important group shows in which he participated during this period are: "Arte de Santa Fe", Programa Argentina Pinta Bien ["Art of Santa Fe", Argentina Paints Well Program], curated by Adriana Lauria, Florencia Battiti and Cecilia Fiel at Santa Fe's Rosa Galisteo de Rodríguez Museum, Rosario's Castagnino Museum, the Recoleta Cultural Center in Buenos, and "#espacio", curated by María Eugenia Spinelli at Rosario's Museo de Arte Contemporáneo.

In 2012, the group show "Viejas Emergencias" was presented again at the Fondo Nacional de las Artes in Buenos Aires.

[2013]

He opened the exhibition "Paisajes de la Memoria" ["Landscapes of Memory"], curated by Adriana Lauria, at the Parque de la Memoria - Victims of State Terrorism Monument in the city of Buenos Aires

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS | BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

Libros [selección] | Books [selection]

- Bayón, Damián, *América latina en sus artes*, México, Siglo XXI editores, UNESCO, 1983.
- Brodsky, Marcelo y Julio Pantoja (Ed.), *BODYPOLYTICS, Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*, Buenos Aires, La marca editora, 2009.
- Camnitzer, Luis, *Didáctica de la Liberación, Arte Conceptualista Latinoamericano*, Montevideo, HUM, 2008.
- Cansino, Carolina, "Dialogando con Norberto Puzzolo", en: Martínez de Aguirre, Elizabeth (Comp.), *Contratiempos. Trayectos y tensiones en la fotografía argentina y latinoamericana contemporánea*, Rosario, UNR editora, 2011.
- Cippolini, Rafael, *Manifiestos argentinos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2003.
- Elliott, David (Edit.), *Art from Argentina. Argentina 1920-1994*, Oxford, The Museum of Modern Art, 1994.
- Facio, Sara, *Colección fotográfica del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, La Azotea editorial fotográfica, 2005.
- Fantoni, Guillermo, "Itinerario de una modernidad estética. Intensidades vanguardistas y estrategias de modernización en el arte de Rosario", en: *Arte y poder*, Buenos Aires, CAIA, 1993.
- Fundación Konex, *Premios Konex*, Buenos Aires, 2008.
- Fundación Konex, *Quién es quién. 30 años: 1980-2009. Premios Konex*, Buenos Aires, 2010.
- García Canclini, Néstor, *La producción simbólica*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1979.
- Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Glusberg, Jorge, *Del pop-art a la nueva imagen*, Buenos Aires, ediciones de arte Gaglianone, 1985.
- Glusberg, Jorge, *Retórica del arte latinoamericano*, Buenos Aires, ediciones Nueva Visión, 1983.
- Goldstein, Ann y Anne Rorimer (Eds.), *Reconsidering the object of art: 1965-1975*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, The Mit Press, 1995. Con ensayos de: Lucy Lippard, Stephen Melville, Jeff Wall y Susan Jenkins.
- Ielpi, Rafael, *Vida cotidiana: Rosario siglo XX*, Rosario, editorial Borgonovo Publicidad, 2001.
- Indij, Guido (Comp.), *Clic! El sonido de la muerte*, Buenos Aires, La marca editora, 1992.
- Katzenstein, Inés (Ed.), *Listen, Here, Now! Argentine art in the Sixties, Writings of the Avant-Garde*. Nueva York, The Museum of Modern Art (MoMA), 2004.
- Katzenstein, Inés (Ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires, Fundación Proa y Fundación Espigas, 2007.
- King, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60*, Buenos Aires, ediciones de arte Gaglianone, 1985.
- Lippard, Lucy, *Six years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York, Praegen Publishers, 1973.
- Lippard, Lucy, *The Lure of the local. Senses of Place in a Multicentered Society*, New York, The New Press, 1997.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, ediciones El cielo por asalto, 2000.
- López Anaya, Jorge, *Arte Argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emecé editores, 2005.

