

***Nicolás García Uriburu: la coloración del
Gran Canal de Venecia (1968-2018).
Una acción, múltiples contextos***

***Nicolás García Uriburu: The Coloration Of The
Grand Canal of Venice. (1968-2018). An Action,
Multiple Contexts***

Valeria Alcino 

Universidad Nacional de San Martín. Argentina

Recibido: 10-01-2020

Aceptado: 06-04-2020



CITAR COMO: Alcino, V. (2020). Nicolás García Uriburu: la coloración del Gran Canal de Venecia (1968-2018). Una acción, múltiples contextos. *ANIIV - Revista de Investigación en Artes Visuales*, n. (7), 47 - 61. doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2020.12981>

PALABRAS CLAVE

Bienal de Venecia; coloración; Mayo'68; Land Art; ecología; vanguardia; arte latinoamericano

RESUMEN

Al cumplirse el 50° aniversario de la coloración del Gran Canal de Venecia, la primera de una serie de acciones realizadas por Nicolás García Uriburu (Buenos Aires 1937-2016), este trabajo se propone reflexionar sobre el contexto de su producción en el convulsionado *Mayo Francés* de 1968.

Como artista precursor del *Land Art*, sus coloraciones de ríos y fuentes buscaron interpelar a los espectadores a los que cada lugar brindaba marcos interpretativos diversos. En el cruce entre arte y vida, su obra rebasaba los límites estéticos para unirse con la dimensión ética. Sus producciones evocan un profundo compromiso ideológico en la que cada intervención en la naturaleza resulta un manifiesto estético, ecológico y político.



Pensar el aspecto político de las obras de este artista permite ensayar una nueva mirada sobre el potencial de sus producciones. Sin abandonar el punto de partida artístico, Nicolás García Urriburu llevó adelante un activismo ambientalista creando conciencia, cuestionando a la institución en los múltiples contextos en los que intervino, dándole una nueva perspectiva al arte.

KEY WORDS

Venice Biennial, Land Art -oloration- May '68- Ecology-Avant-garde

ABSTRACT

At the 50th anniversary of the coloration of the Grand Canal of Venice, the first of a series of actions performed by Nicolás García Urriburu (Buenos Aires 1937 - 1916), this work proposes to think - from a historical and political perspective - on the context of their production in the troubled French may of 1968. As precursor *Land Art*, his colorations of rivers and sources sought to interpellate the spectators to which each place provided various interpretative frameworks.

At the intersection between art and life, his work was beyond the aesthetic limits to meet the ethical dimension. His works evoke a deep ideological in which each intervention in nature is an aesthetic, ecological and political manifesto. Thinking the political aspect of the works of this artist allows you to rehearse a new look at the potential of their productions.

Without abandoning the artistic starting point, Nicolás García Urriburu carried out an environmental activism raising awareness, challenging the institution in multiple contexts in which intervened, giving a new perspective to the art.

INTRODUCCIÓN

El año 1968 fue un año clave en la historia occidental. No solo en el aspecto político sino también en la dimensión estética. Fue el 19 de junio de 1968, a unos días de finalizado el *Mayo Francés*, cuando el artista argentino Nicolás García Urriburu (Buenos Aires 1937-2016) realizó la coloración del Gran Canal de Venecia. Esta sería la primera de una serie de acciones en el espacio público de diferentes ciudades del mundo. A lo largo de su vida, las coloraciones cobraron un mayor impacto de concientización ambiental, inscribiéndose en clave conceptualista, en la corriente del *Land Art* compartiendo acciones con varios artistas del mundo.

Este estudio se ancla en la exposición *Venecia en clave verde. Nicolás García Urriburu y la coloración del Gran Canal*, (29 de julio- 30 de septiembre, 2018) -curada por Mariana Marchesi- que el Museo Nacional de Bellas Artes presentó con motivo de cumplirse cincuenta años de su primera intervención.

A partir de esta muestra, se busca reflexionar sobre las relaciones existentes entre el contexto histórico, social y político en el que se inscribió la obra de García Urriburu en el momento de su producción y aborda el contexto museal de dicha experiencia.

DESARROLLO

1. Nicolás García Urriburu. El artista

Nicolás García Urriburu nació en Buenos Aires en 1937. En paralelo a sus estudios de arquitectura en la Universidad de Buenos Aires, incursionó en la pintura de manera autodidacta. En aquellos tiempos su experimentación estaba atravesada por la corriente informalista. Al iniciar los años sesenta inició un viaje por Latinoamérica donde descubrió nuevos paisajes y comenzó a fraguar una iconografía de formas autóctonas. Entre 1962 y 1964 se consolidó una tendencia figurativa en sus pinturas vinculadas a la estética del *Pop Art*. Iniciaba entonces la serie de ombúes, boas y anacondas. En esta etapa utilizó pinturas industriales y fluorescentes, propias de los carteles publicitarios. En 1962 obtuvo el Premio Braque otorgado por la Embajada de Francia. A raíz de esto, se radicó en París con su esposa, la modelo Blanca Isabel Álvarez de Toledo. Presentado por el crítico Pierre Restany, es invitado a realizar una muestra individual en la Galería Iris Clert, donde el 10 de mayo de 1968 inauguró la instalación *Prototipos para un jardín artificial*. La obra exhibía un paisaje artificial de inspiración pop, en el cual se podía ver una serie de representaciones de animales realizados en Plexiglas, un nuevo e innovador material.

