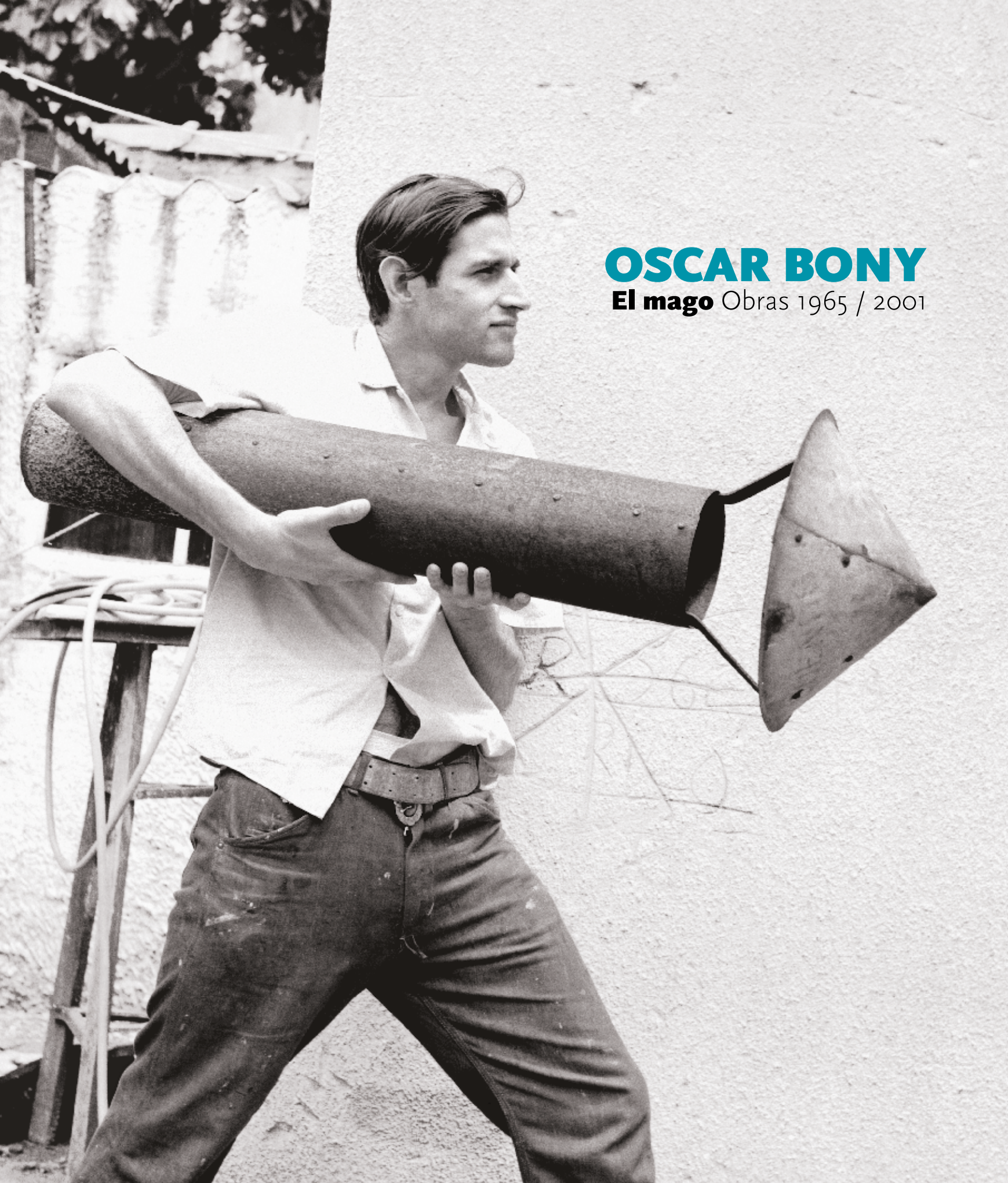




OSCAR BONY

El mago Obras 1965 / 2001

*“Ruego que esta foto
no quede archivada,
sería su muerte.
Ni que sea
enmarcada por
madera,
sería su cautiverio.
Quiero que la vean
siempre, con afecto”.*

Oscar Bony

(EN TAPA Y SOLAPA)

Retrato de Oscar Bony, ca. 1964

Fotografía y cita publicadas en el Suplemento Cultural *Punto crítico*, Posadas, Misiones, 30 de agosto de 1998



Buenos Aires, Argentina
2007

Malba - Fundación Costantini
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Presidente Eduardo F. Costantini

Staff

Curador en Jefe Marcelo E. Pacheco

Gerente General Emilio Xarrier

Coordinadora General Ana Goldman

Asistente María Costantini

Curaduría Inés Katzenstein **Asistente** Mercedes Elgarte

Museografía y Diseño de Exposiciones

Gustavo Vásquez Ocampo

Asistentes Alejandro Vautier, Jorge Cícero

Montaje Fernando Brizuela, Mariano Dal Verme,

José Luis Rial, Andrés Toro

Coordinación de Exposiciones Maraní González del Solar

Producción de Exposiciones Victoria Giraudo

Registro y Documentación Cintia Mezza

Educación y Acción Cultural Eleonora Cardoso Cis

Asistente Laura Scotti **Coord. Programa Adultos** Florencia

González de Langarica **Visitas Guiadas** María Eva Llamazares,

María José Kahn Silva **Coord. Programa Niños** Judith

Meresman **Guías Niños** Bárbara Kaplan, Diego Murphy,

Gisela Manusovich, Alejandro Rozenholc

Cine Fernando Martín Peña **Asistentes** Lucas Álvarez Kovacic,
Maximiliano Basso Gold

Literatura María Soledad Costantini de Muniz Barreto,

Mariana Sánderz **Asistentes** Carla Scarpatti, Magdalena Arrupe

Diseño Arturo Grimaldi **Asistente** Alejandra Dasso

Administración Cinthia Moreno **Asistente** Sabrina Vieira

Goncalves **Asistente Contable** Anabella Bachur

Recursos Humanos Paula Cantariño

Comunicación Elizabeth Imas **Asistente** Guadalupe Requena

Diseño Gráfico Fabián Muggeri **Asistente** Agustina Zwiener

Corrección Candelaria Artundo

Asistente de Marketing Romina Pérez

Tiendamalba Facundo De Falco **Asistentes** Juliana Eguía,
Luz María D’André, Fernanda Alarcón, Guillermina
Fressoli, Horacio Cornejo, Mauricio Sosa, Clara Ríos

Sistemas Javier Séré

Intendencia Claudio Paz **Asistente** Diego Osuna

Guardianes de Sala Darío Aguilar, Gabriela Albornoz, Bárbara

Monsserrate Gutiérrez, Virginia Spinelli, Fiorella Tálamo, Juan

Valenzuela Cruzat, Patricia Busoni, Licia Capizzi, Mariano

Laurora, Juan Pablo Scott

Auditorio Andrés Smith

Asistente Pablo Duggan

Proyectoristas Evangelina Loguercio, Georgina Tosi

Informes y Cajas María Paz Gómez Bajo, María Agustina

Perretta, Mónica Lizzi, Matías Méndez, Carlos Orlando,

Mariana Muñoz, María Marta Mongelli

Maestranza Laly Largo Torres, Pedro Coronel

Asociación Amigos de Malba

Comisión Directiva

Presidente Florencia Valls

Vicepresidente Horacio Areco

Tesorera Sofía Gancedo

Secretaria Delfina Helguera

Prosecretario David Weseley

Vocales Titulares Elena Nofal, Sofía Weil, Clara LaFerrere,

Miguel Menegazzo Cané

Vocales Suplentes Damiana Fernández Criado,

Regina del Carril

Comisión Revisora de Cuentas

Miembros Titulares Silvia Braun, Margot Carlés, Francesca

Amelotti, Gabriel Wieggers, Catalina Grether

Miembros Suplentes Julieta Martin, Ximena Zemborain

OSCAR BONY. El mago
Obras 1965 / 2001



Buenos Aires, Argentina
2007

OSCAR BONY. El mago

Obras 1965 / 2001

Malba – Fundación Costantini

Del 23 de noviembre de 2007 al 4 de febrero de 2008

EXPOSICIÓN

Curador

Marcelo E. Pacheco

Asistente de curaduría

Victoria Giraudo

Asistente de investigación

Natalia Pineau

Catalogación

Cintia Mezza

CATÁLOGO

Archivo del artista

Carola Bony

Fotografía

Archivo del artista: páginas 8, 19, 21, 42-45, 51-55, 57, 59-76, 78-85, 94-102, 104-118, 122-129, 137, 138, 142, 145, 146, 148-150, 152, 154-167, 168 arriba derecha y abajo, 169, 170, 172 arriba, 173, 175, 191, 235 y 263.

Oscar Balducci: páginas 77, 88-93, 103, 119-121, 132-136, 143, 147, 151, 153, 168 arriba izquierda y 172 abajo.

Gian Paolo Minelli: páginas 10, 140 y 141.

Digitalización de obras y documentos

Enrique Llambías

Traducción

Tamara Stuby, al inglés (excepto donde se indica); Pat Haynes, al inglés textos de Luis F. Noé; Daniel Ontiveros y lista de obras. Edward Green, del italiano al español e inglés, texto de Giacinto Di Pietrantonio.

Corrección

Silvia Pazos, Mariana Casajús y Candelaria Artundo

Agradecimientos:

Laura Buccellato, Directora Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; Adrián Flores, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; Fernando Farina, Director Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Rosario; Ana Suiffet, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Rosario; Valeria Fitterman, Fundación Klemm; Janda Wetherington, Directora, Pan American Art Projects, Miami, EUA; Irina Leyva-Pérez, Curadora, Pan American Art Projects, Miami, EUA; Horacio Goñi Rinaldini, Director, Galería Fac-Simile, Milán, Italia; Adriana Rosenberg, Presidente, Fundación Proa, Buenos Aires; Cedinci, Buenos Aires; Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires; Biblioetca del Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires; Jane Farver, Directora, MIT List Visual Art Center, Massachussets, EUA; Cristina Perillo, Fondazione La Triennale di Milano, Italia; Mari Carmen Ramírez, Museum of Fine Arts Houston, EUA; Adriana Donini, Sofía Frigerio, Fundación Espigas, Buenos Aires; Jorge Glusberg, CAYC, Buenos Aires; Galería Ruth Benzacar; Graciela Smith, revista Magenta, Buenos Aires; Eleonora Waldmann, Coordinadora de prensa, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires; Laura Haber; Hernán Zavaleta; Álvaro Castagnino; Gabriel Levinas; Marion Helft; Jorge Helft; Mauro y Luz Herlitzka; Ignacio Liprandi; María Elisa Mitre de Larreta; María Helena Mitre y Alberto Díaz Navarro; Eva Sigal; Juan Trench y Mercedes Viviani; Dolores González Álzaga; Enrique Oteiza; Andrés Denegri; Diego Lascano; Carmen Miranda; Fernando García; Gian Paolo Minelli; Federico Pontura; Andy Cherniavsky; Nora Iturbe; Beatriz Furiase; Oscar Brandán; Marcelo Nusenovich; Ronaldo Harte; Julio Llinás; Martha López Bertrán; Julieta Ferrari; Adriana Lauría; Enrique Llambías; Carola Pino; Ezequiel Grimson y familia Grimson; Daniel Ontiveros; Luis Felipe Noé; Ana Longoni; Patricia Rizzo; Franklin Pedroso; Fernando Martín Peña y a todos los que con su aporte colaboraron para la realización del proyecto.

Muy especialmente a Carola Bony.

© de la edición, Fundación Eduardo F. Costantini | Malba - Fundación Costantini

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina | Noviembre de 2007

Malba agradece especialmente a los autores de los textos y a las personas e instituciones que autorizaron la reproducción de imágenes para la edición de esta publicación.

Pacheco, Marcelo E.

Oscar Bony, el mago : obras 1965-2001 / Marcelo E. Pacheco ; Andrea Giunta ; Fernando García. - 1a ed. - Buenos Aires : Fundación Eduardo F. Costantini, 2007.
300 p. ; 27x23 cm.

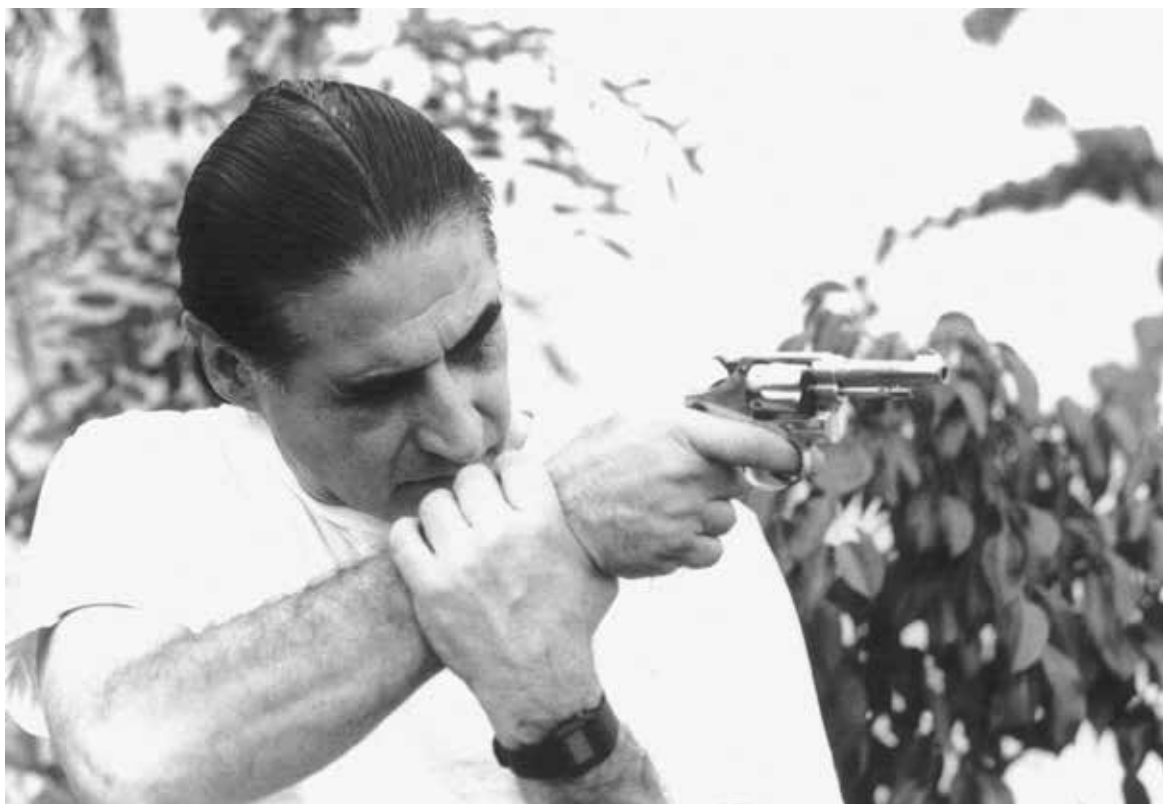
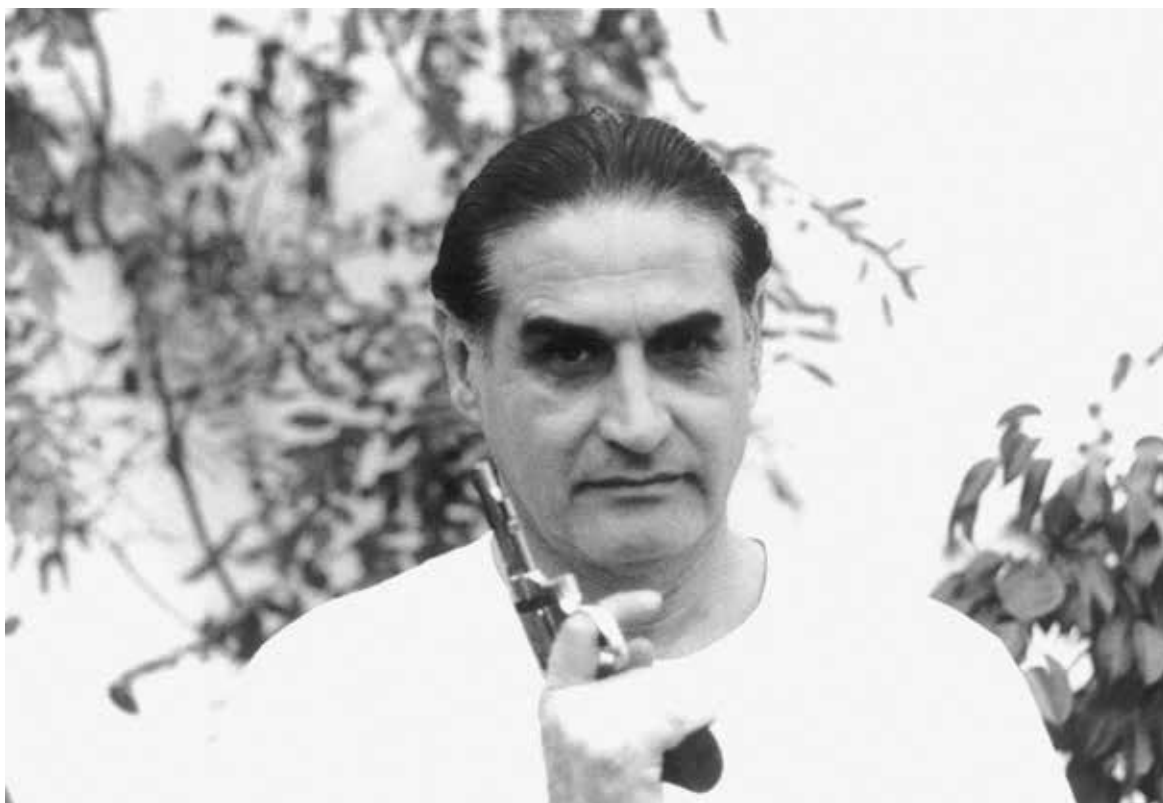
Edición bilingüe, español, inglés