-
- López Anaya, Jorge, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé editores, 1997.
- Micheli, Federico, Rodrigo Alonso y Mónica Aguirrondo, *Luchadores Silenciosos: fotografía Contemporánea*, Buenos Aires, Papers editores, 2010.
- Oteiza, Enrique y Jorge Cernadas, *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones "Gino Germani", Facultad de Ciencias Sociales, Oficina de Publicaciones del CBC, UBA, 1997.
- Romero Brest, Jorge, *Arte visual en el Di Tella*, Buenos Aires, Emecé editores, 1992.
- Romero Brest, Jorge, *El arte en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- Rosa, Nicolás, "La fantascopía de Norberto Puzzolo", en: *Norberto Puzzolo*, Rosario, Museo Castagnino y Asunto Impreso, 2004.
- Rosa, Nicolás, *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, Cuadernos de Extensión Universitaria, UNL, 1987.
- Sacco, Graciela y Andrea Sueldo, *Tucumán Arde*, Rosario, Tesis para la Licenciatura en Bellas Artes, UNR, 1987.
- Slullitel, Isidoro, *Crónicas, documentos y otros papeles*, Rosario, edición del autor, 1971.
- Solanas, Fernando y Octavio Getino, *Cine, cultura y colonización*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1973.
- Vila Ortiz, Gary y Norberto Puzzolo, *Caras y relatos de la cultura*, Rosario, Museo del Diario La Capital, 2006.
- Catálogos [selección]**
Catalogs [selection]
- AAVV., *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968*, Madrid, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, 2000.
- AAVV., *La sociedad de los artistas de Rosario*, Rosario, Museo Castagnino, 2004.
- AAVV., *Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun / Pasos para huir del trabajo al hacer, Ex Argentina*, Colonia / Buenos Aires, Museo Ludwig, Walter König, Interzona Editora, 2004.
- Alonso, Rodrigo (curador), *El devenir de la mirada*, Rosario, Centro Cultural Parque de España, 2009.
- Battiti, Florencia, Cecilia Fiel y Adriana Lauría (curadoras), *Arte de Santa Fe. Programa Argentina Pinta Bien*, Museo Provincial Rosa Galisteo de Rodríguez (Santa Fe), Museo Castagnino (Rosario) y Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires), editado por la Fundación YPF, 2011.
- Farina, Fernando, "En busca de una razón para el arte", Buenos Aires, catálogo del MNBA, 2003.
- Geneviève Alquier, M., J.V. Monzó y J. Fontcuberta, *Imatges escollides. La Col•lecció Gabriel Cualladó*, Valencia, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1993.
- Giudici, Alberto (curador), *Arte y política en los 60*, Buenos Aires, Fundación Banco Ciudad, Palais de Glace, 2002.
- Glusberg, Jorge, "La fotografía nueva y Norberto Puzzolo", Buenos Aires, catálogo del MNBA, 2003.
- Imágenes I*, Buenos Aires, FOP (Asociación de Fotógrafos Publicitarios de la Argentina), 1992.
- Imágenes II*, Buenos Aires, FOP (Asociación de Fotógrafos Publicitarios de la Argentina), 1994.
- Imágenes III*, Buenos Aires, FOP (Asociación de Fotógrafos Publicitarios de la Argentina), 1998.
- Laudanno, Claudia, "El exorcismo fotográfico y la imagen como emergente", *Puzzolo*, Buenos Aires, Alianza Francesa, 2001.
- Lauría, Adriana (curadora), *Elegía*, Rosario, Centro de Expresiones Contemporáneas, 2008.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS | BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

Crítica de arte y ensayos en revistas y otros medios gráficos [selección] **Art critique and essays published in magazines and other printed media [selection]**

Aguirre, Osvaldo, "El juego de las sillas: cuando el arte salía a la calle", diario *La Capital*, suplemento *Señales*, Rosario, 2008.

Aguirre, Osvaldo, "Retratos de una época y sus personajes", diario *La Capital*, suplemento *Señales*, Rosario, 2006.

Bedoya, Jorge y Noemí Gil, *El Arte en América Latina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973.

Castaños, Marcelo, "Del negativo a la plástica", revista *La Maga*, núm. 312, Buenos Aires, 1998.