El clima que se vivía en la capital francesa, llevó a García Urriburu a plantearse el lugar del arte y del artista en un mundo convulsionado que reclamaba cambios a todo nivel. El cuestionamiento del orden social, de la educación y de los valores tradicionales se instalaba de un modo internacionalista, desdibujando fronteras y nacionalidades.

En ese espíritu de rebeldía que reinaba en París, el artista argentino concibió la idea de colorear el Gran Canal en el contexto de la XXXIV Bienal de Venecia.

2. 1968 – Del contexto político parisino a “Coloración en Venecia”

El año 1968 no solo se caracterizó por las olas de manifestantes y la toma de las calles por parte de las juventudes de numerosas ciudades. También emergió un nuevo concepto de arte que cuestionó a la institución y propuso una estética cada vez más cercana a las acciones políticas en una búsqueda de unir arte y vida. En Argentina en particular también 1968 significó un punto de inflexión. Cabe señalar el giro de los artistas del Instituto Di Tella en Buenos Aires hacia un *conceptualismo caliente* (Pacheco, 1994: 101) o un *conceptualismo ideológico* (Marchán Fiz, 1986, p. 269)¹ que se manifestó en *Experiencias 68* así como en las acciones del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario. Fue el año de Tucumán *Arde*, que se instituyó como un parte aguas en la historia del arte argentino.

¹ Marcelo Pacheco introduce esta categoría para definir las producciones de Victor Grippo inscritas en el conceptualismo pero “no como variante periférica de un nuevo código definido desde los países centrales sino como una búsqueda local”

obra colectiva de investigación y acción política y comunicacional, que pretendió incidir en el proceso revolucionario que se vislumbraba como inminente en 1968 (...) cuya apuesta crítica implicó salirse de los límites del arte para intervenir en las dinámicas de transformación social. (Longoni, 2014)

Las revueltas estudiantiles parisinas del *Mayo Francés* (1968) representaron la posibilidad de un quiebre en las estructuras sociales y políticas tradicionales e impactaron fuertemente en el imaginario de las juventudes del resto del mundo. La Sorbona fue ocupada el 13 de mayo y en sus espacios, artistas, filósofos, críticos y marchantes discutían sobre los nuevos rumbos que de allí en más, el arte debía tomar en una nueva sociedad. Tras los debates infructuosos, un grupo de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes se apropió del taller Brianchon, que pasaría a denominarse *Atelier Populaire* (Taller Popular). En la entrada, un cartel expresaba los nuevos objetivos del ex *Brianchon*:

Taller popular sí, Taller burgués no. Trabajar en el Taller popular es apoyar específicamente al gran movimiento de los trabajadores en huelga que ocupan sus fábricas contra el gobierno gaullista antipopular. (Badenes Salazar, P. 2008, p.130)

Desde este espacio, los estudiantes comenzaron a reproducir masivamente litografías de los carteles revolucionarios en colaboración con artistas de cierto renombre que se acercaron a trabajar junto a ellos. En una hora podían reproducirse sesenta afiches. El éxito de esta forma fue total. Se instalaron varios Talleres Populares en diversos puntos del país con el fin de “ganar la calle” al grito de *la imaginación al poder* a través de una propuesta estética que desbordara los límites de los institucional.

Los mensajes que se difundían en los carteles eran claros e ingeniosos y generalmente, aludían a los acontecimientos políticos del día a día. El objetivo principal era la denuncia aunque también eran portadores de otros temas importantes para la revolución que se suponía sería consecuencia de las acciones de mayo. Los colores que se utilizaban respondían a la tinta que se tenía a la mano y los dibujos eran las únicas partes que tenían color mientras el fondo se mantenía sin pintar. Por lo general, se daba una combinación simple de dibujo y texto aunque podrían aparecer carteles con dibujos aislados o textos sin ilustraciones. Lo importante era la síntesis y la claridad del mensaje que debía captarse de forma inmediata. Uno de los ejemplos más relevantes a los intereses de este estudio, es el afiche *La beauté est dans la rue* (*La belleza está en la calle*). El cartel fue producido en el Taller Popular de Montpellier y presenta la silueta de una figura, aparentemente de una mujer, lanzando un adoquín. El mensaje de este cartel se vincula con los supuestos acerca de la existencia de estrechos vínculos entre arte y revolución. Al mismo tiempo, el mensaje cuestionaba el concepto de belleza tradicional, de las pinturas atesoradas en el Louvre, y propone un concepto vanguardista de la nueva belleza que surge de la acción, en la unión del arte con la vida. Las expresiones *La pintura hoy se hace con adoquines* y *Las únicas esculturas modernas que conozco son las barricadas* serán frecuentes en Mayo.

Las implicaciones que se condensan en estos enunciados permiten reconstruir el contexto en el que se activaron los detonantes del proceso de cambio que Uriburu desarrolló como una necesidad vital en su obra.