Traducido por: Tamara Stuby
ISBN 978-987-1271-11-5

1. Libro de Arte. I. Giunta, Andrea II. García, Fernando III. Stuby, Tamara, trad. IV. Título CDD 708

Índice

9	Presentación Eduardo F. Costantini
11	"Pasar en silencio" Marcelo E. Pacheco
	Ensayos
23	Una estética de la discontinuidad Andrea Giunta
37	Rock: Los sueños lúcidos de O. Bony Fernando García
47	Oscar Bony Giacinto Di Pietrantonio
57	Obras
175	Bony por Bony
191	Cronología biográfica Victoria Giraudo
237	Curriculum Vitae Marcelo E. Pacheco
249	Bibliografía Natalia Pineau
255	Lista exposición Cintia Mezza
263	English Texts



Secuencia de retratos de Oscar Bony, ca.1995

Para Malba presentar la primera exposición retrospectiva de Oscar Bony [1941-2002] significa un desafío, y un motivo de orgullo. Bony es uno de los artistas latinoamericanos clave en la escena del arte de los últimos cuarenta años. También, un artista polémico y sorpresivo en cada una de sus propuestas y exposiciones.

Malba - Fundación Costantini, a seis años de su inauguración, continúa su tarea de difusión del arte argentino en nuestro país y en el circuito internacional. Este programa se inició con curadores invitados y coproducción de muestras y coedición de catálogos con otras instituciones. Tuvo como frutos, entre otras, las exposiciones de *Guillermo Kuitca. Obras 1982-2002*, en conjunto con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid; *Jorge de la Vega. Obras 1961-1971*, *Antonio Berni y sus contemporáneos*, *Xul Solar: visiones y revelaciones*, con la Pinacoteca do Estado de São Paulo, que viajó a San Pablo, al Museum of Fine Arts Houston, en los Estados Unidos y al Museo Tamayo Arte Contemporáneo, en México; *Víctor Grippo, una retrospectiva. Obras 1971-2001*, que viajó luego al Miami Art Central, *Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción*; *David Lamelas. Lo super-real. Obras 1969 -1984*, con catálogo publicado junto al Museo Tamayo Arte Contemporáneo de México, y las publicaciones de los catálogos *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-200*, y *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, en conjunto con el Centro Cultural Recoleta.

En esta oportunidad se presenta la primera retrospectiva de Bony, en la que se muestran al público alrededor de sesenta obras de sus diferentes etapas: desde sus objetos, instalaciones, cortometrajes y obras conceptuales de los años sesenta, más sus fotografías del mundo del rock, sus pinturas hiperrealistas de los setenta y sus fotografías con vidrios baleados hasta su última serie de 2001. Se mostrará, además, material documental del período en que vivió en Italia. Acompañando esta exposición, se edita su primer catálogo comprensivo que -como en otros casos- trata acerca de bibliografía de referencia sobre el artista, que incluye investigación, ensayos, cronología biográfica, currículum y bibliografía, en una edición bilingüe español-inglés.

Agradezco en especial a Carola Bony por su incondicional dedicación a este proyecto; no solo por prestar parte de las obras a esta muestra, sino por facilitar un archivo documental, fotográfico y periodístico de gran valor. Mi agradecimiento también a Marcelo Pacheco por su gran esfuerzo curatorial, a las instituciones y coleccionistas privados que prestaron gentilmente su obra y a los autores de los ensayos que se publican en el presente catálogo.

Eduardo F. Costantini
Presidente Fundación Eduardo F. Costantini



"PASAR EN SILENCIO"

MARCELO E. PACHECO

*¿A quién quiere salvar? ¿Y quién saldrá de esta operación sano y salvo – él?
El armamento. El arte de la balística. El cartucho. La bala trazadora.*

Jacques Derrida ¹

Trato de orientarme. Ensayo relatos, perspectivas, operaciones y direcciones. Trabajo en serie, atando hilos, cosiendo palabras y cosas, fabricando llaves para cerraduras y puertas por venir. Hago anotaciones. *Diario de una exposición* parece un buen título. Son notas al margen que buscan enlazar significados, cubrir trayectos y tender puentes entre Oscar Bony y sus obras, entre textos y contextos para cómplices expectantes y visitantes posibles. Es raro escribir durante la travesía, detener ideas y sensaciones que están en movimiento. Espejar el proceso de la exposición en un texto, supone trenzar dos idiomas diferentes: la práctica curatorial arriesga un guión, señala decisiones que modifican tensiones y abren interrogantes; un cuaderno de viaje puede elegir entre conservar las huellas de los caminos explorados, evidencias inútiles, o asegurar hitos para justificar la selección realizada.

Sin embargo, durante meses el ritual cotidiano del diario mantuvo su fortaleza, obsesivo y rumiante. El desconcierto puso en juego la ilusión de una experiencia distinta: quizás ese cuaderno en proceso podía ser una buena herramienta para eludir trampas habituales, por ejemplo, ordenar, describir y definir una y otra vez. Quizás esa interferencia que había llegado sin invitación y fuera de control podía desechar del discurso su tendencia a permanecer inmóvil, uno y totalizador; desmontar (mis) sus pretensiones y privilegios, despojarlo hasta convertirlo en plural, en prescindible, en "[...] otra forma de decir que todo queda por hacerse".²

Pero, mordí el anzuelo. La carnada era atractiva: volver sobre sus pasos, volver sobre los pasos de Bony. Prestar atención a títulos, años, soportes, escenarios, series, temas, ciudades, secuencias, ritmos, entradas y salidas. Andar y desandar catalogando artefactos, imágenes y construcciones; recuperando proyectos, depositando sentidos, confirmando tareas, recolectando evidencias, imitando trazos. Partir del principio -biográfico, se entiende-, ocuparme de él, asegurarlo datando y ubicando sus acciones, explicarlo descifrando contenidos y revelando información, interrogando obras, documentos, memorias. "Procesión funeraria [...]. Volver <Revenir>: la ganancia <revenu> de la usura, el espectro <revenant>, el huésped, *guest*, *ghost*".³ El artista como "hotel de paso".

Llevar un diario montado sobre fechas y fragmentos aleatorios, entrecortados, un calendario arbitrario, con ciertos destellos y resonancias, no había evitado el discurso ni la descripción. Intentaba escribir un texto posible de sobrevivir sin osamenta, capaz de resistir sin armadura, de hablar sin hundir los dientes sobre las obras, sin morder el cuerpo del artista. Esperaba controlar las distancias, retirar las recomendaciones, aplazar los ejemplos, renunciar a la retórica, no prometer accesos ni exhibir saberes de autor. En cinco meses, mi *Diario de una exposición* y sus cuatro entradas lucían precisos y elocuentes. El 30 de agosto decidí abandonar el diario. La serpiente amarilla de Bony esperó unos segundos, quieta, agazapada. Segura ya de mi partida, atravesó la sala desplegando una y mil formas diferentes. Lo que allí ocurre, desde entonces, es entre ella y ustedes, nada tiene que ver conmigo, nada tiene que ver con el artista. Volver a empezar. Encontrar el gesto, el tono. No ahora, otro día.

Entre borradores, cambiando y modificando, la exposición seguía sus propios pasos. Las decisiones mantienen en acción la escritura curatorial. Lo que resuenan son los trayectos entre obra y obra, los guiones que las separan y las unen, las aíslan y las conectan. Los agrupamientos, los cortes son indicios visibles e invisibles, son multiplicadores que se muestran y se ocultan. En el campo narrativo de una exposición, la expresión aritmética 60 obras en 600 m² despierta la magia de la numerología y sus combinaciones infinitas. La selección de piezas, el rastreo de Bony y sus recorridos, la puesta en escena y el montaje son también descripciones, maneras diferentes del discurso. Sin embargo, una exposición no es un resultado, ni un formato narrativo, ni siquiera un recurso para mostrar “obras de arte”, sino un enunciado en acción. Su “estar en proceso” siempre deambulando, su capacidad no de fijar relaciones sino de “ir en relación con”, su posibilidad de mantenerse “en suspenso”, insular y continental a la vez, su cualidad de materializarse no en sí sino bordeando y abordando las obras son algunos de los atributos que hacen de una exposición un texto raro; un texto que se sabe siempre incompleto, en falta, contingente, una cavidad para la voz de otro, un lugar para conversaciones ajenas. *Oscar Bony. El mago* encontraba su espesor, ni figura, ni forma, ni adentro, ni afuera, limitando y de-limitando.

Pero no era suficiente. El otro texto, los restos de aquel primer intento seguían esperando. Quien abandona puede regresar, siempre existe la esperanza del arrepentimiento, incluso hoy, por qué no, las experiencias del reciclaje y la cirugía reparadora. Sin embargo, entre mi diario y el mago no había negociación posible.

Ciertas señales eran claras. 1. Incómodo, pero fascinado, en la escritura de mi diario me había olvidado de un dato elemental: la historia del arte y la filosofía del arte cuentan con instrumentos encargados de domesticar la práctica artística y reducirla a una marca, a un régimen de representación; transformar la obra de arte en un objeto invariable en su sentido interior y múltiple en sus variaciones externas. El arte es una presuposición, “un círculo de círculos, un anillo” que “Gira sobre sí mismo, y, anulándose, se encadena a otros anillos”.⁴ Hace siglos que descripciones y discursos repiten lo mismo, calcando relaciones, recortando objetos, armando y desarmando arte y artistas puestos al servicio del conocimiento y de operaciones canónicas.

Sin embargo, esta primera trampa no justifica mi desconcierto. El propio Bony había enfrentado a la historia del arte, la crítica y la estética en sus campos de batalla. Ya en 1968 Bony había renunciado al hacer artístico, abatido por sus múltiples traiciones y desertiones. El aparato intelectual y su policía secreta lo habían expulsado, puesto al límite, obligado a un primer suicidio.

“Esquema del argumento: buscar el origen de una cosa, es buscar aquello a partir de lo cual y por dónde es lo que es, es buscar su procedencia esencial, que no es su origen empírico. La obra de arte proviene del artista, se dice. ¿Pero qué es un artista? El que produce obras de arte. El origen del artista es la obra de arte, el origen de la obra de arte es el artista, ‘ninguno existe sin el otro’. A partir de entonces, ‘artista y obra *existen* en sí mismos y en su reciprocidad [...] en virtud de un tercero [...] que es en realidad el primero: el arte, de donde extraen también su nombre artista y obra de arte. ¿Qué es el arte? Mientras nos neguemos a dar por adelantado una respuesta a esta pregunta, ‘arte’ es solamente una palabra. Y si se quiere interrogar el arte, estamos efectivamente obligados a darnos el hilo conductor de una representación. Y es la obra, el hecho de que *hay* obras de arte. [...] Este círculo hermenéutico no tiene de lógico y formal sino la apariencia, derivada de un círculo vicioso. No se trata de escaparse sino, por el contrario, de *adentrarse* en él y de recorrerlo [...]”.⁵ Bony había seguido fiel la repetición del círculo. Y otra vez Derrida: “Lazo sin lazo, franquear el círculo sin liberarse de su ley. Paso sin paso. [...] El cerco del círculo precipitaba al abismo, pero como toda *producción*, la del abismo venía a saturar lo que ahonda. [...] el abismo, repleto de abismo, lleno de abismos”.⁶

Bony vuelve a la pintura en 1974. Pero, más sabio, durante sus posteriores 30 años de trabajo, supo mantenerse distante y participante del círculo del arte. Era un sobreviviente. Aparecer y desaparecer, mostrarse fuerte y vulnerable, exhibirse violento y melancólico, poner el cuerpo o replegarse. Había aprendido a esperar el momento y el lugar precisos para cada uno de sus gestos. Antes de apuntar y disparar elegir el blanco, imaginar la trayectoria de la bala, medir las consecuencias de la herida y la fuerza del adversario. Él lo sabía y yo también, el arte y sus alrededores son instituciones creadas en el siglo XVIII por los estados modernos y el primer capitalismo como herramientas privilegiadas para actuar dentro del nuevo orden social y el nuevo sistema de producción económico. El desencanto y la ironía habían sido para ambos un lugar de complicidad, una mueca compartida.

2. Mi impotencia y sus resistencias seguían ocultas. La posición de Bony y sus acciones en el terreno del arte tampoco explicaban mi fracaso. Bony siempre fue un artista esquivo, un francotirador, una presencia marginal. Entre 1965 y 1968, formando parte de los jóvenes “rebeldes” del Instituto Di Tella, se había dedicado a hacer cortometrajes, objetos, instalaciones y happenings, a contaminar el pop, el minimalismo y el conceptualismo; a construir estructuras primarias, invadir espacios, exhibir grabaciones y montar gente real sobre una tarima de museo.

Cuando abandonó el mundo del arte se dedicó a viajar y, en medio de su mayor crisis vital, se convirtió en uno de los creadores del imaginario visual del nuevo rock nacional. Se reconstituyó en otro Oscar Bony, un “otro” provisorio, por añadidura, que a través de su cámara inventó cientos de imágenes multiplicadas en miles de discos, afiches y revistas consumidas por un público joven y multitudinario. El arte culto y sus instituciones lo habían tirado al vacío. Sátira de la ficción, error de cálculo, tiro de dados, el espesor y lo indescriptible de Bony ingresaban a la producción industrial y a los medios masivos de comunicación desde el destierro y entre compañías inesperadas. Sus acciones fotográficas para Los Gatos, Manal, Almendra y Arco Iris no están tan lejos de sus “obras de arte”. La misma libertad para mezclar materiales, rastrear posibilidades, explorar situaciones, estimular sensaciones y sentidos. Imágenes alucinantes, incómodas, placenteras, de moda, anticuadas o de vanguardia, explícitas o implícitas, entre el erotismo y la escatología, excesivas o mínimas, entre lo real y lo ficticio.

Iguals audacias y obsesiones desplegadas en los cielos pintados y las fotografías eróticas expuestas en sus dos últimas presentaciones porteñas y durante su extensa producción en Italia de 1978 a 1988, circulando entre medios combinados, juguetes, pigmentos, velas, diapositivas, formas irregulares coloreadas, mallas de metal cubiertas de cera, alambres con plastilinas y pinturas discontinuas. Desvíos permanentes que solo parecen aquietarse a partir de 1996 cuando, en su tercera muestra ya de regreso en Buenos Aires, la fotografía, los vidrios, balazos y marcos se convirtieron, casi, en su único enunciado visual.