Clay, Jean (Ed.), "Dossier Argentine: Les Fils de Marx et Mondrian", revista *ROBHO*, núm. 5 y 6, París, 1971.

258

Cohn, Terri, "Nunca más", revista *Magenta*, Buenos Aires, 2005.

Coordinating Committee of the Revolutionary Imagination, "Argentine Subversive Art: The Vanguard of the Avant-Garde", *The Drama Review*, Vol. 14, núm. 2, New York, winter 1970.

Fantoni, Guillermo, "Tres visiones sobre el arte crítico de los años 60", en: *Documentos de Trabajo*, núm. 1, Rosario, Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, 1994.

Fantoni, Guillermo, "Rupturas en perspectiva: modernismo y vanguardia en el arte de Rosario", en: *Cuadernos del CIESAL*, año 2, núm. 2/3, Rosario, 1º y 2º semestre, 1994.

Farina, Fernando, "Instantáneas", revista *Signos*, núm. 4, Rosario, 1991.

Garaglia, Eduardo y Silvia Pérez Fernández, "Reportaje a Norberto Puzzolo", revista *Ojos crueles*, núm. 3, Buenos Aires, Editorial Imago Mundi, 2006.

Kolesnicov, Patricia, "En el ojo de la vanguardia", revista *Ñ*, núm. 48, Buenos Aires, 2004.

Locicero, Elena, "Propuesta de arte", diario *Rosario, Cuadernos Coleccionables*, núm. 17, Rosario, 1981.

Locicero, Elena, "Puzzolo propone desde la lente", diario *Rosario*, Rosario, 1984.

Longoni, Ana, "Vanguardia plástica y radicalización política", revista *Los '70*, núm. 5, Buenos Aires, 1998.

Longoni, Ana y Mariano Mestman, "Tucumán Arde: una experiencia de arte de

vanguardia, comunicación y política en los años '60", en: *Causas y Azares*, Buenos Aires, año 1, núm. 1, primavera de 1994.

Mege, Juan Carlos, "La producción del arte como reproducción de un saber colectivo. El caso Tucumán Arde", *Sociedad Hoy*, núm. 12, Universidad de Concepción, Chile, 2007.

Perazzo, Nelly, "Tucumán Arde", revista *Art Nexus*, núm. 31, Bogotá, 1999.

AUTORES | AUTHORS

Ana Longoni

Escritora, investigadora del CONICET y profesora de la Universidad de Buenos Aires. Doctora en Artes (UBA). Ha publicado numerosos textos y libros, entre ellos: *Del Di Tella a Tucumán Arde* (Buenos Aires, Eudeba, 2008 y 2011), *Romero* (Buenos Aires, Espigas, 2010) y *Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe* (Barcelona, La Central/Adriana Hidalgo/MNCARS, 2011). Impulsa desde su fundación la Red Conceptualismos del Sur. Ha curado las exposiciones "El deseo nace del derrumbe" (2011) y "Perder la forma humana" (2012) en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).

Writer, CONICET researcher and professor at the Universidad de Buenos Aires. PhD in Arts from UBA. She has published numerous works and books, among them: *Del Di Tella a Tucumán Arde* (Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000, also published by Eudeba in 2008 and 2011), *Romero* (Buenos Aires, Espigas, 2010) and *Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe* (Barcelona, La Central/Adriana Hidalgo/MNCARS, 2011). She has actively promoted the Red Conceptualismos del Sur since its foundation. She has also curated the exhibitions "El deseo nace del derrumbe" (2011) and "Perder la forma humana" (2012) at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).

María Elena Lucero

Doctora en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario. Es profesora investigadora, docente del Seminario de Arte Latinoamericano y Directora del Centro de Investigaciones y Estudios en Teoría Poscolonial (UNR). Autora de publicaciones y ponencias académicas sobre arte latinoamericano en el país y en el exterior.