3. De la idea a la acción

3.1. La idea

Nicolás García Urriburu fue receptivo al cambio que allí se forjaba en la ciudad luz. Algo se imponía: había que salir del límite del lienzo. La instalación no era suficiente. Abandonar la producción dentro del taller, la galería, el museo. Para este artista era necesario demostrar que la obra de arte podía desarrollarse al aire libre, “fuera del aire viciado de las instituciones” (Chatruc, C. 2018).

En plena carrera espacial, este argentino en París había descubierto una sustancia química, un polvo rojizo, que en contacto con los microorganismos del agua se tornaba verde fluorescente. Era fluoresceína, un colorante orgánico completamente inocuo para el ambiente, tanto para la flora como para la fauna autóctona. Este producto era utilizado por la NASA para detectar en el océano las cápsulas de los astronautas que reingresaban desde el espacio.

Cuando la idea cobró forma, García Urriburu la compartió con su amigo el crítico Pierre Restany (Francia, 1930-2003), quien lo animó a realizar la acción y se ofreció a colaborar en ella. Diferente fue la reacción de la pintora Raquel Forner (Buenos Aires, 1902-1988), quien intentó hacerlo desistir de tan descabellada y peligrosa ocurrencia.

Efectivamente, el temor de Forner tenía fuertes fundamentos. Tras los acontecimientos suscitados en París, las ciudades europeas habían extremado los controles policiales. Especialmente en Venecia donde se llevaba a cabo el más prestigioso acontecimiento artístico de la época: la 34° Bienal de Arte. En la Plaza San Marcos se habían producido revueltas por parte de un grupo de manifestantes que rápidamente se sofocó por la policía. La estrategia que en Francia había utilizado Charles De Gaulle para aplacar a los insurrectos, había reactivado a través de sus discursos la amenaza que significaban los grupos de izquierda alineados con el bloque soviético. En el contexto de la Guerra Fría, no era un hecho a ignorar.

El artista que en la Bienal representaba a la Argentina era David Lamelas (Buenos Aires, 1946). Nicolás era en Venecia un espectador más. No obstante, la ciudad y su rito consagratorio de las artes resultaba el contexto ideal para una acción que se proponía desafiar las reglas de una institución vetusta. De un modo disruptivo, y de manera encubierta, García Urriburu también participaría de la gran fiesta internacional del arte, cuestionándolo.

Para llevar a cabo su objetivo, necesitaba treinta kilos de fluoresceína que -aunque era fabricada en Francia- decidió adquirir en Milán. Desde allí, debía trasladarlos a Venecia. Una vez instalado en un pequeño hotel de La Serenísima, Nicolás, contactó a los *gondolieri*. De su participación dependía el éxito de la obra pues ellos sabían de los movimientos de las mareas. Las corrientes debían llevar el pigmento en la dirección correcta con el fin de lograr que la coloración de las aguas permaneciera el tiempo suficiente para ser percibida por el público de la Bienal y los venecianos en general.

3.2 La acción

La mañana del 19 de junio, Memo, *gondoliere* y pintor aficionado, pasó a buscar al artista por su hotel, consciente de la dimensión de lo que García Urriburu pretendía hacer. Blanca por su parte, tenía la misión de fotografiar el evento: primero desde otra góndola y luego desde un puente. De ahí en más, todo era posible: el fracaso o el triunfo. Todo era experimentación.

A medida que la barca se desplazaba por el Gran Canal, la victoria era evidente. Tal fue así, que la policía puso en alerta a la población debido a un “loco, un terrorista” -García Urriburu- que pretendía incinerar la ciudad con un líquido verde peligroso -la fluoresceína-. Nadie sabía si ese sospechoso color verde era mortalmente tóxico en un contexto en el cual el armamentismo iba desarrollándose a pasos vertiginosos. Como precaución y ante las sospechas, las autoridades solicitaron que los niños fuesen llevados a la estación de trenes para una posible evacuación de emergencia. Finalmente, las fuerzas de seguridad detuvieron al artista. Urriburu fue trasladado a Milán para el interrogatorio que dilucidaría el enigma de la sustancia. Por su parte, Blanca escapó y se dirigió al hotel. Al llegar, el dueño le arrojó las valijas al grito de “terrorista fuera” y junto al perro, pero con el registro de la acción, permaneció en un bar a la espera de noticias.

Cuando la investigación sobre los acontecimientos fue finalizada, el joven pasó de ser un hombre peligroso, un terrorista y un radical, a un reconocido artista latinoamericano que había dado a Venecia un vuelco esencial hacia el arte de vanguardia.

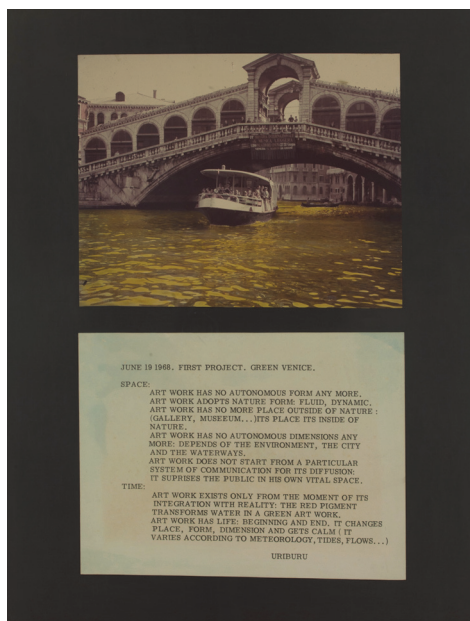


Figura 1. *Coloración en Venecia*. Nicolás García Urriburu, 1968.