El gusto de Bony por los viajes y las expediciones, su nomadismo y su magia para ser uno y muchos a la vez, lo mantuvieron a salvo y, por momentos, inalcanzable. Sin embargo, estas cualidades tampoco explican los extravíos de mi diario. Lo conocí enigmático y solitario, amo y esclavo, con el verbo y en silencio. Sus obras son enigmáticas y solitarias, poderosas y vulnerables, generosas y mudas.

3. En algún momento pensé en la violencia. La violencia física, simbólica y material de la obra de Bony. Sus *cortometrajes* -violentos en su confrontar al espectador con la escasez del tiempo, los juegos eróticos de una pareja o de quince muchachos desnudos revolcándose en la playa y desapareciendo en el mar. Sus *objetos* -aquellos penes erectos, potentes cuerpos de poliéster, miembros de cobre pulido, glandes bifrontes corriéndose en lluvias lechosas. Sus *instalaciones* -la inseguridad, la acechanza de un alambre tejido, obligatorio, excesivo, falso y concreto. Su *Familia obrera* -un jornalero, su mujer y su hijo, alquilados para ser exhibidos, humillación y abuso de poder. Sus *fotografías* de 1976 -el sexo, la sexualidad, el cuerpo, el exhibicionismo; ácidas, tristes, bellas; penes, vaginas, anos; hombres, mujeres, travestis, gatos, espejos, cortinados. *De Memoria* de 1993 -excursiones melancólicas, ilusiones del abrazo, recuerdos atesorados, deseados. *Objetos de amor y violencia*, *Suicidios y fusilamientos*, *El triunfo de la muerte* de 1994 a 1998 -primero, vidrios estallados; luego, papeles dorados y palabras aniquiladas, marcos luctuosos y suntuarios con cartelas de bronce contando balazos y perforaciones. Después, la fotografía réplica sospechosa de lo real, vidrios, municiones, marcos de metal: ciudades, pantanos, alegorías y homenajes, sus propios cielos fusilados y sus primeros suicidios, Bony muriendo hoy, Bony asesinado en su juventud, Bony herido en su niñez. La serie es interminable y certera: el artista sin escapatoria frente a la muerte, acompañado por el espectro de René Magritte como único testigo; el juicio ético y su maniqueísmo, normas del derecho y tramoyas de la justicia *Culpable/Inocente*; los desechos de la democracia, manifestaciones y villas miserias; el abismo de la fe, en blanco y negro, la pasión de Cristo, el cordero místico, la ley divina, la cruz del diablo. Cuidando fronteras y tensando desde el centro, los resplandores colosales, virginales y siniestros de la *Anunciación de la violencia*. Y por debajo y por encima, por detrás y por delante y entremezclados, más suicidios, la pared de cemento y ladrillo de 1993, muda y sólida, y la góndola del primer llanto, del nacimiento y de la muerte navegando las aguas del Gran Canal en la Bienal de Venecia, en 1995. Un desvío -el último o el primero es lo mismo, un conjunto de planchas de metal corroídas por ácidos, orines, vientos y lluvias, baleadas, recortadas en óvalos y enmarcadas en metal. Abstractas, succulentas, una al lado de la otra, en serie, Bony dialogando con sus fantasmas: Lucio Fontana y sus óvalos agujereados; Alberto Greco y sus pinturas orgánicas en lenta descomposición; supervivencias de la silueta oval y su presencia en los inicios de la fotografía.

La violencia y pienso otra vez en mi texto inútil y excesivo. La violencia de Bony, un lugar común. ¿De quién es la violencia? ¿Quién violenta a quién? Los cortometrajes ignorados por unos pocos asistentes, despreciados por una gaceta en una revista y condenados por sus propios colegas, quizás, porque el joven misionero criado en la selva y entre cabras había producido algo inédito aportando al cine experimental y adelantándose al videoarte -señales que, aún hoy, olvidan con frecuencia críticos e historiadores. Sus insistencias sobre el sexo, el erotismo, la pornografía, la libertad de circular entre el deseo y el placer ¿a quién atacan? La violencia está en la censura, la hipocresía, las buenas costumbres y la moral reglamentadas por unos pocos para la mayoría; en la sociedad intolerante, fanática, dispuesta a eliminar lo diferente. Cuando Bony alquila una familia obrera y arriesga su posición de artista asumiendo el papel de “torturador” y “explotador” para mostrar las complicidades entre el arte, el orden social y el sistema de producción, los fundamentalismos de derechas e izquierdas ¿no se trata de su sacrificio, no es él quien está poniendo el cuerpo? Una acción radical, no un gesto declamatorio, un punto sin retorno, una voz clamando en el desierto. La familia y el trabajo, las dos instituciones sobre las que se basa la sociedad moderna: la familia ordena el traspaso de bienes; y el trabajo, la división de clases y la plusvalía; la sagrada familia, valores del matrimonio y la heterosexualidad, invenciones necesarias para mantener la disciplina colectiva. Ligada también a la familia, *de memoria* no es sino el refugio, la reconstitución. Bony creando una ficción de momentos felices para dejar atrás el desamor, la cólera de la madre y el abandono del padre. Dulce hogar, tantas veces el sometimiento del más débil, la primera herida.

El artista empieza con sus balazos entre 1993 y 1994, armado y disparando. Eran los inicios de la presidencia de Carlos Menem. La Argentina asistía, entre impávida y resignada, a la reforma de sus estructuras históricas. Se imponía una nueva concepción de país y de comunidad. Una parte importante de la población era marginada y perdía su condición de ciudadano ingresando a lo que Alfredo Moffat define como “desaparecidos sociales”.⁷ Bony intensificaba la violencia de sus recursos artísticos respondiendo y confrontando con la realidad. Bony seguía disparando, y en cada balazo disipaba mis miedos. Sus explosiones acompañaban el luto colectivo de otra derrota anunciada. Mi imposibilidad de encontrar un texto se mantenía sin respuesta.

Sin embargo, algo era evidente en relación con aquel diario. La incomodidad que sentía releendo mis acciones sobre las obras de Bony. Todo había empezado, obviamente, con *La familia obrera*. Ver lo que otros no vieron, encontrar indicios hasta ahora perdidos, reformular preguntas y modificar puntos de vista, plantear una nueva hipótesis. Impulsos difíciles de resistir. Y así se fue armando el relato, aunque desordenado, rodeando algunos de sus trabajos más importantes de los años 60. Mis palabras avanzaban y comenzaban a imponerse. El problema no está en el valor de la interpretación, ese es mi oficio y mi placer, escribir ensayos, hacer exposiciones. La tensión estaba en mi voz de autor controlando la relación con el espectador, clausurando contingencias, cubriendo sentidos, anclando al artista. Había perdido la diferencia entre plegar y acumular, añadir y acaparar. Moverse en silencio, observar sin interrogar, buscar la distancia.

Los movimientos constantes de Bony entre lenguajes y soportes reflejan su necesidad de experimentar su posición contra lo establecido y su resistencia frente a los intentos de clasificación. Cualidades que comparte con gran parte de la vanguardia de los años 60. Sin embargo, sus gestos muestran una estrategia propia: cuando Bony visita estilos y medios los ocupa, los absorbe, los confronta, en un proceso exultante y continuo; actúa en el paroxismo, insaciable. Sus mudanzas dibujan una trayectoria continua de puntos, una estabilidad que se juega en un deslizamiento sin pausa. Sumiso mientras los materiales y lenguajes se abren, en cuanto los descubre busca el borde para pasarse del otro lado, para entrar por el reverso donde son ásperos, oscuros, inestables, resistentes, y puede usarlos a contrapelo. De frente, de este lado, las opciones son confortables, previsibles, para otros.

La relación de dominio es clara. Si la fotografía es copia y repetición mecánica, él la transforma en pieza única: altera los resultados durante el revelado o dispara y perfora la copia. No hay originales para multiplicar, sus negativos son matrices inútiles de reproducir. Bony interviene eludiendo controles y sin esperar autorizaciones. Arriesga y apuesta sobre usos y costumbres, marcos de identidad y direcciones establecidas. Invade el cuerpo material del objeto con la figuración excesiva de penes y eyaculaciones; rompe la temperatura y la progresión geométrica del arte minimal desplegando una serpiente amarilla, voluptuosa, desmedida; pinta cielos “casi” hiperrealistas pero desmonta la representación fotográfica exagerando nubosidades, anunciando tormentas y crepúsculos. La mirada del espectador queda extraviada, duda entre “verdadero / falso”, entre

realidad o ilusión fabricada. La transvanguardia le da permiso para ingresar a la historia del arte y citar estilos y maneras, y produce docenas de óleos y acrílicos, diptícos, trípticos y polípticos, presentando en Milán y en Buenos Aires cinco exposiciones en cinco años: una sucesión frenética de cometas, retratos, paisajes, animales, frutas, siluetas prehistóricas, abstracciones modernas, figuraciones de moda, nostalgias del arte y de la infancia, telas clavadas en los techos; explosiones y multitudes.

Es evidente que ni el medio elegido como soporte ni el estilo visitado iluminan el mundo de Bony. La idea es cambiar la base de operaciones. Suspender, por un instante, la cartografía de sus travesías terrestres. Esperar en el horizonte sus apariciones, arriesgar en sus intermitencias. No ir a la par del artista, desatarlo y desatarnos. Conocer, tener información son útiles que llenan una buena caja de herramientas, pero hay que saber cuándo y cómo utilizarlas. Forzar cerraduras no es una buena idea. La ilusión material de la obra de arte se desvanece sin previo aviso, y solo queda una silueta, una maqueta, un fetiche.

El campo de acción de Bony fue siempre la imagen. El artista trabajó manipulando estilos y soportes, cambiando de piel, pero protegiendo y protegido por una persistencia: el fulgor de la imagen. No la imagen como representación o cita iconográfica, copia o inventario de datos. Tampoco la imagen entendida en un sentido tradicional como presencia visual que surge del contraste entre figura y fondo, en la frontera entre interior y exterior, en la diferencia entre la pared o el espacio donde se cuelga o se instala la obra de arte.

Lo que explora Bony son las cualidades y el poder de la imagen como concepto operativo. “La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas. [...] La imagen puede ser al mismo tiempo, material y psíquica, externa e interna, espacial y de lenguaje, morfológica e informe, plástica y discontinua...”.⁸ Es la imagen como la pensaba Walter Benjamin, la imagen que surge en el despertar y que juega como umbral, que brilla en el horizonte y desaparece, sin lugar y sin duración. La imagen como “imagen dialéctica” que es colisión de la memoria histórica y del futuro por venir, una percepción que no tiene que ver con la semejanza ni con la figuración, sino con el acontecer. La imagen explotando en asociaciones múltiples, circulando en los devaneos del inconsciente, la imagen mirada con vuelos propios ignorando percepciones predeterminadas.

Es extraño pensar en las imágenes de Bony como apariciones flotantes. Su tarea de cámara montando cortometrajes y su relación con la fotografía lo ubican, por tradición y mandato, en la posición del ojo buscando la proximidad de las cosas, adueñándose de los objetos, armando escenarios, ordenando la recepción igualitaria de sus trabajos. Sin embargo, hay desajustes aquí y allá que desarman estas ideas, que muestran sus inversiones constantes de lo mecánico y sus apuestas dispares; sus tácticas invadiendo y fabricando imágenes.

Aun en sus trabajos de los años 60 más comprometidos con la desmaterialización de la obra de arte, como *Local y su descripción* de 1967 y *La familia obrera*, la imagen estuvo presente. En el primer caso, la cinta grabada con el relato oral detallando el espacio físico de la galería era información sonora que el espectador percibía auditivamente, pero, procesaba imaginando paredes, puertas, materiales y accesorios. En la familia obrera, el matricero, su mujer y su hijo eran la evidencia física que Bony traía a escena para confirmar el acto ya realizado. La “obra” era la acción explicada en el cartel impreso puesto sobre la tarima: la transacción comercial acordada entre el artista y el jornalero. En ambos casos, la imagen era el punto de condensación que hacía efectivo o que mostraba los restos de la “obra de arte”. En la galería, la imaginación organizaba palabras y significados, ordenaba el reconocimiento del lugar y descifraba la experiencia artística; en la familia, la visión de las tres figuras aquí y ahora o su documentación fotográfica posterior, atestiguaban lo acontecido. Desmaterializar el arte pero conservar un mínimo espesor en la memoria de la imagen, sus afinidades, su subsistencia plegada.

Bony entiende, o presiente, la dimensión temporal de la imagen. Este es el punto de inflexión: la imagen no es el resultado físico de un medio técnico, ni el mapa genético de un estilo, sino una percepción, un devenir donde se encuentran “el Ahora y el tiempo Pasado”.⁹ En toda su obra se pueden encontrar señales de la presencia de la imagen actuando en este sentido. Pero es en su producción de los años 90 y, en especial, en sus fotografías baleadas, donde la dimensión dialéctica de la imagen se hace sentir con más fuerza. La trama de relaciones que teje el artista sobre la fotografía elimina, sistemáticamente, las funciones y utilidades tradicionales que han delimitado a la fotografía durante parte de su historia.

Los hilos que Bony dispone rodeando su producción funcionan concentrados y coordinados en sus tareas. Su primera decisión tiene que ver con el material, con el recurso elegido. El uso del término “fotografía” para catalogar sus trabajos es escaso como descriptor técnico y autoritario en su clausura de sentidos. El soporte que fabrica el artista entre 1993 y 1994, y que se convierte en su principal medio de expresión, es un dispositivo complejo que comprende fotografía y vidrios baleados y enmarcados. Un nudo de materiales y gestos que confirman el carácter único y la cualidad temporal de las obras. Las constelaciones de significados y asociaciones se multiplican, atravesando y cosiendo en una estructura única pero dispar, el motivo capturado por la cámara intervenido por la presencia y la posición, física y simbólica, de las perforaciones provocadas por las balas y la pantalla transparente del vidrio que pone en juego una segunda trama visual y de sentido, a partir del dibujo, azaroso e incontrolable, abierto por las municiones al impactar y hacer estallar su superficie, cerco frágil pero locuaz, primera víctima. Imagen, perforaciones, fracturas, evidencias de balazos, fotografía, vidrio y el artista disparando, una sucesión temporal y espacial de acontecimientos que son uno y varios gestos de sutura.

La trama del derecho y del revés es inestable, generosa: asociaciones, pérdidas, indicios, cuerpos del delito, analogías, tiempos chocando entre la temporalidad de la toma, el actuar de los disparos y los restos de lo sucedido. Hay inscripciones, presencias, espectros, ilusiones de la fotografía, desvaríos en las analogías, en la imaginación histórica y las vivencias individuales. La fotografía duplicando verazmente la realidad, el primero de los engaños; vidrios protegiendo obras de arte violentadas y acribilladas por el propio artista, el segundo de los engaños; la fotografía copia de la copia, siempre original, el tercero de los engaños; el cuadro inmóvil en sus contenidos, el cuarto de los engaños, porque lo que allí ocurre es incierto: cuando la imagen actúa en la obra de arte hace que la historia del arte comience cada vez, “el origen es ahora”.¹⁰

Inestabilidades, espejismos y señuelos que varían de artista en artista pero que toda experiencia estética supone. Recorrer una exposición y salir ileso son fantasías de turista; arriesgar en la caída y el desconcierto es la elección. El espectador cree estar mirando, allí están las fotografías, colgadas, iluminadas, con sus cédulas museográficas que las identifican, el resto es cuestión de gustos personales. No hay peligro aparente, sin embargo, siempre, “[...] lo que es dado a ver *mira a su espectador*. Benjamin llamaba a eso el ‘poder de levantar los ojos’. Esta relación de mirar implica una *dialéctica del deseo*, que supone alteridad, objeto perdido, sujeto escindido, relación inobjetivable”.¹¹ Entrar y ver, “pasar el tiempo” es posible, pero las obras de arte también deciden.