PhD in Humanities and Arts from the Universidad Nacional de Rosario. Professor and researcher in charge of the Seminario de Arte Latinoamericano and Director of the Centro de Investigaciones y Estudios en Teoría Poscolonial of the Universidad Nacional de Rosario. Author of books and academic works on Latin American art in Argentina and abroad.

Rubén Chababo

Profesor en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Crítico y ensayista. Sus textos, dedicados en particular al campo cultural y político, aparecen con regularidad en publicaciones especializadas y de difusión masiva, tanto nacionales como extranjeras. Actualmente dirige el Museo de la Memoria de la ciudad de Rosario.

Literature professor graduated from the Universidad Nacional de Rosario. Critic and essayist. His works, particularly dealing with cultural and political topics, regularly appear in specialized publications with

wide distribution in Argentina and abroad.

At present, he's the director of Rosario's Museo de la Memoria.

Rodrigo Alonso

Curador, profesor e investigador, especializado en arte contemporáneo y nuevos medios. Ha publicado ensayos y libros sobre el tema, y colabora en periódicos, revistas de arte y catálogos. Fue curador del envío argentino a la 54^a Bienal de Venecia. Es también jurado y asesor de concursos, premios y fundaciones internacionales.

Curator, professor and researcher specializing in contemporary art and new media. He has published essays and books on the subject, and collaborates with newspapers, art magazines and catalogs. He curated the Argentine art presentation to the 54th Venice Biennial. He's also jury and consultant in contests, awards and international foundations.

Adriana Lauria

Curadora y crítica de arte, docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires. Autora de numerosos textos y del libro *Norberto Gómez* (2011). Especialista en arte argentino contemporáneo, es fundadora y curadora del Centro Virtual de Arte Argentino (www.arteargentino.buenosaires.gob.ar). En 2013 organiza "Norberto Puzzolo. Paisajes de la Memoria" (Parque de la Memoria, Buenos Aires).

Curator and art critic, professor and researcher of the Universidad de Buenos Aires. Author of numerous works and the book *Norberto Gómez* (2011). Expert on contemporary Argentine art, she's founder and curator of the Centro Virtual de Arte Argentino (www.arteargentino.buenosaires.gob.ar). In 2013, she organized the exhibition "Norberto Puzzolo. Paisajes de la Memoria" at the Parque de la Memoria in Buenos Aires.

Eleonora Traficante [1954 - 1999]
Curadora, investigadora y licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional de Rosario. Profesora de las asignaturas Semiótica, Seminario y Crítica II en la Escuela de Bellas Artes (UNR) y de Estética en la Escuela de Filosofía (UNR). Autora de numerosos textos científicos y colaboraciones académicas. Desde 1999 la Asociación Argentina de Críticos de Arte ha instituido el Premio "Eleonora Traficante" al ensayo del año en su honor.

260

Curator, researcher and Philosophy graduate from the Universidad Nacional de Rosario. Professor of Semiotics, Seminar and Critique II at the Escuela de Bellas Artes (UNR) and Esthetics at the Escuela de Filosofía (UNR). Author of numerous scientific works and academic collaborations. In her honor, the Argentine Association of Art Critics awards the "Eleonora

Traficante" Prize to the best essay every year since 1999.

Nicolás Rosa [1934 – 2006]

Doctor en Literatura Comparada de la Universidad de Montreal (Canadá). Professor Consulto de la Universidad de Buenos Aires y Profesor Permanente y Director del Doctorado en Letras de la Universidad Nacional de Rosario. Fue Presidente de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS) y presidió el Comité Científico de la revista DeSignis. Autor, entre otros textos, de: *Crítica y significación* (1970), *Léxico de Lingüística y Semiólogía* (1978), *Los fulgores del simulacro* (1987), *El arte del olvido* (1991), *Artefacto* (1992), *Tratados sobre Néstor Perlongher* (1997), *La lengua del ausente* (1998), *Usos de la literatura* (Valencia, 1999), *Historia de la crítica literaria argentina* (2001), *Historia del ensayo argentino* (2002) and *La letra argentina* (2003). *Relatos críticos: cosas animales discursos* (2006) was his last published work.

magazine. Author of the following titles, among others: *Crítica y significación* (1970), *Léxico de Lingüística y Semiólogía* (1978), *Los fulgores del simulacro* (1987), *El arte del olvido* (1991), *Artefacto* (1992), *Tratados sobre Néstor Perlongher* (1997), *La lengua del ausente* (1998), *Usos de la literatura* (Valencia, 1999), *Historia de la crítica literaria argentina* (2001), *Historia del ensayo argentino* (2002) and *La letra argentina* (2003). *Relatos críticos: cosas animales discursos* (2006) was his last published work.