Fuente: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/321/>

4. Verde Venecia o Pintar el mundo sobre el mundo mismo²

La acción buscaba devolverle a las aguas parte de lo que las acciones de los hombres le habían quitado: el color verde. Para el flamante *performer* el verde tenía una referencia simbólica que lo ligaba directamente a la naturaleza. El mismo motivo había llevado a Piet Mondrian a rechazar este color en sus pinturas (Restany, 2001, pp. 35-43)³. Según Daniel R. Quiles (2016: s/n):

El verde de Urriburu, que aparece ya en 1962 en pinturas tales como *Ombú*, debe distinguirse de otros colores paradigmáticos del canon de la posguerra -el azul de Yves Klein, el blanco de Robert Ryman, o el negro de Pierre Soulages-, cuyos orígenes pueden remontarse a la reducción de la paleta modernista de Piet Mondrian allá por 1921. Urriburu viola deliberadamente el sistema de Mondrian privilegiando una mezcla de dos colores primarios que también funciona como significante de la naturaleza. Para Mondrian, el color verde era un anatema, porque restauraba el sistema de representación en la pintura: éste no era “puro”.

Las coloraciones no solo se limitaron al espacio público. También su propio cuerpo fue campo de experimentación y denuncia. En 1973 el artista manifestó: “Denuncio con mi arte el antagonismo entre la naturaleza y la civilización. Es por eso que pinto mi cuerpo, mi sexo y las aguas del mundo” (García Urriburu, 1973)

Para García Urriburu, el verde flúor no era nuevo. Era un color que lo había convocado como parte de su identidad latinoamericana. En términos de Restany,

“el rojo es el color de la sangre y la revolución comunista. Azul es el color del cielo, del infinito, de la obra de Yves Klein. El verde es equidistante de estos dos extremos, el azul del cielo y el rojo de la violencia infernal. Representa la naturaleza en su aspecto más humano” (Restany, 2001:45).

En línea con sus acciones en el medio ambiente, el verde -que ya había aparecido como color vital en su obra *Ombú*⁴- comenzó a ser un tono que lo identificaba como artista que, a la manera de Yves Klein, se tornó su sello. La idea de trabajar con un material que generaba una metamorfosis del rojo al verde a través del gesto del artista, introducía una reflexión sobre cuestiones estéticas contemporáneas. El *Expresionismo Abstracto* desde el *Action Painting* había consagrado los amplios gestos que arrojaban pintura industrial sobre los grandes soportes. Urriburu había experimentado la gestualidad a través de sus prácticas informalistas de sus primeros años. En 1968, se apropió del gran gesto americano -gesto positivo- cargado de un vigor optimista en un contexto revulsivo en que se buscaba cambiar al mundo. Este gesto era un desafío más que un acto de reflexión existencialista. Esa acción performática, marginal, interactuaba con el medio ambiente que operaba como soporte. Una vez producido el gesto, la pintura cobraba la forma que le daba el agua, dejándolas libradas al azar de las corrientes.

²El crítico Pierre Restany utiliza esta expresión en: *Urriburu*. Buenos Aires, Fundación Nicolás García Urriburu, 2001, p. 43.

³Según el crítico y teórico francés Pierre Restany "Nicolás opta por el verde de la Naturaleza y acepta de entrada sus connotaciones morales, precisamente las que hacían que Mondrian se rehusara a usarlo en su pintura".

⁴García Urriburu, N., *Ombú*, 1962. Óleo sobre tela. 67 x 51 cm, colección Marta Oks.

En este sentido, García Uriburu manifestó que la obra no cobraría existencia hasta el momento en que se integrase con lo real. El pigmento transformaba el agua y, en la metamorfosis cromática, al mismo tiempo le confería *status* de obra de arte.

La obra de arte ha dejado de tener forma autónoma. La obra de arte adopta la forma de la naturaleza: fluida, dinámica. La obra de arte no tiene más "lugar" (galería, museo...) fuera de la naturaleza; su lugar está en la naturaleza. (Oliveras, 2011)

Si el *Expresionismo Abstracto* eliminaba la carga del mensaje, en este caso se volvía a introducir la dimensión moral a través de la necesidad de actuar en el presente y en el espacio cotidiano. En el contexto en el que se produjo, la acción y la coloración del Gran Canal era una afrenta al sistema del arte que fue mutando en una profunda militancia ambientalista y el verde era el símbolo de su bandera.

5. De la acción a la documentación. Del registro a la obra. El museo como contexto

Nicolás García Uriburu fue un ambientalista militante. Sus coloraciones -realizadas también en New York, París, Düsseldorf y Buenos Aires, entre otras treinta ciudades- lo ubicaron en la vertiente conceptualista.