El dispositivo que Bony montó, exploró y perfeccionó para sus series de fotografías y vidrios baleados, incluye un elemento más, una tercera variable que completa su funcionamiento: el marco. Otro suplemento que derrama sus provocaciones hacia atrás en la historia y hacia el futuro en las profecías que vendrán. El artista diseña cuidadosamente la frontera y el límite para contener sus acciones, sostener el espesor de las perforaciones y resguardar la fragilidad de los vidrios estallados.

La materialidad y las resonancias de los marcos varían de serie en serie. Primero, sus marcos de época, pretenciosos, molduras de yeso, pátinas y dorados a la hoja; evocaciones paródicas del cuadro, del mundo del arte y sus instituciones: museos, galerías, colecciones; el cuadro mercancía, artículo suntuario, bien simbólico. Luego -para sus *fusilamientos* y *suicidios*, iconografías urbanas, paisajes y homenajes- los marcos de metal, pesados, bruñidos, acerados o plomizos. Una elección generosa que puede ser encierro, confinamiento y violencia en los cuerpos asesinados o purificación, fortaleza y templanza en la luz de Caravaggio y en el homenaje a Fontana. A partir de 1997 y 1998, para sus ciclos del triunfo de la muerte, los abismos de la fe, las convivencias con Magritte, las acciones políticas y los juicios éticos, elige marcos de madera. Simples pero robustos, artesanales y nobles, el regreso de un material doméstico, austero, quizás con alguna sonoridad lejana de sus tallas de adolescencia en la selva misionera. Las tensiones extremas de sus nuevas imágenes solo necesitan un corte, un recorte preciso y mudo.

Las acciones y alusiones emocionales y narrativas que el soporte ideado por Bony adhiere a sus obras, cuenta con un suplemento que termina de impulsar y liberar la dimensión temporal y la cualidad fantasmal que flotan sobre su trabajo. Y ahora sí el punto tiene que ver con la imagen como iconografía, como representación. Desde sus primeras pinturas, la figura, el cuerpo humano y su propio rostro ocuparon un lugar central: su autorretrato de 1958, su serie de personajes misioneros, sus cuadros y objetos representando anatomías relacionadas con la reproducción y la sexualidad, sus cortometrajes, sus fotografías de los años 70, menciones que no necesitan ser reiteradas. Durante la producción italiana,

juguets infantiles, autorretratos, retratos de su perro, escenas familiares y visiones de sus viajes insisten sobre vivencias personales. En los años 90 las citas biográficas y, en especial, los autorretratos, se despliegan hasta convertirse en un texto casi excluyente.¹²

Los demás temas que cruzan aquí y allá sus trabajos, aunque más indirectos, también suelen guardar alguna relación secreta o diferida que rozan su intimidad, sus gustos, sus viajes, sus cercanías. Esta persistencia del autorretrato y sus variaciones es otra señal que subraya la posición de la imagen como uno de sus territorios de acción predilectos, como un concepto operativo fundamental.

En sus reflexiones sobre la imagen y sus transformaciones a partir del invento de la fotografía, Walter Benjamin propone como rasgo medular de la obra de arte lo que él llama el “aura”. Condición difícil de definir que intenta nombrar ciertas cualidades y comportamientos que distinguen a la obra de arte como una existencia singular en su aquí y ahora y en su realización en la historia. Para Benjamin, la circulación igualitaria y masiva de las imágenes marca el fin de una época, el desplazamiento de la obra de arte concentrada en su valor de culto, funcionando dentro de un ritual a la exaltación de la imagen en su función expositiva, en su valor de exhibición; lo importante es que se vea.

Las nuevas técnicas que permiten la reproducción masiva y mecánica de la imagen la despojan de su aura, esa “[...] trama muy particular de espacio y tiempo: irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que esta pueda estar. Seguir con toda calma en el horizonte en un mediodía de verano, la línea de una cordillera o de una rama que arroja su sombra sobre quien la contempla hasta que el instante o la hora participan de su aparición, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. Hacer las cosas *más próximas* a nosotros mismos, *acercarlas* más bien a las masas, es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irrepetible en cualquier coyuntura por medio de su reproducción. Día a día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse del objeto en la proximidad más cercana, en la imagen o más bien en la copia”.¹³

La fotografía convierte a la imagen en prueba histórica, en evidencia única de lo sucedido, disciplinando la mirada en una recepción determinada. Las imágenes reproducidas en diarios y revistas comienzan a ser controlados por las inscripciones que las acompañan y las identifican. Diferencias entre imagen y copia, entre el título de una obra y la indicación al pie de una ilustración.

En ese proceso hay un refugio final para el culto de la imagen que es el retrato fotográfico. Benjamin localiza en la presencia del rostro humano, en la fotografía dedicada a guardar la memoria de los seres queridos, el último punto de supervivencia de la imagen ligada a la duración, a su percepción en el devenir.¹⁴ Esta teoría del retrato enmarcando la iconografía de los trabajos de Bony se convierte en otra clave, en otra posibilidad de reconocimiento de las recíprocas relaciones entre el artista y el mundo de la imagen dialéctica.

La figura humana y los autorretratos como lugares de resistencia de la memoria y de la historia del arte siempre recomenzando. Bony pone el cuerpo en cada toma fotográfica y en cada disparo. La multiplicación de situaciones, escenarios, referencias, personajes y significados cubre y descubre su propia imagen una y otra vez. Las procesiones políticas, sociales y culturales que circulan de obra en obra, transitan sobre la presencia física y la visión fantasmal de sus autorretratos.

Se trata de una decisión extrema, nuevamente la elección es en el límite, cifrar la temporalidad y el movimiento de la obra de arte exhibiéndose a sí mismo, haciendo de su cuerpo un emblema. Víctima y victimario en un solo sujeto, la imagen como crimen y escena del crimen.

La excepción, el único momento en que Bony se retira y utiliza una imagen masiva es en su último trabajo, su instalación del 2001 *Fair is Foul, Foul is Fair*, que incluye una gigantesca ampliación de una de las miles de instantáneas que mostraron al mundo la caída de las Torres Gemelas el 11 de septiembre.¹⁵ Sin embargo, es solo un repliegue aparente, otro punto para el acecho. Las porosidades y el juego de ilusiones que propone el mago están fabricando su última puesta en escena: una imagen que el artista extrae de los medios de comunicación globalizados, conviviendo con una de sus propias fotografías y vidrios baleados de 1994, titulada *New York*. La ilustración que es copia duplicando lo sucedido, excesiva en sus 3 metros por 3 metros, incómoda en su marco de colores, decoración o souvenir, y con la inscripción “Bin Laden 2001”, texto inestable, información y firma de

autor a la vez; al lado, a la izquierda, la obra de Bony que replica el mismo lugar de la ciudad con sus disparos atravesando las Torres, colgada muy baja, confrontada en la diferencia abismal de tamaño, distinguida en sus blancos y negros, protegida en su marco de metal, única en sus perforaciones y estallidos; y, finalmente, el título, la cita del *Macbeth* de Shakespeare que rodea con sus expansiones sonoras la instalación, todos son materiales, datos, hechos y restos en suspenso. El artista sabe que entre sus fricciones, costuras y fracturas está la posibilidad de la imagen.

Cuando, en su último trabajo, Bony arriesga la cercanía entre la reproducción que se multiplica y la singularidad de su fotografía y vidrio baleados, no solo está confirmando la vitalidad de su nomadismo, sino exhibiendo sin pudor sus aventuras amorosas con la imagen, aquellos fulgores de los amaneceres en la selva que nunca pudo olvidar. Iluminaciones, apariciones de adolescencia que nunca lo abandonaron. “[...] [tengo] una personal tendencia a la alucinación, que viene de Misiones. Creo que la luz de Misiones es alucinatoria”.¹⁶

Quizás poner entre paréntesis aproximaciones ya preparadas, distanciar a Bony de lugares que la historia del arte ya le tiene asignados, controlar los impulsos por excavar, descubrir e informar, y buscar en el paisaje un puesto de observación distinto, valió la pena. El mundo de la imagen resultó desconcertante pero generoso, un accidente en el terreno que exigió abandonar cierto equipaje y algunos lastres. Volver a empezar. Otro sendero, otras ideas, otras posibilidades.

“Si escribo para los ‘espectadores’ desconcertados a quienes esto concierne, no tengo que liberarlos de la fascinación de mi discurso. Porque entiendo que este no se mete en nada (la cosa que ustedes miran no es asunto mío ni de mi discurso, del cual ella prescinde sin problemas), entiendo que no *tomo contacto* con nada. Les diría que deben dejarlos solos con la cosa que los concierne, dejarla sola con ustedes, quedarse mudo al fin al cabo, pasar a su lado en silencio, como una teoría más, una serie más, no decir nada de lo que representa para mí, ni siquiera para él [el artista]”.¹⁷

¹ Jacques Derrida. *La verdad en pintura*. Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 242. Las reflexiones que siguen son el resultado de mis propios cruces extemporáneos y azarosos entre Oscar Bony, sus obras y declaraciones, ciertas ideas de Derrida, fragmentos de Walter Benjamin recopilados en sus *Discursos Interrumpidos I*, la relectura del texto de Georges Didi-Huberman *Ante el tiempo* y el contacto casi cotidiano con el archivo del artista.

² *Ibidem* p. 251.

³ *Ibidem* p. 227.

⁴ *Ibidem* p. 38.

⁵ *Ibidem* p. 43.

⁶ *Ibidem* p. 45.

⁷ Alfredo Moffat, “Los desaparecidos sociales”. En: *I Seminario de Análisis Crítico de la Realidad Argentina 1984-1999*, Asociación Madres de Plaza de Mayo, *Página 12*, Buenos Aires, 26 de noviembre de 1999.

⁸ Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 149.

⁹ *Ibidem*, p. 153, relecturas del autor sobre Benjamin.

¹⁰ *Ibidem*, p. 128.

¹¹ *Ibidem*, p. 337 (bastardillas en el original).

¹² Es importante mencionar la posición central que ocupa en el trabajo de Bony y su tránsito a las fotografías y vidrios baleados, la serie *de memoria* de 1993. Aquellos montajes son el umbral, el rito de pasaje, el descenso y la resurrección más misteriosa de su producción. Allí descubre las relaciones entre la fotografía y la verdad, la memoria, la ficción, la historia y el porvenir, el instante de su propia reconstitución para iniciar el camino hacia sus suicidios y fusilamientos.

¹³ Walter Benjamin. “Pequeña historia de la fotografía”. En: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 75.

¹⁴ Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: Benjamin, op. cit. 1989, p. 31.

¹⁵ El título es una cita tomada del *Macbeth* de William Shakespeare, son los versos con que las tres brujas cierran a coro su aparición en el inicio de la obra, los dos adjetivos confrontados “fair” y “foul” desatan una variedad de oposiciones que admiten entre otras traducciones limpio / sucio, inmaculado / impuro, perfecto / viciado, recto / obsceno, justo / injusto.

¹⁶ Anónimo, “Oscar Bony. El gran provocador”, en *Contexto*, 6 de diciembre de 1998, Posadas, archivo del artista.

¹⁷ Derrida, op. cit. 2001, p. 201.





Ensayos

UNA ESTÉTICA DE LA DISCONTINUIDAD

ANDREA GIUNTA*

Creo que el asunto consiste en encontrar un clavo y martillar hasta el centro de la Tierra.

Oscar Bony¹

La extrema dificultad que plantea la obra de Oscar Bony radica en la tensión entre el poder que ejerce sobre nuestra atención y la complejidad de los problemas que aborda. *Ineludible* es una palabra que describe con acierto la relación entre el espectador y su obra: frente a ella no es posible pasar de largo despreocupadamente. Al mismo tiempo, es difícil sentirse complacido. No conforma fácilmente nuestro espíritu. En ella todo estalla confrontando el sentido común, la ética correctiva, el gusto banal y los buenos comportamientos. “Mis obras están hechas para descargar un punto de reflexión, que es donde yo creo que se sitúa el arte. No soy un chico que se porta mal, sino que elaboro una estrategia que me permite situarme frente al panorama del arte. [...] El arte ha perdido su sacralidad, una dimensión cada vez más necesaria”.²

Artista de una inteligencia y sensibilidad penetrantes, Bony abordó cuestiones que aparecen, recurrentes, en los distintos lenguajes y técnicas que eligió. Por un lado, se tiene la sensación de estar frente a una obra sin estilo. De hecho, como veremos, Bony tuvo una preocupación particular por el problema del estilo. Algo que parece extraño cuando observamos con qué naturalidad se movió entre el óleo, la resina, la toma fotográfica o las instalaciones. Los cambios, pese a todo, no respondieron a búsquedas distintas. Ciertos problemas amalgaman su aparente heterogeneidad. Por un lado, una pregunta sustancial por la relación entre ficción y realidad. Una pregunta fotográfica, que proviene de su amplia cultura de la cámara. Otra cuestión, que no es ajena a la anterior, remite al problema del tiempo. A la vez, el punto que fue definiéndose decisivo en su agenda aborda el uso estético y creativo de la violencia.

Un particular extrañamiento nos persigue frente a sus trabajos. Impaciencia, malestar, un estado de inquietud. Enigmas angustiantes e irritativos que no pueden resolverse de una única manera y que, a la vez, provocan una toma de posición. Me importa señalar estos estados de ánimo porque no es común que una obra los provoque con tal recurrencia, por caminos tan distintos y en forma tan radical. Son sensaciones que se producen porque los problemas que recorre su obra no son intrascendentes y porque se actualizan cada vez que sus imágenes se reinscriben en el presente.

Bony estaba profundamente convencido de que el arte podía transformar el mundo. Depositaba en los artistas la responsabilidad de generar una salida para su pesadumbre. Sus testimonios están atravesados por la idea persistente de un mandato, de un deber ser. El deber ineludible de ser un artista que no traicione sus búsquedas, que no negocie con el sistema, que lleve sus obras hasta las últimas consecuencias. Ser artista como un imperativo moral, irritable ante la hipocresía a la que no dudaba en denunciar con acciones que tomaban la forma de intervenciones artísticas. En este sentido, su obra es una mezcla inusual de oficio y acción.

Ciertamente, podemos diferenciar momentos fuertes en su obra. Bony comienza a pintar en los años sesenta en el lenguaje de la nueva figuración (por ejemplo, su serie *Anatomías*), con un buen oficio, resultado de la formación que pudo adquirir junto a Antonio Berni y Juan Carlos Castagnino. Y aunque nunca dejó de pintar, esta práctica convivió siempre con una actitud tenaz de investigación. Como si no le alcanzasen los pinceles ni los soportes habituales del arte -por entender que el arte es, ante todo, un estado de investigación permanente-, a mediados de los años sesenta realiza una serie de cortos en 16 mm que constituye un capítulo central en la arqueología del videoarte en Argentina. En los años que siguen realiza objetos realistas, estructuras de corte minimalista, instalaciones de objetos con proyecciones, y llega, incluso, a exhibir personas reales. A esto le sigue la decisión de sumarse a un generacional abandono del arte -lo que Bony significativamente nombró como “suicidio artístico”- que muchos artistas decidieron después del 68 y mantuvieron hasta mediados de los años setenta, cuando retomaron el arte, casi siempre con una representación pictórica y realista. Después de once

* UBA-CONICET-UNSAM/IDAES

años de residencia en Italia, donde recupera una actitud altamente experimental, regresa a la Argentina y nuevamente pinta, fotografía, investiga. El momento fuerte de su regreso comienza con una serie de fotografías introspectivas, biográficas, que lo colocan en el centro de su propia escena. Sobre esta imagen, su propio retrato, Bony va, literalmente, a disparar.

Me interesa analizar algunos estadios principales en su obra con el propósito de indagar por qué Bony hacía la obra que hacía y meditar sobre los mecanismos desde los que articuló una imagen tan perturbadora. En efecto, desde los años sesenta hasta los comienzos del nuevo siglo, muchas fueron las situaciones en las que Bony asedió la tranquilidad de sus públicos. Lo hizo con medios tan variados como la creación de objetos, la exhibición de personas, las instalaciones, el video, la pintura, los disparos. La diversidad de recursos se contraponen a un núcleo recurrente de cuestiones significativas: la ética, la violencia, el compromiso del arte y del artista con la vida. El análisis interroga sus prácticas, su forma de entender el hacer artístico, las técnicas y recursos de los que se valió, así como los complejos sentidos que dejó como enigmas latentes, abiertos a continuas interpretaciones.