PhD in Compared Literature from the University of Montreal (Canada). Consultant professor of the Universidad de Buenos Aires and tenured professor and director of the PhD studies in Literature of the Universidad Nacional de Rosario. He was president of the Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS) and presided over the Scientific Committee of DeSignis

Agradecimientos | Acknowledgements

María de los Ángeles González

Marcelo Romeu

Silvina Ortiz de Couzier

Mauro Herlitzka

Galería 11 x 7

Epígrafes de fotografías periodísticas
fueron realizados en base a textos de Víctor Aliprandi
Photojournalism captions were based
on Víctor Aliprandi's texts

AUTORIDADES PROVINCIALES

Gobernador de la Provincia de Santa Fe

Antonio Juan Bonfatti

Vicegobernador de la Provincia de Santa Fe

Jorge Antonio Henn

Ministra de Innovación y Cultura

María de los Ángeles González

AUTORIDADES MUNICIPALES

Intendenta de la ciudad de Rosario

Mónica Fein

Secretario de Cultura y Educación

Horacio Ríos

Subsecretaria de Cultura y Educación

Mónica Peralta

MUSEO CASTAGNINO+MACRO

Directora
Marcela Römer
Subdirectora
Alejandra Ramos
Coordinación general
Florencia Lucchesi
Melania Toia
Coordinación curatorial
Nancy Rojas
Coordinación editorial
Georgina Ricci

FUNDACIÓN CASTAGNINO

Presidente
Carlos Siegrist
Presidente Honorario
Carlos María Zampettini
Vicepresidente 1º
Marcelo Martín
Vicepresidente 2º
Alejandro Weskamp
Secretario
Mario Castagnino
Tesorero
Eugenio Usellini
Protesorero
Juan José Staffieri
Vocales
Marcela Römer
Itati Cuevas de Castagnino
Guido Martínez Carbonell
José Gabriel Castagnino
Lidia Sartoris de Angeli
Juan Carlos Bachiochi
Consejeros Honorarios
Silvina Ortiz de Couzier
Rosa María Ravera

EQUIPO EDITORIAL

Coordinación editorial
Georgina Ricci
Fotografías
Archivo Norberto Puzzolo
Museo Castagnino+macro
Correcciones
Gilda Di Crosta
Traducción
Marilyn Grandi
Maquetación
Joaquina Parma

Este libro fue realizado con apoyo del
Programa Espacio Santafesino / Estímulo a la Producción Editorial
del Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe



Espacio Santafesino
+ Industrias creativas



Gobierno de Santa Fe

MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES TUMIAR
CASTAGNINO + metró



Norberto Puzzolo, Rosario, 1948.

A los 15 años empieza a tomar clases de dibujo y pintura con Juan Grela. El pintor Anselmo Piccoli también tuvo un rol importante en su formación.

Su recorrido se inicia en los 60, con una participación activa en el desarrollo de la vanguardia argentina de esa década, manifestado en muestras como: "Estructuras Primarias II" (1967), "Rosario 67" (1967), "OPNI" (1967), "El Arte por el Aire" (1968). Fue el primero de los expositores del Ciclo de arte experimental, organizado por el Grupo de Vanguardia de Rosario, con el auspicio del Instituto Di Tella, en 1968. En este marco, protagonizó varias de las manifestaciones colectivas de la vanguardia rosarina y fue uno de los realizadores activos de *Tucumán Arde*, obra emblemática de 1968 que mereció numerosos comentarios de críticos e historiadores nacionales e extranjeros.