Cada intervención se registró en fotografías que dieron lugar a diversas obras. La fotografía, inicialmente registro de una acción efímera, pasó a constituir una obra en sí misma. Las reproducciones en serigrafía o las mismas imágenes fotográficas intervenidas, generaron una intersección entre obra de arte única y reproducción, rompiendo el carácter aurático tradicional (Benjamin, 1989). De algún modo, configuraron un nuevo modo de hacer arte, ampliaron el concepto e hicieron del registro un objeto museable y de consumo.

Las coloraciones, como en un circuito de Ouroboros, volvieron al soporte pictórico, del cual García Uriburu nunca se alejó. La práctica pictórica también devino acción sobre papel. Eran las fotografías -imágenes de la realidad y no la realidad misma- la que era intervenida a partir del acto del artista.

El "verde Uriburu" en pastel tiza, aparecía en la serie *Hidrocromía intercontinental* (1970) que formó parte de la exposición antológica *Art Concepts from Europe*, organizada por Pierre Restany en la galería Bonino. Esta es una obra derivada de la acción que desarrolló entre mayo y julio de 1970, proyecto que abarcó un "cuadrilátero conceptual" a escala mundial.

Acompañado por Lawrence Alloway, Thomas Masser, John Weber y John Perreault se iniciaron las coloraciones en las aguas del Hudson de Nueva York el 25 de mayo. El 15 de junio se produjo en el Sena de París, el 27 de junio en el Gran Canal de Venecia y finalmente, el 15 de julio el artista pretendió restaurar el verde de la naturaleza al Río de la Plata de Buenos Aires.

Según Isabel Plante, a través de sus coloraciones y obras en papel, García Uriburu "mapeaba el mundo en dos escalas simultáneas, una a distancia y otra por señalización *in situ*: representaciones cartográficas y coloraciones." (Plante, 2013: 133).

Dentro del museo la obra se niega a sí misma. Constituye un resabio de lo que ya ha dejado de ser. En *19 June 1968 First Project Green Venice- Coloración en Venecia 1968* la fotografía intervenida está conformada por la imagen y un texto en el cual Urriburu planteó que la obra ya no es autónoma sino que forma parte de la naturaleza y que no tiene lugar en el Museo o la galería sino en la propia naturaleza. No obstante, producciones como esta vuelven la obra al espacio cerrado. Si bien la institución era cuestionada, sus límites no fueron quebrados sino expandidos.

5.1 Vanguardia y musealización

El nuevo contexto del museo o la galería, supo absorber las prácticas innovadoras de esos artistas de planteos radicales, para quienes el hecho estético debía ser una experiencia del mundo, un evento inserto en la realidad cotidiana donde el espectador fuese sorprendido y formara parte voluntariamente o no de la operación poética.

Asimismo, con la presencia de estas obras en los museos -a partir de registros o documentos- se busca preservar la memoria de la acción. La institución, en estos términos, funciona como caja de resonancia de estos proyectos utópicos.

Tal como Lucy Lippard anticipó en una época de desmaterialización de las prácticas artísticas, la tensión hacia una concepción expandida del espacio de trabajo hacia la naturaleza, la fotografía cobra un valor testimonial de máxima relevancia. Y el artista es quien se ocupa de que los registros se realicen como registro y como obra. De este modo, el evento deviene permanente y objeto de musealización. La acción vanguardista ha dejado de lado la renuncia a la pertenencia institucional -considerando la estrecha propuesta de Peter Bürguer en su teoría de la vanguardia (1987)- para incorporarse y reformular el sistema del arte. De un modo singular, el proceso de atracción y rechazo genera una tensión que parece potenciar las partes que discurren paralelas.

6. La obra creadora de contextos. ¿Contexto o situación?

Acercarse a la reflexión histórica partiendo desde la misma obra permite comprender que si bien las producciones artísticas se inscriben en contextos sociopolíticos particulares su inserción en determinados momentos y lugares inauguran nuevos contextos. Esto es, desde el punto de vista de este trabajo, abordar la obra como construcción en tránsito que surge reaccionando a unas circunstancias pero al mismo modifica las estructuras sobre las que se sustenta.

Algunas producciones, como las que propone García Urriburu a partir de 1968, resultan inaugurales de un momento específico en el campo de las artes pero al mismo tiempo son representativas de preocupaciones compartidas por otros actores del mundo artístico.

En este sentido, es interesante pensar desde la categoría *vanguardias simultáneas* propuesta por Andrea Giunta (Giunta, 2014) la contemporaneidad de situaciones en las que las acciones ambientalistas y los cuerpos como soporte de obras comprometidas con el medio ambiente y la conciencia sobre la ecología se unieron a otras banderas.

Baste mencionar obras de artistas mujeres -como Ana Mendieta, Betty Beaumont o Mierle Laderman Ukeles- entre otras (Soto Sanchez, 2019), que desde discursos feministas se inscriben en la misma dirección.

En esta línea y en el marco del *giro conceptual* que caracterizó el arte a fines de la década del sesenta, el cuerpo del artista deviene objeto y sujeto de la obra. El cuerpo es simultáneamente, material de uso y de reflexión. Asimismo, invoca un compromiso de índole política.