1965. Fuera de las formas del cine

En noviembre de 1966³ Oscar Bony presenta en el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) del Instituto Torcuato Di Tella, *El paseo*, *El Maquillaje*, *Clímax*⁴ y *Submarino amarillo*, cuatro cortometrajes experimentales en 16 mm, centrados en el análisis del problema del tiempo, que había realizado el año anterior. Su investigación se contraponía, según Bony, a lo que en ese momento planteaba el conceptualismo: “En tanto el arte conceptual trataba de despojarse de las cosas para que quedara una imaginaria estructura transparente, el cine no podía eliminar la imagen. Eso era un inconveniente, pero a la vez resultaba muy excitante; el equipo de representación tenía que continuar y a la vez permitía jugar con el tiempo. El cine era un símil de lo que en la física se llama “tiempo real””.⁵

Los cortos se exhibieron solo una vez. A excepción de Rubén Santantonín y Roberto Villanueva, ni siquiera los artistas entendieron lo que hacía. Bony metió las películas en una caja de zapatos, malvendió la cámara y abandonó la experiencia.⁶ Solo 30 años después volvieron a verse en Buenos Aires sus films. No es extraño que no se comprendieran. No estaban dadas las condiciones para acceder a estas nuevas formas del cine, fuera de todas las categorías disponibles.

Primera Plana redujo sus sentidos catalogándolos como “cuatro largometrajes eróticos”. Aunque todos enfocaban, de distintas maneras, los cuerpos, el eje central apuntaba al cuestionamiento de la naturaleza del tiempo. Los cuatro films recurrían a métodos de extrañamiento y de distanciamiento que contradecían los formatos del cine tradicional. Sin narrativa, sin sonido —como el silencio en las películas de Andy Warhol—, demorados y difíciles de visualizar, desafiaban los cánones y sentaban, imperceptiblemente, las bases del nuevo cine de Buenos Aires. Una serie precursora que, sin embargo, no tuvo impacto ni influencia en su propio tiempo.

Cada corto se estructura desde un dispositivo específico. *El paseo* registra a una pareja vestida de blanco (que la prensa, escandalizando, decía que estaba desnuda⁷), caminando lentamente, muy lejos de la cámara, en los parques de Palermo. Los recursos resultan limitados incluso en la presentación del corto, con el título escrito a mano. La escena dura el tiempo que la pareja demora en recorrer la línea del horizonte, desde la izquierda, hasta desaparecer en una avenida semioculta por los árboles, a la derecha. La cámara permanece fija y el tiempo de la filmación coincide con el tiempo real. No hay cortes, no hay montajes. En un paisaje inmóvil solo ellos se deslizan. La imagen es borrosa, no hay ningún elemento narrativo que seduzca al espectador fuera de ese desplazamiento, de esa lenta caminata en la que dos personas parecen hablar, sin que sepamos qué dicen, qué los vincula, o adónde van. Un elemento adicional profundiza ese distanciamiento y señala la intención de Bony de enfatizar el aspecto objetual del film: la cámara capta el paisaje levemente inclinado, elevado unos centímetros hacia arriba en el margen derecho. Bony proponía corregir el desvío en la proyección, enderezando el horizonte a partir de la posición del proyector. “Así el video se vuelve objeto. El objeto no está solo en lo representado sino también en el muro o en el aparato de televisión cuando se lo ubica”.⁸

El tiempo era también tema central en los otros films. En *El maquillaje*, una joven se empolva frente a la cámara, como si esta fuese su espejo. En determinado momento, de modo casi imperceptible, la acción vuelve atrás. El corte es tan impalpable que produce la sensación de que nada afectó la continuidad de la acción. “Aquí —dice Bony— la idea del tiempo tiene mucho que ver con la teoría de la relatividad de Einstein. La relación pasado-presente-futuro es una ilusión, el tiempo se funde con el espacio”.⁹

Submarino amarillo muestra imágenes interrumpidas, que transcurren en un ritmo frenético. Muchachos desnudos corren, ruedan y se tocan, en un combate entre ritual y lúdico. La escena, filmada en una playa de Villa Gesell, recuerda

a Pasolini. Imágenes multiplicadas, incesantes, mezcladas, provenientes de una misma acción, se suceden en unos pocos minutos. Bony repite los planos y los combina por medio de un montaje dificultoso por su manualidad y por su fragilidad”.¹⁰ El ritmo impetuoso de las imágenes se detiene en dos rostros y en dos torsos: un joven que mira reiteradamente hacia abajo y hacia arriba; y el propio Bony, de espaldas, quien lentamente gira su cabeza dejándonos ver el perfil de su rostro. El film, explica Bony, remite a la noción de tiempo esférico. “En la física se dice que un suceso se produce en el espacio con la velocidad de la luz. O sea, en la primera millonésima de segundo, la luz ocuparía una esfera de 300 metros. En la segunda, ocuparía 600, etc. Mi fantasía es que el tiempo es esférico. O sea que no hay presente, pasado y futuro”.¹¹

En estos cortos Bony cuestiona las relaciones tradicionales del tiempo y la concepción narrativa del cine. Con ellos producía su primer salto en el vacío.

1965-1966. Entre el cuerpo y la política

Al mismo tiempo que experimentaba en el campo del cortometraje, Bony se concentraba en la realización de algunos objetos. Por ejemplo, *Organismo vivo*, una pieza de goma que se inflaba en un movimiento pausado, acompañado por un ruido semejante a un jadeo.¹² El cuerpo y el erotismo, presentes y subyacentes en sus cortos, también toman la corporeidad del objeto escultórico. Con esta obra Bony arriesga el contrato que tenía con una galería por sus pinturas y pierde el incipiente reconocimiento que había logrado por parte del mercado.¹³

Durante 1966, se concentra en la búsqueda de nuevas tácticas de representación del cuerpo. Tanto con el inmenso falo sentado en un inodoro que apenas pudo mostrar durante unas horas en la galería Vignes -y que ha quedado como mojón de época, como uno de los más tempranos ejemplos de transgresión y censura en los desmarques sucesivos que caracterizaron el ritmo acelerado de la escena artística de los años sesenta-, así como con la intervención en la que produce un primer deslizamiento conceptual: la exposición *Erótico*, que junto a Pablo Suárez realiza en la misma galería Vignes. Bony ya no expone falos ni organismos ni tampoco los glándes que había mostrado, emergiendo desde la pared, en la galería Lambert en una exposición colectiva en 1966. Solo expone un cartel, en el que manda a pintar sobre chapa, en negro sobre amarillo, la palabra “erótico”. El título de la obra era *Ejercicio semántico*.

Su biografía reconfirma datos que conocemos por otras biografías y por los testimonios de distintos artistas de la época. A comienzos de los años sesenta se instala en Buenos Aires una máquina de procesamiento local de información que permitió la puesta en marcha de propuestas simultáneas en las que era común el alto grado de experimentalismo. Nada de esto estuvo completamente planeado ni tampoco fue claramente enunciado. Fue, más exactamente, una dinámica dotada de cierta naturalidad, a la que todos contribuyeron por medio de sus prácticas. Muchos artistas señalan el bar Moderno como uno de esos espacios que actuaban como usinas, en los que se discutía hasta tarde sobre los más diversos temas de la cultura y el arte. Bony nos dejó una descripción dinámica, según la cual, después de su trabajo como vendedor de papas en el mercado de la Boca, iba al Moderno y elegía en qué mesa se iba a sentar, porque en cada una se conversaban sobre un tema diferente. Estos intercambios se convertían en polémicas, a veces apasionadas, que terminaban en peleas. Allí se formó el núcleo Suárez, Santantonín, Bony, Carreira, Renart, en el que se generó uno de los segmentos más ricos del humus creativo de los sesenta. La única foto del *Organismo vivo* de Bony nos recuerda los objetos de Renart y las texturas que Santantonín imaginó para *La Menesunda*, ese mismo año. Como el mismo Bony recuerda, fue Renart quien le explicó las mezclas para usar poliéster que encontramos en su gran falo y fue con Santantonín con quien pasó un verano en Villa Gesell, hablando de arte en las caminatas que hacían en las playas en las que sacaban fotografías y donde Bony filmó esos cuerpos en combate que utilizó en su corto *Submarino amarillo*.

Podrían escribirse muchas páginas sobre estos contactos, préstamos y conversaciones que se deducen de los testimonios que quedan; aun así sería muy difícil transmitir o representar lo que este proceso cultural significó para el arte de esos años, cuando todo, se tenía la certeza, podía hacerse. Incluso transformar el orden de lo social. Fue entonces cuando se gestó una de las exhibiciones políticas más amplias, de carácter frentista, en la que participó Bony y artistas de otras tendencias artísticas: el *Homenaje al Vietnam de los artistas plásticos*, organizado en la galería Van Riel como repudio a la guerra imperial e invasora que llevaban los Estados Unidos en un país pobre de Asia. En un sentido la exposición marcó el momento en que los artistas aceleraron un proceso de investigación individual y grupal sobre el efecto y el poder político que podían lograr con sus prácticas.

1967. El giro conceptual

Las obras que Bony realiza durante 1967 lo ubican en el núcleo central de lo que, con ciertas especificidades, podríamos denominar conceptualismo argentino. Sin duda la información que llegaba de la escena internacional era fluida, no solo porque los artistas viajaban, sino también porque los premios internacionales del Instituto Torcuato Di Tella traían, cada año, obras de los artistas más destacados de lo que auráticamente se reconocía como vanguardia internacional. Pero igual o mayor que el impacto que pudiera producir esta forma de contacto, era el que se lograba en la comunidad de interlocución que articulaban los artistas de Buenos Aires, cuando se reunían, cuando veían las obras de los otros, cuando discutían acaloradamente. El *Cuadro escrito* de León Ferrari (1964), el hilo con el que Carreira atravesó la exposición del Salón Ver y Estimar (1966) o muchas de las obras expuestas en las *Experiencias* organizadas por el Di Tella en 1967 y 1968 dieron cuerpo al relato del conceptualismo local, aun cuando estos artistas no catalogasen a sus obras como “conceptuales”, porque simplemente las hacían, inmersos en el flujo de alto experimentalismo que comprometía sus prácticas. Las piezas y proyectos que Bony realizó durante ese año fueron sustanciales para la genealogía de tal formación. Todas guardaban puntos de contacto con las cuestiones que le interesaban desde los cortos de 1965, y que seguirán presentes, de distintas formas, hasta sus últimas obras. Algunas piezas rozaban propuestas minimalistas y en todas tenía protagonismo la reflexión sobre la percepción y el espacio.

En abril de 1967, Bony envía *Sinusoide* al premio Ver y Estimar, una escultura en madera policromada (que la prensa llamó también *Serpiente amarilla* o *Estructura*) que planteaba una contradicción espacial: materialmente eran cuatro formas separadas, curvas, de las cuales tres se apoyaban solo en el piso y la última también en la pared. Pero visualmente se leía como una sola pieza que se incrustaba en el piso para volver a emerger y retornar a la tierra hasta llegar al muro, del que, leída en un sentido contrario, también podría haber salido. Era, en su conjunto, una ilusión espacial, una paradoja perceptual que ponía en cuestión los límites de la obra, su relación con el espacio. Ni por su tecnología, ni por su forma podía considerarse estrictamente minimalista: no utilizaba materiales industriales, no se apartaba de la escultura, no era completamente abstracta. Aunque quedó como un objeto único o aislado dentro de su obra, guardaba relación con su investigación sobre los límites entre la ficción y la realidad.

No podríamos entender, al margen de *Sinusoide* o del hilo de Carreira, la *Proyección de un ángulo en la pared* que Bony expone en la Galería de las Artes de Buenos Aires. Con hilos amarillos Bony proyecta los contornos de un prisma en los ángulos de una pared.¹⁴ El enigma de Carreira, la aparente gratuidad de ese hilo tendido, se reformulaba en esta obra en una pregunta por las relaciones espaciales, las tensiones entre un objeto y el espacio, la proyección de su imagen. Una representación geométrica de esas enigmáticas tensiones. La reflexión sobre el ámbito de exposición también quedó planteada en *Local y su descripción* o *Descripción de una galería* que expuso en el marco de la Semana de Arte Avanzado en la galería Arte Nuevo. Una serie de bocetos y un texto sintetizaban la obra: un relato explicaba que esta era una descripción de la galería leída, registrada y reproducida por un grabador funcionando en loop, ubicado en el centro de la sala. Este proyecto, junto con *60 metros cuadrados y su información* (que presenta en las *Experiencias* convocadas por el ITDT en 1967) marcan un momento de culminación de sus investigaciones sobre el espacio, la percepción y la ficción.

60 metros... -obra precursora de lo que hoy denominaríamos “videoinstalación”- ejemplifica la lucidez de un planteo, en principio, sencillo. Bony propone confrontar, a partir de una experiencia perceptual e intelectual la relación entre un objeto real y su representación. Sobre el piso dispuso una pieza de alambre tejido de seis por diez metros; al mismo tiempo, sobre la pared, proyecta en 16 mm la imagen continua de un fragmento ampliado e inmóvil de la misma malla de metal. El texto mimeografiado que se repartía al público ponía en evidencia el carácter tautológico de la instalación. La obra multiplicaba la percepción en tres tiempos, en tres niveles. El espectador caminaba sobre la textura del alambre tejido, la sentía físicamente y luego veía la imagen proyectada. A estos tiempos perceptuales, táctil y visual, se sumaba el tiempo mental, aquel que establecía la relación entre los primeros. Bony planificaba el orden de las operaciones perceptuales e intelectuales. Insistente, tautológica, cerrada, la pieza repetía la información, nos ubicaba en un ámbito reiterativo. Una reflexión cerrada sobre la percepción y el conocimiento de las cosas, sobre la relación entre los objetos y su representación; un mecanismo interrogante acerca de cómo conocemos el mundo que nos rodea. Una pregunta sobre la realidad y sus límites.

El minimalismo se incrustó en la larga genealogía de la geometría local y abonó una escena actualizada que permitió organizar el gran conjunto exhibido durante la Semana de Arte Avanzado, en 1967, cuando un grupo de norteamericanos, vinculados a instituciones como el recientemente creado Center for Inter American Relations, vinieron a Buenos Aires, después de pasar por la Bienal de San Pablo. De ahí surgió la propuesta que culminó en *Beyond Geometry. An Artistic*

Extension of Visual Artistic Language in Our Time, segunda edición de *Más allá de la geometría. Extensión del lenguaje artístico-visual en nuestros días*, exposición que se había montado en el Di Tella unos meses antes. La serie de exhibiciones, casi todas centradas en la geometría local¹⁵ consolidó la percepción de que los artistas argentinos eran más geométricos, minimalistas y conceptuales que kitsch o pops. Si los norteamericanos buscaban en lo que veían aquello que conocían -es decir, la abstracción geométrica o minimalista-, los argentinos tenían bastante para mostrarles. Pero no productos derivados, sino invenciones locales. La información que llegaba de la escena internacional era siempre parcial, y en los hiatos que se producían entre las imágenes y la comprensión profunda de sus postulados se gestó ese conjunto de experiencias épicas sobre las que se consolidó la certeza de que la Historia del arte también se escribía desde Argentina.

Durante la Semana de Arte Avanzado, Bony expuso, al mismo tiempo, *Sinusoide, 60 metros... y Descripción de una galería*. La comitiva de Nueva York eligió su video instalación *60 metros...* para participar en *Beyond Geometry*, la exposición de homenaje a los 10 años del Di Tella que se presentó en 1968 en el Center for Inter American Relations de Nueva York.