De emplear la cámara como una herramienta de documentación y denuncia, pasó a una producción fotográfica que fue adquiriendo rasgos particulares a lo largo de estos años.

Expuso en forma individual y colectiva en diversas galerías, instituciones y museos del país y el extranjero.

Sus obras figuran en instituciones y colecciones privadas de la Argentina y del exterior.

El Museo Nacional de Bellas Artes le otorgó el premio Leonardo 2001 por su trayectoria, en 2002 recibió el Premio Konex diploma al mérito en fotografía y en 2008 el Premio "Ernesto B. Rodríguez" a la trayectoria de un fotógrafo de La Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACa).

Por decisión personal, nunca envió sus obras para participar de premios ni salones.

Vive y trabaja en Rosario.

Norberto Puzzolo, Rosario, 1948.

At 15 he began studying drawing and painting with Juan Grela. Painter Anselmo Piccoli also had an important role in his art education.

His career began in the 60s when he actively participated in the development of Argentina's avant-garde, shown in exhibits such as: "Primary Structures II" (1967), "Rosario 67" (1967), "OPNI" (1967), "Art Up in the Air" (1968). He was the first exhibition of the Experimental Art Series, organized by the Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario and promoted by the Di Tella Institute in 1968. In this context, he participated in several collective expressions of Rosario's avant-garde and was one of the active members of *Tucumán Arde*, an emblematic 1968 work, widely studied by critics and art historians in Argentina and abroad.

He went from using the camera as a tool for documenting and reporting to a photography production that acquired particular features with the years.

He has presented individual and participated in group shows in several galleries, institutions and museums in the country and abroad.

His works have been acquired by a number of organizations and private collectors from Argentina and abroad.

The Museo Nacional de Bellas Artes awarded him the 2001 Leonardo Prize for his career achievements. Likewise, in 2002, he received the Konex Prize merit diploma in photography, and in 2008 the "Ernesto B. Rodríguez" Prize to photography production from the Argentine Association of Art (AACa).

As a personal decision, he has never submitted his works to contests, awards or salons.

He lives and works in Rosario.



El guiño (Un cuadro) / The Wink (A Picture)
Video en loop (still), 2005

NORBERTO PUZZOLO

NORBERTO PUZZOLO compila la trayectoria del artista: sus primeras obras y preocupaciones de carácter formal, su rol fundamental en la vanguardia argentina de la década del 60 –que tiene como hito insoslayable la experiencia colectiva Tucumán Arde–, las imágenes de la politicizada realidad argentina en los años previos al golpe de estado de 1976, y sus series más recientes que ponen en tensión el lenguaje fotográfico con sus propias experiencias vitales y políticas.

La edición está organizada bajo dos núcleos principales: el primero con un importante *corpus* de reflexiones a cargo de Ana Longoni, María Elena Lucero, Rubén Chababo, Rodrigo Alonso y Adriana Lauria, quienes abordan las diferentes etapas de la producción del artista. El segundo núcleo rescata dos textos históricos que aportan una aguda mirada sobre las series fotográficas de Puzzolo: "Obra fotográfica" (1993) de Eleonora Traficante y "Más allá de la fotografía" (1985) de Nicolás Rosa.

NORBERTO PUZZOLO compiles in his oeuvre the journey of the artist; the first works and formal preoccupations, the fundamental role in the Argentine avant-garde of the 1960's –with the inevitable milestone that was the collective experience of Tucumán Arde–, the images of a politicized Argentine reality previous to the 1976 coup d'état, and the most recent series that tense the photographic language with his own personal and political experience.

This edition is organized around two main nuclei: the first one is composed of an important *corpus* of reflections by Ana Longoni, María Elena Lucero, Rubén Chababo, Rodrigo Alonso and Adriana Lauria, who deal with the different stages of the artist's production. The second nucleus reproduces two historical essays that have contributed an insightful perspective on Puzzolo's photography series: "Photography Works" (1993) by Eleonora Traficante and "Beyond Photography" (1985) by Nicolás Rosa.