García Uriburu se postulaba como un militante comprometido con la concienciación del cuidado de la naturaleza y utilizó su cuerpo como medio para la acción y como soporte de lo que denominó *Green Power* -en consonancia con el movimiento americano *Black Power*- a través de su obra *Portfolio-Manifiesto* (1973)⁵.

En 1981 Nicolás García Uriburu coloreó las aguas del río Rin para denunciar la polución durante la Documenta de Kassel. Junto a Joseph Beuys plantó 7000 robles con el fin de devolverle a la naturaleza parte de aquello que la civilización le había quitado. Este tipo de acciones se repetirán en diversas ocasiones en Maldonado, Uruguay donde fundó un museo. En las calles de Buenos Aires, su ciudad natal -donde residió hasta sus últimos días- plantó 50.000 árboles con la vocación de crear *ríos de árboles*.

Allí también, junto con activistas de *Greenpeace*, liberó humo verde desde las terrazas del Congreso de la Nación cuyo objetivo fue denunciar la aprobación de una ley que permitiese el ingreso de desechos tóxicos al país desde Australia. Siguiendo a Giunta, se enmarcan las acciones de Uriburu desde la propuesta de Hal Foster (2001)

Un arte situado requiere una actitud investigativa de parte del artista. Éste asume una actitud comparable a la de un etnógrafo (tal como lo denominó Hal Foster), que analiza cuál es la obra que puede volver visible una condición oculta, pero significativa, del sitio en el que se instala” (Giunta, 2014, p. 79).

Si bien la autora refiere a casos de *site-specific*, no queda excluida la posibilidad de comprender en estos términos las coloraciones desarrolladas por García Uriburu. Especialmente, si se considera que el espacio de la Bienal de Venecia como marco de la acción. La idea de participar desde un margen literal al evento por excelencia de la institución pone de manifiesto las tensiones entre los nuevos modos del arte y los contextos tradicionales de producción y clasificación.

7. La especificidad de lo inespecífico. Tensiones entre centro y periferia

Florencia Garramuño reflexiona sobre la cuestión de la imposibilidad de delimitar ciertas obras contemporáneas debido a su complejidad y superposición de medios de creación recurriendo a la categoría de *arte inespecífico* (Garramuño, 2013).

⁵ *Portfolio- Manifiesto*, obra de seis serigrafías ganadora del 1º premio Bienal de Arte Gráfico de Tokio. Medidas/Duración: 7 piezas de 76,5 x 56,5 cm. Nro. Edición: 87/111. Museo Castagnino + Macro Año ingreso: 2003. La edición 111 forma parte de la colección del MoMA, NY; USA.

La obra del argentino en Venecia podría considerarse *arte de acción*, *performance*, *Land Art*, *ecoarte*, *bioarte*, entre otras posibles apreciaciones. Lo que se debe percibir es que su acción fue fundante y abrió nuevas perspectivas para continuar. De este modo, dado su carácter inespecífico se inscribió como obra paradigmática de su época y del relato de la historia del arte argentino. En este marco de interpretación, resulta interesante pensar sobre el lugar que García Uriburu ocupó en el entramado artístico. Existen dos dimensiones que se acoplan unas sobre otras: el tiempo -que a la vez es pasado y presente- y el lugar que es centro y periferia. Para plantear este aspecto, nuevamente es pertinente enfocarse en la cuestión de las definiciones específicas del conceptualismo vinculadas al centro -Europa y Estados Unidos- y periferia -para el caso que trata este artículo, Latinoamérica.

Para ahondar este tema, Fernando Davis incorpora las consideraciones de Nelly Richard (1998) y sostiene que si bien en los relatos canónicos resultan posiciones irreconciliables,

centro y periferia no designan localizaciones estables y definitivas, sino relaciones móviles, históricamente construidas (...) Al mismo tiempo oblitera, en su ordenación naturalizada, el hecho de que la emergencia y desarrollo de los conceptualismos en América Latina fueron simultáneos (y en algunos casos los antecedieron) a los gestados en los países centrales, situación que "obliga a repensar el vínculo entre centro-periferia partiendo de parámetros muy diferentes a los de irradiación o difusión desde la metrópolis a los márgenes de tendencias artísticas internacionales" (Davis, 2008, p.38)

Al considerar esta relación, es posible plantear que Nicolás García Uriburu constituye un ejemplo claro de este postulado que rompe con la categoría diferenciadora entre norte y sur o centro y periferia. De ahí, la importancia de comprender la obra de este artista como situada en un tiempo y espacio y transformadora de contextos. Se puede observar a través de las acciones que llevó a cabo un momento fundacional -Venecia 1968- en un contexto específico.

En la década del noventa, se inserta en su obra esta problemática y se abocó a la pintura de mapas de Sudamérica invertidos continuando el camino abierto por Torres García pero en clave ambientalista.

García Uriburu fue un artista central en Buenos Aires consagrado por el Instituto Di Tella en 1962 y ésta consagración lo llevó a Europa donde se posicionó en la marginalidad de la Bienal de Venecia para insertarse nuevamente en el centro. A partir de la coloración paradigmática del 68, su obra se reactualiza en diferentes centros artísticos del mundo y su accionar porta un mensaje internacionalista.