1968. La familia obrera

El debate del 68 fue incandescente en el mundo y también en Argentina. En la escena artística de Buenos Aires tuvo un ritmo creciente, en el que se confrontaron intervenciones artísticas cada vez más politizadas y actos de censura, que culminaron en las *Experiencias '68* en el Instituto Torcuato Di Tella.¹⁶

La obra que Bony presentó en estas experiencias fue éticamente controversial. Durante los diez días que duró la exposición sentó a una familia obrera (Luis Ricardo Rodríguez, un trabajador matricero, su esposa y su hijo) a los que pagó un jornal por permanecer en un tarima, en las salas del Instituto.¹⁷ Los artistas habían recibido dinero para realizar sus proyectos y Bony decidió emplearlo para pagar a la familia el tiempo de su exhibición. El Di Tella recibía apoyo económico de la Fundación Rockefeller y Bony otorgó al destino del dinero un sentido contestatario: "...me parecía interesante utilizar el dinero de uno de los más grandes exponentes del capitalismo mundial para exponer un ícono de la clase enemiga".¹⁸ Pero la obra activaba otras zonas de conflicto: "Siempre se habló de llevar el arte a las masas y lo que yo buscaba era hacer al revés, sacar un módulo del pueblo y llevarlo al museo".¹⁹ La obra insubordinaba los consensos fundados en la hipocresía, tanto de los sectores poderosos como de los intelectuales. Ambos condenaron la pieza por razones éticas.

Las fracciones más radicales de la vanguardia artística se planteaban el imperativo de vincular al arte con la transformación social, de ubicarlo en la calle, ligarlo al pueblo, unirlo a la vida. Bony dio vuelta la forma tradicional en la que se inscribían estas búsquedas -de la institución a la calle, del ámbito ilustrado del arte al contacto con el pueblo-. Violentó el sentido en el que esta relación era admisible, exhibiendo personas, obreros, ante los ojos de la burguesía y la clase media. Podría haber planteado la relación de otro modo, pero la que eligió fue eficaz, en tanto aquel sector al que se dirigía (el público del Di Tella, no la clase obrera, que había que buscar en las fábricas, los sindicatos, las manifestaciones o las huelgas), reaccionó desde la condena moral. El público al que interpelaba no era el pueblo. Bony exhibía un "módulo" de las masas en las instituciones del arte. Por eso no fueron los obreros los que repudiaron la obra, ni su sentido. El cinismo de Bony se basaba en una observación pragmática: por el mismo salario o, aun mejor, por el doble, un obrero industrial podía hacer otro trabajo. La situación de exhibición quedaba subsumida en la de asalariado.

Evidentemente las consecuencias ideológicas de esta intervención son múltiples. Difícilmente podamos ordenarla en un sentido que provoque consenso más allá del campo específico del arte. En este, la intervención de Bony tiene hoy el lugar de una pieza anticipada, por ejemplo, a las mediatizadas intervenciones de Santiago Sierra. En numerosas exhibiciones fue incluida e historizada como un ejemplo temprano del conceptualismo político internacional.

Si embargo, la relación que plantea con la realidad no ha perdido su poder de irritar y sacudir contextos, no ha sido abolida por la lógica del museo. La obra fue montada nuevamente, provocando polémicas y actos de censura. Desde su revalorización histórica en 1998 en la Fundación Proa,²⁰ se reconstruyó en Eslovenia (1998) y en Houston (2004). Pero el intento de rehacerla en la Bienal de La Habana del 2001 chocó con el conflicto político que planteaba. Bony se retiró de la muestra porque los organizadores pretendieron que el PC cubano tuviera a su cargo escoger a la familia cubana para la exposición.

Si bien no fue *La familia obrera* la que desató el acto de censura en las *Experiencias* del '68 -que desembocó en la destrucción que los artistas hicieron de sus obras en la puerta del Di Tella-, Bony participó de la decisión de abandonar el arte que compartieron muchos otros artistas argentinos. Después de una obra como esa, era difícil seguir exponiendo en los museos o en las galerías.

Para Bony fue un error político retirarse durante siete años del campo del arte. Un error táctico: “En ese momento creíamos en una utopía que no se demostró posible: el poder obviar a las galerías y a los museos”.²¹ Vivió esta decisión como una forma de suicidio. Cuando le preguntaron si alguna vez una situación límite lo había puesto frente a la muerte Bony respondió: “Sí. Una fue después del cierre del Instituto Di Tella. Había decidido retirarme, no exponer nunca más en una galería o un museo. Sentí que había entrado en contacto con un frío mortal. Me dio mucho miedo y viví más de cinco años pensando que mi vida había terminado”.²² Aunque reconoció que los siete años de silencio sirvieron para reflexionar sobre la manera en la que iban a reinsertarse en el circuito artístico, Bony evaluó esa decisión con escepticismo: “Nos mandamos una utopía fantástica: no pudiendo modificar la sociedad, nos suicidamos”.²³

1975-76. Cielos y cuerpos

Creo que hay una constante en mi trabajo: la discontinuidad.
Oscar Bony, 1976

Después de siete años de abandono de la actividad artística, Bony volvió al arte y lo hizo, casi al mismo tiempo, con la pintura y la fotografía. Las fotos de un verano en El Bolsón, entre fines de 1974 y comienzos de 1975 con su familia, registran el particular impacto de la fuerza cambiante del cielo que, capturado en distintos momentos del día, ocupa todo el campo de la imagen.²⁴ Estos cielos, que realizó en acrílico, con pincel y aerógrafo, y que tituló, casi siempre “pinturas”, constituyeron el tema protagonista de ese retorno al arte, con inmensas telas de un realismo fotográfico.²⁵ Bony le dice a Luis Felipe Noé que volvió a pintar por tres motivos que lo emocionaron: una manifestación política, su hija, y el contacto directo con un cuadro de Boticelli.²⁶ La sociedad, sus afectos y el arte impulsaron la necesidad de ese retorno. Desde entonces Bony hizo cielos que incorporó, incluso, en sus últimas series, como una cita de su propia obra y de la de Magritte, otro artista que también exploró el poder evocativo de los cielos y en el que Bony, lógicamente, tuvo un gran interés.

Nos referimos a ese abandono generacional del arte y consideramos algunas de sus razones. Pero no analizamos cómo, muchos de estos artistas, retomaron las prácticas artísticas de distintas formas, casi al mismo tiempo. Bony lo hizo con los cielos, León Ferrari con sus dibujos, Pablo Suárez con la pintura de paisajes, Luis Felipe Noé con una pintura expresionista, Renzi con sus inventarios y naturalezas muertas. Casi todos retomaron el oficio, el dibujo, la pintura, la línea, la mancha, el tema. Incluso temas banales, como un cielo o una cafetera, en los que el anterior horizonte utópico, socialmente revolucionario, que comprometía en las obras el tema, que les exigía eficacia y un poder de intervención, se habría disuelto por completo. Lo que es destacable es que ninguno de ellos necesitó dar una explicación política de ese retorno, cuando sí la habían dado en el momento del abandono. Volvieron al arte, en algunos casos como forma de supervivencia, por una necesidad vital en el contexto violento y represivo de los años setenta (Renzi), o por considerar que el abandono había sido un error (Bony).²⁷ O simplemente lo retomaron, sin explicaciones. En definitiva, regresaron al arte por necesidad.

En el contexto de la dictadura, los cielos de Bony eran más que una simple pintura, representaban una metáfora intensa de la libertad; proporcionaban, en la contemplación de esa ventana de aire tramado por las nubes que contenía el espacio de la tela, la ilusión y el placer de experimentar una libertad que la realidad no proporcionaba.

Hay todavía otro registro que me interesa destacar y que fue puesto de relieve por una propuesta curatorial reciente.²⁸ Es fuerte en estos cielos, la impronta de elementos que recuerdan aquellos de las pinturas de Berni. Esos cielos saturados de color, cuyo protagonismo pesa y compite con el montaje de chapas que remiten al mundo de la miseria. En este sentido la operación de Bony es doble: cuando retoma esos cielos de Berni, remite a su formación y a la tradición de quien fue uno de sus maestros, pero al mismo tiempo corta, despega los cielos y los separa del mundo infame que aparece en los collages de Berni.

En esta serie Bony pinta desde la perspectiva de un fotógrafo. Los cielos imitan las fotos de su álbum de El Bolsón. Reconstituyen esa experiencia visual desde el hacer manual, un plus comunicativo que se agrega a la imagen fotográfica como para hacerle decir más que lo que ella simplemente comunica a partir de la toma. Nuevamente la puesta en escena, tan central en su obra, de la tensión entre realidad, fotografía y ficción artística.

En este sentido, un año después, Bony también tuvo la necesidad de hacerle decir a la fotografía algo sobre la pintura. En abril de 1976 expuso una serie de 10 fotografías en papel color en la galería Artemútiplo. La serie comienza con

dos tomas cercanas de bocas en un activo diálogo de lenguas. El resto de las fotografías tienen como modelo cuerpos femeninos desnudos. Los cuerpos en distintas posiciones pueden vincularse a una muy extensa serie de fotos, casi todas de mujeres o travestis, que se conservan en su archivo. Estas presentan como rasgo característico o diferencial el tratamiento pictórico. Particularmente aquellas en las que la modelo es casi imperceptible porque la lente registró sus movimientos. El resultado evoca aquel que logra en sus retratos el artista anglo-irlandés Francis Bacon. El cuerpo distorsionado por líneas, transparencias, planos de color, que lo ponen en movimiento y que conceden a la fotografía un tratamiento netamente pictórico. Estas imágenes fueron descritas por la crítica como portadoras de un “erotismo triste, utilizado como área para expresar violencia, soledad, narcisismo, incomunicación”.²⁹

También se destacó su constante cambio de estilo: un artista que pasaba del film a la instalación, que pintaba y hacía fotografías. Bony tenía una respuesta contundente: “A mí me interesa la imagen como lenguaje, y creo que hay una constante en mi trabajo: la discontinuidad. Esa discontinuidad no es caprichosa: es la esencia de nuestra realidad, de nuestra historia pasada y cotidiana”.³⁰ Una historia violenta que el golpe militar de 1976 llevará a su punto más álgido. Bony, como tantos otros, dejó el país en un exilio voluntario pero forzado por la situación que se vivía en Argentina. Durante más de diez años vivirá en Milán.

1988. La traición del estilo

Esa discontinuidad de los lenguajes y de las formas que Bony había asumido con sus dos últimas exposiciones en Buenos Aires tuvo un campo propicio de investigación en Italia. Allí, los debates que se estaban produciendo le proporcionaron un horizonte teórico que confirmó sus más recientes certezas acerca del arte. En 1980, en ocasión de su exposición en la Galería de Arte Contemporánea en Siracusa, utilizó fragmentos de objetos, proyecciones de diapositivas, pintura, hilos, tierra, velas. El conjunto transmitía una relativa sensación de caos y de discontinuidad. “Finalmente elegí no tener un estilo. Elegí la libertad de diseñar en diferentes estilos”.³¹ Y unos años más tarde confirmaba sus palabras: “El estilo es un freno aburrido que parte de la estación A para llegar a la estación B; cada vez el mismo trayecto. Yo trabajo para la destrucción del estilo, del concepto de estilo”.³² Por supuesto que Bony no entendía que el concepto de moda sustituyese al de estilo. Consideraba la moda como una noción superficial, exterior. Aun cuando él no pudiese decir qué era el arte contemporáneo, sabía que su obra apuntaba a la destrucción de la armonía y que no se basaba en una elección, sino en muchas. Bony amaba la máquina fotográfica y vivía sobre una gran moto. Ambas configuraban su interés y le permitían el contacto con un mundo contemporáneo, urbano, de realidades yuxtapuestas, heterogéneas. Un mundo de ambigüedades y conflictos cuya complejidad él buscaba instalar en la sala de exposición.

“Hoy, y por primera vez en la historia del arte, todos los estilos son posibles y contemporáneos”³³, afirma en 1986, cuando organiza dos exposiciones simultáneas en Milán en las que expone la serie *Discontinuidad*. Compuesta por obras de gran tamaño, la serie combinaba estilos diferentes -del expresionismo al neoimpresionismo, del arte *brut* al fauvismo-, como si hubiesen sido realizadas por muchos artistas. “A un estilo se opone otro, a un fragmento de realidad el sucesivo, según una técnica de montaje muy semejante a la cinematográfica”.³⁴ La exhibición implicaba para el espectador recorrer cuadros de distinto tamaño, de distinto estilo, de diversos materiales: “se trata de evidenciar la dimensión de los *mass media* contenida en la pintura a través de la operación de montaje y desmontaje de fragmentos de realidad y de imaginación, semejando una relación con el montaje cinematográfico”, afirmaba la crítica.³⁵

En 1980 se publica en Milán el libro de Achille Bonito Oliva, *La transavanguardia italiana*, una reflexión y un programa acerca de la más reciente situación artística. El texto se refiere a un arte sin anclajes definitivos, en el que la obra de los artistas deviene en un recorrido nomádico. El arte como productor de catástrofes, de una discontinuidad que rompe los equilibrios tectónicos del lenguaje en favor de una “precipitación en la materia de lo imaginario”. Se manifiesta en contra del “darwinismo lingüístico” de la vanguardia, que configura el desarrollo del arte como una línea continua, progresiva y rectilínea. La crisis del arte actual, sostiene Bonito Oliva, es la crisis de la evolución del lenguaje artístico.³⁶

Estas nociones, que en su sentido general Bony ya había planteado en sus últimas dos exposiciones de cielos y fotografías en Buenos Aires, encontraron, en el debate que en ese momento se producía en Italia, un punto de coincidencia que confirmaba las ideas que tenía cuando afirmaba que la discontinuidad era la clave de su trabajo. Esos años en Italia consolidaron el sentido de sus búsquedas anteriores al viaje.

Entre agosto y septiembre de 1988, Bony realizó una exposición en el CAYC que marcó su retorno a Buenos Aires. *La traición del estilo* -título que eligió para su muestra-, no solo sintetizaba magníficamente su trabajo pictórico más reciente

y la mezcla de lenguajes, sino que representaba una toma de partido activa y militante contra la noción y el mandato del estilo. Desde su regreso, Bony se refirió en muchas oportunidades a la muerte del estilo.

La exposición presentaba materiales heterogéneos, desde la instalación *Argentina te quiero*, fragmento de un basural en un rincón de la sala baja, con esa misma frase escrita sobre la tierra y precedido por un vallado; un músico callejero tocando un arpa paraguaya; un pequeño cuadro en el que se estrellaba un avión, que colgaba, desencuadrado, en un ángulo del techo; una flor de dos por dos metros que llevaba por título *Carmen*; una serie de retratos, que yuxtaponían dos mitades de distintos rostros, sobre telas sin bastidor, fijadas solo con grampas en la pared; una pintura que repetía cinco veces en la misma tela, la imagen del obelisco y la Avenida 9 de julio. En su conjunto, la exposición condensaba imágenes de su regreso a Buenos Aires, a la heterogeneidad estilística de la ciudad, a las contradicciones de su historia. Era también una forma de respuesta a dos temas sobre los que siempre había reflexionado: los conceptos de estilo y de identidad. “Durante muchos años me sentí excluido de las corrientes generales, acomplejado por mi continua necesidad de cambio. [...] Anduve siempre buscando una reflexión acerca de los conceptos de estilo e identidad. [...] Todos esos saltos de estilos que se enfrentan y discuten entre ellos, que en Italia podrían pasar por especulaciones conceptuales, en mi país se convierten en reales”.³⁷ Bony enfatizaba su visión de la ciudad: “El caos aparente en mi exhibición refleja la realidad convulsiva de una ciudad moderna [...] la discontinuidad de mi estilo testifica la superposición de diferentes realidades tanto como de los diferentes estilos arquitectónicos de la ciudad de Buenos Aires”.³⁸ Esta fue su nueva introducción a la cultura de Buenos Aires y representó, al mismo tiempo, el cierre de un período. Pasarán cinco años antes de la próxima exhibición en la que Bony nos llevará a confrontar un momento nuevo de su discontinuidad.