Se abre así un interrogante sobre la posible pertenecía a un *topoi* posmoderno: un lugar que es al mismo tiempo múltiples lugares, que abarca generalidades y particularidades -las aguas de todos los ríos, por ejemplo- y -el Hudson, el Río de la Plata o el Rin- respectivamente.

Asimismo, es posible arribar a la conclusión acerca de una operación de *vaivén* que desdibuja las categorías estancas y definidas. Puesto que la obra constituyó un acto marginal desde la periferia que erosionó poderosamente las fortalezas del sistema del arte. La coloración del Gran Canal de Venecia fue uno de los mayores acontecimientos

de la institución puesto que impactó directamente sobre la Bienal. Lejos de la acción de los futuristas de principios del siglo XX que arrojaban panfletos en contra de la Bienal en Plaza San Marcos, Uriburu con un nuevo gesto vanguardista redefinió la esencia misma del arte y re-significó lo que implicaba ser un artista de su propia época.

No obstante, en el contexto historiográfico, partiendo de los regímenes de historicidad, resulta las fórmulas centro-periferia continúan activas. Las delimitaciones que regulan la escritura de la historia del arte, parten de la diferencia entre Europa y Estados Unidos como ejes articuladores. Es necesario luego abreviar en las historias del arte regionales para encontrar las relaciones existentes entre los países subalternos y los centrales.

El artista Roberto Jacoby (Buenos Aires, 1944) ya señaló esta cuestión refiriéndose a las publicaciones de la historiadora y teórica Lucy Lippard (Nueva York, 1937) en la ya canónica obra *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972* (1973):

Para alguien interesado en un país y que ha vivido allí una experiencia transformadora no deja de ser muy significativa la manera en que obvió enterarse de la existencia del libro "Happenings" publicado en octubre de 1967 o de "Conciencia y estructura", publicado en 1968. En ellos se citan abundantes obras, fechas y conceptos que Lippard ignoró. Lippard podría haberlos conocido. Tampoco le faltó tiempo porque su libro no fue publicado hasta 1973. Pero Lippard no menciona obras de Alberto Greco, Ricardo Carreira, Pablo Suárez, Dalila Puzzovio, Juan Stoppani, Javier Arroyuelo, Eduardo Ruano, Delia Cancela y Pablo Mesejean, Federico Peralta Ramos, Margarita Paksa, León Ferrari, Juan Risuleo, Martha Minujín, Víctor Grippo, Eduardo Vígo, ni las mías y probablemente de otros más (...). Si en otras épocas la cultura de los países "periféricos" ni siquiera era registrada, lo propio de esta época es su procesamiento por la cultura "central", su inscripción en un registro que protege las relaciones de poder existentes. Sin duda "las ideas están en el aire" no así los créditos, las patentes y las atribuciones, los viajes, las becas y los premios. Estos, por ahora, no son desmaterializados (Jacoby, 2001:35).

Ya en el siglo XXI en los mismos parámetros, cuando Anna María Guasch elabora su magistral historia del arte del último siglo XX, incorpora obras de artistas americanos y europeos, puesto que es el objetivo del libro. La experiencia del alemán Hans Haacke que desplaza el interés del paisaje como soporte pasivo a una acción en la naturaleza, como factor activo, que cambie, que no sea estable en el proceso creativo, deja de lado el antecedente que se plantea en el presente estudio (Guasch, 2002, p. 77).

Si bien se reconoce la interacción entre obras y artistas del mundo en el momento de producción, los regímenes de historicidad continúan accionando desde el sistema académico que articula arte-periferia y en el proceso se fagocitan las fisuras, disciplinando los relatos que ponen en cuestión el canon.

CONCLUSIÓN

Una acción perdurable

El Museo Nacional de Bellas Artes presentó desde el 29 de junio hasta el 30 de septiembre de 2018 la exposición *Venecia en clave verde, Nicolás García Uriburu y la*

coloración del Gran Canal. La directora artística del Museo Mariana Marchesi, fue la curadora de la exhibición. La muestra consistió en un grupo de pinturas realizadas entre 1968 y 1974 provenientes de la colección del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, serigrafías, fotos intervenidas y piezas documentales referentes a la coloración de 1968 y otras coloraciones históricas. Asimismo, se pudieron ver las botellas con agua coloreada tomada de los diferentes sitios intervenidos. A través de este corpus de obras y de la proyección de un video documental, Marchesi se propuso rendir homenaje al artista y su acción paradigmática. Fue entonces el museo, paradójicamente, el contexto en el cual la institución absorbió la potencia de una acción revulsiva y propia de una época. De este modo, se generó una historia, un relato épico que reubica esta acción en un plano mítico. A partir de la musealización de la obra por medio de registros intervenidos por el propio artista, haciendo una nueva obra de la obra efímera y forjando tangible lo intangible, se establecen nuevos parámetros que expanden el registro de historicidad del arte argentino.

Las coloraciones de Uriburu han sido reiteradas en numerosas ciudades hasta el siglo XXI. No obstante, fue la coloración del Gran Canal frente a la Bienal de Venecia de 1968 la que impactó en la historia. La pretensión de cambiar el mundo a través del arte ha sido una constante en este artista. Rastros de una utopía que Uriburu nunca abandonó.