1993-2002. Usos de la fotografía

Cada fotografía fija es un momento privilegiado convertido en un objeto delgado que se puede guardar y volver a mirar.
Susan Sontag³⁹

Sabemos que durante los siete años en que abandonó el arte, Bony se dedicó a fotografiar a las figuras de la nueva escena del rock argentino.⁴⁰ También que cuando volvió al arte lo hizo con la pintura y con la fotografía. No solo lo prueba la serie que expuso en *Artemúltiple*, sino también los cientos de negativos y contactos que se conservan en su archivo. Pero estas eran aproximaciones a la fotografía que coexistían con la pintura, la experimentación con materiales diversos y la instalación. Y aunque cierto uso de la fotografía, central a partir de 1993, aparecía tangencialmente en una de sus obras de Italia,⁴¹ es solo a partir de este año cuando la fotografía tendrá presencia constante en su trabajo artístico. No para crear tomas bellas, para aislar objetos en contextos sugerentes o para recuperar lo más bajo del mundo y elevarlo, sino como el soporte o la imprimatura sobre la cual Bony actuará y nos obligará a mirar ciertas cosas.

La exposición *Oscar Bony. De memoria*, marcó un punto de inflexión (Fundación Banco Patricios, 1993). No importa cómo llamemos a las obras que expuso -fotografías, instalaciones o, quizás más acertadamente, foto-instalaciones- sino que consideremos las operaciones básicas que en ellas realizó. Bony presenta algunas fotos significativas de su álbum personal, los recuerdos de familia -esa biografía en imágenes que perpetúa algunos momentos de nuestra vida- retirados del orden del archivo y devueltos al presente. Separa, fotografía, amplía. Inicia un trabajo “sobre la memoria y la arqueología del yo”.⁴² Toma entre sus manos las pequeñas fotos sepia, contorneadas por un festón, las fotografía y las enmarca. Pero no al canto, como si fuese tan solo a ampliar sus recuerdos para colgarlos en la pared, sino siguiendo una serie de procedimientos que remarcan, una y otra vez, que entre esa foto y el presente transcurrió el tiempo, la vida de una persona, que era un niño y hoy es un adulto. El marco no ordena, no congela; busca revivir el momento significativo que registra la foto. Siempre es él, sentado en una hamaca, pintando, o junto a su hija Carola, cuando viajaron a las costas de España.

No podemos eludir la referencia a *La cámara lúcida*, el último libro que publica Roland Barthes,⁴³ cuyo tema principal es la muerte y la indagación de la esencia de la fotografía. Un libro muy personal en el que el autor sigue sus sensaciones, marcadas por la desaparición reciente de su madre. Es constante la idea de que la fotografía solo adquiere valor con el paso del tiempo, valor que también proviene de la desaparición del referente, en este caso el sujeto fotografiado, su madre. El ensayo de Barthes es un breve tratado sobre el tiempo, la nostalgia y la muerte. La serie fotográfica de Bony también recorre estas cuestiones. El artista logra, a partir de sutiles intervenciones formales, una perspicaz e intensa problematización del tiempo.

La imagen del pasado que fotografía está girada hacia la derecha o hacia la izquierda. Con el marco Bony corrige el desvío. Esto pone en movimiento el marco, que queda completamente caído, descansando en un vértice, como si todo el conjunto fuese un poderoso acento, una reiteración, desde la forma, del acto de separar esa foto en particular de la narrativa de una biografía en imágenes.⁴⁴ Con esta simple operación, que nos recuerda aquella leve inclinación de la línea del horizonte en *El paseo*, Bony también descalza el tiempo de la foto antigua y lo transporta al presente.

No solo excava el relato de su propia vida, sino la densidad de ese momento. Las fotos aparecen ampliadas y borrosas. Ambos rasgos señalan énfasis significativos. Ampliadas para responder a la necesidad de mirar en ellas, de descubrir objetos, miradas, gestos, que intensifiquen el recuerdo, que le permitan fecharlo, ubicar el lugar, reanimar aquellas percepciones que tuvo de niño, cuando jugaba delante de esa cerca, sobre la tierra. Borrosas porque son fotos antiguas, pequeñas, extendidas. Mirar una foto del pasado lleva a reconocer los detalles más pequeños, que permanecían ausentes antes de la mirada minuciosa. Bony investiga el sentido talismánico de la fotografía, su capacidad de apropiarse de aquel tiempo. Sujeta esa imagen testimonio entre los dedos, para volver a mirarla a través de la mirilla (el encuadre) como un ojo visionario que escudriña los resquicios del tiempo.

No se trata de simples fotos, ellas retienen momentos biográficos importantes que él se propone reactivar. Junto al marco en torbellino coloca objetos reales, que aparecen en la imagen: una pala, una camisa, la tierra craquelada y seca junto a un atado de empalizada, una rama pulida por el agua, una caña, un dibujo. Si, como sostiene Barthes, la fotografía reproduce mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse, con esta recontextualización Bony traslada vertiginosamente sus recuerdos al presente y les da una nueva existencia. La “inmovilidad amorosa o fúnebre” de la foto⁴⁵ se vuelve tridimensional y acciona el poder de perpetuar. “Es una reconstrucción del yo, de mi persona. Fotos de mi infancia que miro desde este lugar, con documentación del momento. Un circuito cerrado sobre una misma persona; una situación de aislamiento sobre mí mismo”.⁴⁶

El conjunto es un resumen, el inventario de momentos biográficos, una compactación del pasado con el presente, un cierre y un punto de partida. Al mismo tiempo se enuncia como sentencia respecto de lo que sucede con el arte de su época: “Con mis últimos trabajos intento ubicarme al margen de lo que se está haciendo. [...] frente al llamado ‘arte light’, mi forma de innovar es trabajar sobre mi persona, hacer hincapié en lo afectivo”.⁴⁷

Desde esta perspectiva es significativo que hacia el fin de ese mismo año, Bony construya una larga pared de ladrillos y argamasa, vacía de representación, oblicua -y por esto doblemente perturbadora-, atravesando completamente la sala 11 del Centro Cultural Recoleta. Divide el espacio en dos dejando un lado de la pared expuesta al público y el otro inaccesible, oculto. Como si una vez revisado el pasado con su álbum de fotos, este muro representase un límite material y simbólico para señalar que, desde ahora, la relación será principalmente con el presente. Bony remite el sentido de esta pared directamente al campo del arte: hay un punto en el cual ya no es posible desentrañarlo, este se vuelve tan impenetrable como su pared.⁴⁸ Este muro dio lugar a diversas interpretaciones que lo vincularon tanto con su contexto inmediato como con otros muros que en el pasado los artistas levantaron en las instituciones del arte.⁴⁹ Su vacío se imprimió con la fuerza de un enigma que no generó consecuencias en la selección de opciones que Bony elegirá para sus próximas exhibiciones.

El itinerario de estos años fue apremiante. *Obras de amor y de violencia* (Filo, espacio de arte, 1994) señala un momento clave, de cierre y apertura a nuevas propuestas. En tanto una obra de la exposición se vinculaba con la serie biográfica, el conjunto más representativo se abría a nuevas investigaciones. En un rincón de la sala, Bony coloca una foto de su madre llevándolo en sus brazos; sostiene la imagen, la fotografía y la vuelve a enmarcar, para colocarla entre los brazos de un sillón: *Ella me tenía a mí como la muerte la tenía a ella*. Muerte y amor. La pieza actúa como un nexo entre su inventario biográfico, de afectos abrumadores y conflictivos, con un nuevo punto de partida: si el año anterior lo había plasmado con una pared, ahora lo haría con los vidrios astillados por los disparos de un revólver.

Bony investiga con tenacidad las posibilidades del disparo sobre el vidrio. Balas incrustadas que horadan el cristal y lo craquelan en formas casi impredecibles. Un muestrario de experiencias en las que las balas se clavan en vidrios de distinta calidad. Puede tratarse tan solo de un vidrio transparente, en el que la intervención del artista radica en la perforación que lo atraviesa y en el estallido de quiebres cuadrangulares que traman todo el resto de la superficie. Pero puede también examinar un vidrio sobrepuesto a una placa de plomo, a una lámina de bronce o de plomo corroído por los ácidos, en el que las perforaciones del disparo se continúan en líneas largas y arbitrarias. Los impactos se producen con variaciones: cinco, siete, tres, incluso uno, inmenso, que parece jugar una pulseada con la estabilidad del vidrio. Se desperdigan sobre el campo de la obra o se ordenan en hilera, a distancias equivalentes, como una ráfaga.

Las incrustaciones y sus estallidos se presentan solos o con unas pocas y significativas palabras: en un caso UTO-

PÍA, en otro AQUÍ Y AHORA. El estatuto artístico del vidrio traspasado por la bala está dado por el marco que los sostiene a ambos. Marcos recuperados, antiguos, llenos de curvas talladas que remiten a la retórica del museo. Ya no se inclinan hacia ningún lado. Completamente ortogonales, enmarcan el efecto del disparo, lo resaltan, lo vuelven significativo, lo inscriben como enigma por resolver. Al pie, una placa dorada redobra la ficción museística: en ella figura el autor, el título de la obra y el arma que utilizó. León Ferrari confiere un sentido preciso al conjunto: “Bony consigue, con los agujeros astillados por disparos, un nuevo repudio a aquella asociación de sotanas y uniformes. El vidrio roto, esa superficie tersa, perfecta y transparente, estallada por los tiros, metáfora de aquellos que destrozaron ilusiones de justicia, tienen el marco dorado del indulto, dorado como los dorados de las condecoraciones y las charreteras de los generales, dorado como los bordados de las casullas, las estolas y las mirras de los cardenales”.⁵⁰ Los disparos como una alegoría de la historia, de su violencia.

Obras de amor y de violencia es la síntesis de un momento excepcional de su investigación. Bony experimenta con armas, con disparos. En una serie de fotos de su archivo lo vemos subido a una escalera, apuntando al vidrio enmarcado que recibe el impacto sobre el piso, apoyado en una alfombra doblada varias veces, para amortiguar el choque. El revólver en la mano como prueba; tanto como el revólver en la vitrina, que exhibe con una placa, como si se tratase de su paleta o de su pincel.

Esta exposición incluyó una obra adicional, desmarcada del resto: doce retratos de niños con precios escritos debajo, en algunos casos borrados y sobreescritos, como si hubiese sido necesario bajar su valor para volverlos a lanzar al mercado. La violencia concreta, aquella cuyas pruebas se exponen en forma directa -armas, perforaciones, estallidos-, se exhibe junto a la violencia social. El precio de cada niño como un disparo simbólico, equivalente o de mayor violencia que aquel otro, material, que él realizó disparándole a los vidrios. El conjunto podría pensarse como un manifiesto contra la hipocresía. Este registro se mantuvo en algunas fotografías posteriores, pero el clavo sobre el que desde ahora Bony martilló -parafraseando sus propias palabras- fue su propio rostro, su autorretrato.

Dos años más tarde, en *fusilamientos y suicidios* (galería Klemm) se exhiben sus primeras fotografías baleadas. Paisajes urbanos, pantanos y su propio rostro, atravesados por las balas. Bony deja de lado la retórica del marco y se concentra en el asunto, en la solución formal que le permita tratarlo. En principio, es una cuestión de técnica: cómo sostener una fotografía de gran formato junto a un vidrio baleado. Reemplaza aquel otro marco connotado, cita del pasado, retórica del museo, por un marco funcional, de metal, diseñado para sostener la obra. Esta sustitución implica una inflexión significativa. Bony ya no se detiene en el problema del encuadre sino en el tema que fotografía, que después atraviesa con las balas. El mundo, el motivo de la obra, se centra en lo que ocurre dentro del marco.

Pero *fusilamientos y suicidios* no son solo fotos y disparos. Nuevamente Bony expresa su mirada escéptica sobre la historia del arte, sobre la modernidad y sobre el presente.⁵¹ Cuestiona su supuesto progreso. Con un disparo o una perforación, remite en forma directa al clima de una tragedia: “Hay una sensación de apocalipsis que se acerca; creo que ese miedo es subterráneo, que viene de intuiciones profundas frente a las cosas que caen, que se demuelen. No creo que el Apocalipsis sea un maremoto como alguna fantasía japonesa o alguna explosión nuclear; me parece muy obvio. Puede ser el descubrimiento de la naturaleza real del tiempo”.⁵²

La serie incluye una obra como *El tiempo es esférico*, la foto de un inmenso cielo contrapuesto a la línea del mar, en la que la imagen y el vidrio están perforados con un círculo del que se deja ver la textura de un terciopelo negro: “un tema que he meditado, la percepción del tiempo como presente, pasado y futuro es plana, como antes lo fue la concepción del universo. Creo que nos estamos acercando a la naturaleza definitiva del tiempo, que es esférico, es decir funciona en todas las direcciones y el sujeto es el centro [...] es difícil pensar que un agujero negro absorbe toda la materia, ese es otro motivo por el cual está presente en mi obra, los agujeros negros no existen más que en la pizarra de los matemáticos”.⁵³

En estos disparos y en las fotografías también hay una fuerte referencia a la historia local. Bony remite directamente a Fontana, cuya estética considera completamente planteada en la Argentina, a partir de elementos específicos. Como su famoso tajo, que para Bony es una referencia a la planitud de la pampa, y que considera que Fontana colocó en forma vertical, intelectualizándolo y convirtiéndolo en un gesto portador de mayor dinamismo y violencia. El disparo de Bony es más violento y más filosófico que el tajo de Fontana: “Pretendo meterme en el terreno que está después del agujero de la bala [...] el negro profundo enigmático que pertenece al terreno del conocimiento”.⁵⁴ Al mismo tiempo que se vinculan a una tradición artística local, los disparos remiten a la historia nacional: “Toda la violencia que genera y ha generado este país tiene que ver con lo que hago”.⁵⁵ Una alusión que, como veremos, también involucraría a la escena internacional.

Pero detengámonos en las fotografías sobre las que Bony disparó. La serie ya no se basa en la apertura del archivo,

del álbum familiar, para reevaluarlo desde su presente, para acomodar sus recuerdos al registro de la foto, destacando aquel elemento importante que él quiere enfatizar -la tierra, una pala, la cerca, su camisa, una caña, un dibujo, los brazos-. Se trata ahora de fotografías que él mismo realiza y que imponen la pregunta por la toma y el motivo. Bony mantuvo una doble relación con la fotografía: primero usó las que tenía, después produjo nuevas. Desde ahora se concentrará en el presente y, fundamentalmente, en su rostro.

Estos retratos no son simples imágenes, mantienen un rastro pregnante de lo real, una huella del rostro. Si la fotografía nos permite una posesión subrogada de una persona querida,⁵⁶ Bony, al realizar y exponer estos autorretratos plantea una posesión de la imagen de sí mismo, de la que él dispone y que también expone a la mirada del público. La relación entre el retrato y la persona no deja de estar regulada por cierta magia. Las fotografías que nos legó le dispensan un grado de realidad; son imágenes portadoras de un poder porque nos recuerdan a una persona cuyo lugar ocupan. “En un extremo del espectro, las fotografías son datos objetivos; en el otro, son elementos de ciencia ficción psicológica [...] Las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera recalcitrante e inaccesible, de imponerle que se detenga. O bien amplían una realidad que se percibe reducida, vaciada, perecedera, remota. No se puede poseer la realidad, se puede poseer (y ser poseído por) imágenes”.⁵⁷

¿De qué maneras Bony nos alcanza sus retratos? ¿Cuáles son las convenciones que sigue para plasmarlos? Si acordamos que nos dejó sus retratos como legado, es legítimo preguntarnos de qué modo Bony nos propuso que lo recordemos. “Si las fotografías viejas completan nuestra imagen mental del pasado, las fotografías que se hacen ahora transforman el presente en imagen mental, como el pasado. Las cámaras establecen una relación de inferencia con el presente (la realidad es conocida por sus huellas), ofrecen una visión de la experiencia instantáneamente retroactiva. Las fotografías brindan modos paródicos de aproximación: del pasado, el presente, aun el futuro”.⁵⁸ Bony posó frente a la cámara, eligió una expresión para su rostro, una particular iluminación. Son retratos desafiantes, que miran frontalmente a la cámara, perforados por los disparos. Todo espectador que frente a sus obras se encuentre en la misma posición que él estaba cuando disparó a la imagen de su rostro es un potencial asesino. El disparo de la cámara, el disparo del revólver, el disparo de la mirada. Los retratos de Bony tienen el poder de convertirnos en testigos de un suicidio o en actores de un asesinato. Bony parodia el tiempo y el poder de la fotografía de conmemorar a quien ya no está. Nos anticipa lo que vendrá. Nos lleva a observar, hoy, su rostro vivo y desafiante. Fue él mismo quien elaboró las imágenes más fuertes que hoy nos permiten recordarlo.