Sus acciones, desmarcadas de los lenguajes tradicionales a los que podían adscribirse en el momento de su ejecución, pueden entenderse inaugurales de una agenda que se mostraba necesaria a finales de los sesenta y principios de la década de los años setenta.

Este estudio ha buscado articular diversos contextos en los que se insertó *la Coloración del Gran Canal de Venecia* en 1968: el artístico, el político -en el que se inscribe la militancia ambientalista- y el museal. La reflexión ha partido desde la propia obra, situada en un momento específico, como constructora de nuevos contextos. Se ha intentado pensar en línea con lo que sostiene Longoni (2014, p. 25):

Lo que no puede perderse de vista al emparentar estas prácticas situadas en épocas y coyunturas históricas tan distintas es su esfuerzo común por poner en cuestión los límites del arte, su pretensión de expandir sus fronteras o directamente de abandonar sus territorios. Más allá de las evidentes diferencias de contexto entre los 60, los 80 y el 2001, los hermanos también esa voluntad manifiesta de incidir sobre su entorno”.

Más allá del contexto dado por la institución-arte, el proyecto ambientalista de Nicolás García Uriburu continuó vigente a lo largo de toda su vida por medio de reiteradas intervenciones en la naturaleza.

El verde como estandarte, el ambiente como medio artístico, su cuerpo como soporte y la necesidad de concientizar a las nuevas generaciones dejaron un legado de una acción que continúa como obra de arte. Nicolás García Uriburu manifestó:

Ningún artista se había dedicado a las cuestiones ambientales antes pero llegó un momento en el que había que decir algo porque la explotación de los recursos naturales ya era evidente entonces y no se podía seguir defendiendo lo indefendible. (...). Sobre estas cosas hay que pronunciarse una y mil veces porque siempre hay nuevas generaciones que tienen que escucharlo. La urgencia ambiental más grande que tenemos es cambiar el pensamiento de la gente y en eso estoy desde hace tanto tiempo (García Uriburu, 2001)

FUENTES REFERENCIALES

- Alonso, R. (2010). *Imán: Nueva York. Arte argentino de los años 60*. Buenos Aires: Fundación PROA.
- Badenes Salazar P. (2008). Affiches y pintadas: la verdadera revolución del mayo francés del 68. En *Dossiers Feministes*, 12. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/DossiersF>. Recuperado el 9 de enero de 2020 de <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/39140>
- Bürger, Peter (1987), *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Chatruc, C. (2018) García Urriburu en Venecia. Medio siglo después. En *La Nación Revista*, 3 de junio 2018. Recuperado el 15 de junio de 2018 de: <https://www.lanacion.com.ar/2139053-garcia-urriburu-en-venecia-medio-siglo-despues>
- Davis, F. (2008). El conceptualismo como categoría táctica. En *ramona n° 82 Vanguardias polémicas: la herencia de los sesenta*. Buenos Aires: www.ramona.org
- Foster, H. (2001). El artista como etnógrafo. En *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- García Urriburu, N. (1973). *Portfolio (Manifiesto)*. París: Les Ateliers Laage Editeurs.
- Garramuño, F. (2013), Especie, especificidad, pertenencia. En *E-misférica*, vol. 10, n° 1. Recuperado el 12 de enero de 2020 de: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e101-ramos-multimedia-ensayo>.
- Giunta, A., (2011). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, Andrea (2013a), Adiós a la periferia. Vanguardias y neo-vanguardias en el arte de América Latina / Farewell to the Periphery. En Gabriel Pérez-Barreiro (ed.), *La invención concreta*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 105–117.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA. Recuperado el 5 de diciembre de 2019 de: <http://www.arteba.org/dixit2014/Libro-Dixit-2014.pdf>
- Hartog, François (2007), *Regímenes de historicidad. Presentismos y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero
- Marchán Fiz, S. (1974). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal.
- Lippard, L. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Longoni, A. (2014). El mito de Tucumán Arde. En *Artelogie [En ligne]*, 6 | 2014, publicado el 24 de junio de 2014, Recuperado el 5 de enero de 2020 de URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/1348>; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.1348>

Longoni, A. y Mestman M., (2000). *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Pacheco, M. (1994). Victor Grippo: Un conceptualismo caliente. En Elliot, D. *Arte de Argentina 1920-1994*. Oxford: Museum of Modern Art.

Pacheco, Marcelo (2007), De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965. En Katzenstein, Inés (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*. Buenos Aires: Fundación Espigas.

Plante, I. (2013). *Argentinos de París: Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.

Quiles, D., (2016). El ambientalismo en Uriburu. En: *Uriburu, gacetilla de prensa galería Enrique Faría*. Buenos aires, 3 de marzo – 1 de abril, 2016

Restany, P., (2001). *Uriburu*. Buenos aires: Fundación Nicolás García Uriburu.

Restany, P. (2001), *Uriburu, Utopía del Sur*. Milán: Electa.

Richard, N. (1998). Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural. En: Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (eds.). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1997.6198>

Soto Sánchez, P. (2019). Ecofeminismos en la práctica artística. El cuerpo como símbolo y territorio de acción. ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales, [S.l.], n. 5, p. 96-114, sep. 2019. Recuperado 9 de enero de 2020
doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2019.11960>