Estas tomas nos aproximan a él y al mismo tiempo nos separan. Confiamos en la literalidad del rostro pero el resto se nos presenta como una cruda ficción. Dos hechos en verdad sucedieron: Bony estaba delante de la cámara cuando tomó esa foto y Bony disparó a su autorretrato. La imagen y las perforaciones prueban que todo eso ocurrió. Pero el resto es ficción: Bony no apuntó a su rostro sino a su representación. Aunque la imagen nos induzca a fundir los hechos, sucedieron por separado. La imagen traiciona la realidad.

Bony disparó sobre un vidrio y sobre un papel, no sobre su cuerpo.

Al dispararse a sí mismo, Bony evita la mirada piadosa del espectador. No es lo mismo que el artista dispare a la foto de una multitud o a un grupo de niños que a su propio retrato. En tanto el primer disparo sería moralmente condenable -como la condena que recayó sobre su familia obrera- nadie puede cuestionar que dispare sobre su propia foto. En lugar de exhibir a los desposeídos, Bony se exhibe a sí mismo. Al erradicar el murmullo moral Bony recoloca la pregunta sobre la relación entre ficción y realidad.

En sus disparos puede seguirse una secuencia, un paulatino deslizamiento en el uso de la fotografía. Primero disparó a los vidrios vacíos de representación; luego a los paisajes, las ciudades, los pantanos, los grupos de gente, su rostro, su espalda, su retrato. En las fotografías con disparos se confunden dos registros. Por un lado Bony se comporta como un fotógrafo individual, que acentúa la mirada narcisista fotografiándose a sí mismo. En otras procede como cronista y fotógrafo social. Tal es la conducta que señalan las fotografías de los niños, la de la protesta urbana, la de los contrastes de la ciudad global.

Los autorretratos se organizan en series. Un conjunto nos muestra a Bony sosteniendo el disparador en la mano -no el revólver, sino el control que da la orden a la cámara-, vestido con saco y corbata, saltando en una contorsión en el aire. Viste la ropa de un ejecutivo, de un político o de un empresario. La serie remite, más que al suicidio, a la ejecución. Se percibe un residuo moral que también se registra en otras dos series. La primera titulada *Culpable Inocente*, de 1998, incluye dos fotos de Bony con traje y corbata, con tres disparos en el pecho. En una de las tomas, con el sello “culpable” en la frente, Bony mira desafiante al espectador. En la otra, con el sello “inocente” cierra los ojos. La segunda, titulada *Broadcasting News (fragmentos A y B)*, de 1999, incluye dos fotos de un hombre casi desnudo, que podemos imaginar que es el mismo Bony sentado, enmascarado, con disparos en su pecho, sosteniendo la palabra “innocent” en un caso, “guilty”

en el otro. ¿Por qué uno es inocente y el otro culpable? Existe una culpa, una responsabilidad, que deja pendiente un castigo: "...el fusilado puede ser culpable o inocente, como el espectador que mira".⁵⁹ Una sentencia latente en la que Bony incluye a la historia nacional e internacional más contemporáneas: "La ley de obediencia debida ha sido muy fuerte. [...] Es un tema que ha generado una conciencia de castración histórica en este país. En realidad este es un tema que corresponde a la cultura global de nuestro tiempo. Es algo que sucede, ha sucedido y está sucediendo en todas partes. Lo que pasó en Kosovo actualiza lo que estamos hablando".⁶⁰

Aunque la fotografía siempre registra lo que fue, Bony destaca en ellas cierto poder de anticipación. No de un hecho inusitado, inesperado, sino de algo que va a suceder y que él se anticipa a registrar y presentarnos como prueba, aun cuando todavía no haya acontecido. Es evidente que podía anticipar su muerte, aunque no pudiese anunciar cuándo o cómo sucedería.

Bony señaló el poder profético de las fotos baleadas. En 1996 le disparó a una fotografía de Nueva York. Cuando el 11 de septiembre de 2001 dos aviones impactaron sobre las Torres Gemelas, signo emblemático de la ciudad, retomó y rehizo su foto anterior, a la que atribuyó el poder de haber presagiado los hechos. No es que Bony especule sobre imposibles. Muchas entrevistas lo muestran preocupado por cuestiones políticas y sociales, y sobre todo por el destino del mundo. El atentado de Nueva York era predecible para un crítico del capitalismo. Muchos escribieron, dentro y fuera de los Estados Unidos, que su política exterior hacía previsible una reacción, aunque no cuál sería la forma que esta asumiría. Cuando después del atentado Bony presentó la foto baleada de Nueva York junto a una inmensa ampliación de los aviones impactando en las torres, subrayó el poder anticipatorio de sus disparos. Claro que en esta nueva versión los disparos se redireccionaban. No ya los que azarosamente se dispersaban sobre el cielo, sino nuevos disparos perforando, certeros, las imágenes de las torres.

* * *

La obra de Bony marca un camino de búsquedas persistentes e implacables sobre sí mismo. En determinado momento, conscientemente se cerró, incluso, a la información sobre el mundo del arte. Liquidada la noción de estilo y despreciada la de moda, hurgó en su propia biografía y se colocó en el centro de una relación despiadada consigo mismo. Bony se ubicó en el centro de un discurso moral que devolvió a la sociedad. No como quien predica desde la cómoda tribuna, sino a partir de una sentencia sobre sí mismo que plasmó en la forma de un suicidio ficcional. La violencia de un acto que condensaba su relación con el mundo y su juicio hacia la historia local, hacia su endémica violencia, inscrita en una genealogía nacional y en su historia más inmediata. Una obra impregnada por un imperativo moral irrenunciable, en la que impresiona la intransigencia desde la que concibe el lugar del artista y el rol del arte. Un deber ser ineludible que comienza por él mismo, se extiende al arte de su época y comprende a la sociedad y al mundo.

Amor, muerte, ética, política, vida. Una obra que intervino en su propio tiempo y que lúcidamente anticipó el horror de los tiempos que vendrían. Una poética de la violencia. "Para mí la violencia es un lenguaje que todos hablamos. Es una violencia que se crea sobre el otro y sobre el cinismo. La violencia viene también del que mira. Esta violencia está expresada de una manera simple y eficaz. Yo creo el suicidio y soy el que mira. Cuando el que mira toma el lugar del que dispara, ya está implicado en lo que tienen de acción estas fotos y se produce entonces una lectura con sentido".⁶¹

El artista también nos legó un documento confesional relevante; un testimonio en el que relata recuerdos de su infancia. Es sobrecogedor descubrir que esa direccionalidad implacable que fue estableciendo en su obra ya se anticipaba en los primeros años de su biografía. La presencia conflictiva de su madre, que marcó su propia intransigencia y la ausencia de relativismo a la hora de plantear la pregunta por el sentido de su práctica. Un arte sin concesiones, que solo podía justificarse por sus propias búsquedas y que lo llevó a chocar con el medio artístico, a expresar su rechazo hacia los dispositivos de adaptación al mercado, al gusto medio o al confort del espectador. Un choque, un enfrentamiento, que Bony revertía en acto estético.⁶²

En ese relato es sorprendente el detalle con el que Bony describe el patio de su casa en Misiones. Allí, en ese pequeño fragmento de espacio, encerró los mejores momentos de una infancia solitaria. Fue el lugar en el que jugó, investigó o inscribió el primer recuerdo de un enamoramiento. El patio es una metáfora posible de ese trazado del mundo que Bony desplegó a partir de su rostro, un vidrio y dos disparos, uno ficcional y el otro real. La cámara y el arma. Una concentración de recursos, una simplificación del lenguaje desde la que no solo interrogó el sentido del arte, sino todo el misterio y los enigmas que se ubicaban del otro lado (metafísico, existencial) de sus perforaciones.

¹ Oscar Bony en Julio Sánchez, "Oscar Bony cree que en la plástica actual hay una especie de humanismo abandonado que debe recuperarse", *La Maga*, 16 de junio de 1993.

² Oscar Bony, entrevista en "La palabra la locura", Radio 97.3, febrero de 1996.

³ Cfr. *Primera Plana*, Sección "Calendario de Primera Plana", Buenos Aires, 8 de noviembre de 1966.

⁴ De este corto, que la breve reseña de *Primera Plana* describe como el "solazarse] con los inocentes devaneos de otra pareja, esta vez con fondo de susurros y suspiros", no queda nada, ni fragmentos ni una posterior reconstrucción. Ibid.

⁵ Oscar Bony en Julio Sánchez, "Oscar Bony reedita cortos del 60 inspirados en las teorías del tiempo", *La Maga* 1º de abril de 1998.

⁶ "Cuando mostré este video... se estaba esperando siempre la historia. La frustración fue tan grande que perdí las cintas... No las quería ver más". Arrumbadas en un rincón del taller, las recuperó para que, restauradas, se exhibieran por primera vez en un contexto receptivo en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, durante marzo de 1998. Oscar Bony en Santiago García Navarro, "Nostalgias de Oscar Bony", *La Nación-Vía Libre*, 12 de marzo de 1998.

⁷ *Primera Plana*, art. cit.

⁸ Oscar Bony en Santiago García Navarro, art. cit.

⁹ Oscar Bony en Santiago García Navarro, art. cit.

¹⁰ "La filmación no fue complicada: duró unos pocos minutos. [...] Ese material estaba todo cortado y repetido, la edición la hice yo en mi casa, con una gillette y la goma especial. Las imágenes tienen a lo máximo dos cuadros, son pedazos muy cortitos que hay que empalmar. En los laboratorios me decían que no se podía hacer la copia porque la máquina rompía el original. Pasé un año hasta que lo pude lograr. Llevé un negativo que era terrible, estaba todo en pedacitos, no se podía tocar". Oscar Bony en Julio Sánchez, "Oscar Bony reedita cortos del 60...", art. cit.

¹¹ Ibid.

¹² Esta pieza la presenta en el Premio Ver y Estimar, en junio de 1965, y con ella obtiene la Faja de Honor. La obra permite ver la influencia de las "cosas" que en ese momento realizaba Rubén Santantonín, artista con el que Bony compartía ideas sobre el arte y una entrañable amistad.

¹³ Cfr., "Oscar Bony: el gato a contrapelo", *Confirmado*, mayo de 1976.

¹⁴ Pensando en el interés de Bony en la fotografía, la imagen también evoca el esquema de funcionamiento de la cámara lúcida de Wollaston.



¹⁵ La excepción más destacada fue la instalación de Antonio Berni, *Ramona en la caverna*, presentada en la galería Rubbers.

¹⁶ No voy a detenerme aquí a analizar el ritmo de politización del arte durante ese año crucial. Para una bibliografía sobre ese proceso, cfr. la sección correspondiente a los años sesenta en este mismo libro.

¹⁷ Si bien las fuentes de la época dicen que el jornal fue el mismo que cobraban por su trabajo, en numerosos testimonios

posteriores Bony sostiene que el jornal que les pagó era el doble. En verdad, que el jornal fuese el mismo plantea una serie de contradicciones para las que no podemos dar una respuesta: ¿Por qué un obrero dejaría su trabajo por el mismo salario? ¿Cuál era su estabilidad laboral?

¹⁸ Oscar Bony en Santiago García Navarro, "Bony, el polémico", *La Nación-Vía Libre*, 21 de mayo de 1998.

¹⁹ Oscar Bony en Juana Libedinsky, "Tres décadas después, el Di Tella sigue despertando controversia", *La Nación*, 24 de mayo de 1998.

²⁰ *Instituto Di Tella Experiencias '68*, realizada en mayo de ese año con curaduría de Patricia Rizzo.

²¹ Oscar Bony en Santiago García Navarro, "Bony, el polémico", art. cit.

²² Oscar Bony en Julio Sánchez, "Oscar Bony cree que en la plástica actual 'hay una especie de humanismo abandonado que debe recuperarse'", *La Maga*, Buenos Aires, 16 de junio de 1993.

²³ Ibid.

²⁴ En las fotos aparecen Carola, su hija, y Nora, su mujer, quienes también están en la foto familiar que Bony eligió como tapa del catálogo de la exposición en la que por primera vez mostraría sus *cielos* (Art Gallery International, 1975).

²⁵ Dentro de este realismo exacerbado realiza también una serie de grandes telas representando papeles arrugados y desplegados. Con estos obtiene el premio Marcelo De Ridder en 1976.

²⁶ Luis Felipe Noé, texto de presentación en el catálogo de la exposición *Pinturas*, Art Gallery International, Buenos Aires, junio de 1975.

²⁷ Bony sabía que este retorno implicaba un grado de concesión: "...nosotros, los de nuestra generación, partimos del grito de que había muerto la pintura. Era inevitable que reflexionáramos. [...] Con esta exposición, acepto la existencia de las galerías, un mal necesario, y acepto la pared. Pero no lo acepto para la totalidad de mi obra". S/a, "Oscar Bony: el gato a contrapelo", *Confirmado*, mayo de 1976.

²⁸ *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*, Malba - Colección Costantini, marzo-mayo de 2005, con Adriana Lauría como curadora invitada.

²⁹ Luis Ángel Aubele, "El rompimiento como leguaje visual", *La Opinión*, 27 de abril de 1976.

³⁰ "Oscar Bony: el gato a contrapelo", art. cit.

³¹ Oscar Bony en Ciaccia Trini, "Bony / mostra alla Galleria d'Arte Contemporanea di Siracusa", s/d, archivo Oscar Bony, N4-1980.

³² Oscar Bony en Francesca Alfano Miglietti, "Appuntamento con Oscar Bony", s/d, archivo Oscar Bony, N1-1985.

³³ "Due mostre dedicate a Oscar Bony", *La Repubblica*, Milán, 27 de febrero de 1986.

³⁴ Ibid.

³⁵ Giacinto Di Pietrantonio, "Oscar Bony", *Flash Art*, s/d, N2-1986, archivo Oscar Bony.

³⁶ Véase Achille Bonito Oliva, *la trans-vanguardia*, Rosenberg-Rita Editores, Buenos Aires, 1982 (Trad. de *La transavanguardia italiana*, Giancarlo Politi Editore, Milán, 1980).

³⁷ Oscar Bony en Miguel Briante, "Los modos de la identidad", *Página /12*, 6 de septiembre de 1988.

³⁸ Oscar Bony en Nora Iniesta, "Stretching the frontiers of art", *Buenos Aires Herald*, 28 de agosto de 1988.

³⁹ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara, 2006 (1ª ed. 1973), p. 35.

⁴⁰ Como Spinetta y Nacha Guevara o a grupos como Almendra, Arco Iris, La joven guardia o Los Gatos. También hizo fotografía de productos de iluminación de Modular. Entrevista con Carola Bony, 12 de agosto de 2007.

⁴¹ Me refiero a una obra, cuya foto se conserva en el archivo de Bony, en la que yuxtapone dos pinturas matéricas y expresionistas con la imagen de un niño que fotografía sosteniéndola entre sus dedos. Analizaremos en profundidad la complejidad de este recurso.

⁴² Oscar Bony en Manuel García, "Oscar Bony: del disparo fotográfico, al disparo real", *Lápiz* No. 185, Madrid, julio de 2002.

⁴³ Roland Barthes, *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, Paidós, Buenos Aires, 1990 (1ª ed. 1980).

⁴⁴ O "fotografías autobiográficas" como las diferencia Marcelo Pacheco en "Oscar Bony: fusilamientos y suicidios", exp. Fundación Klemm, setiembre-octubre de 1996.

⁴⁵ Barthes, op. cit., p. 31.

⁴⁶ Oscar Bony, entrevista en "La palabra la locura", radio 97.3, febrero de 1996.

⁴⁷ Oscar Bony en Inés Katzenstein, en "Oscar Bony. Un trabajo sobre sí mismo", *Página /12*, 8 de junio de 1993.

⁴⁸ Ver Adriana Lauría, "Un caso de recepción poética: 'La pared' de Oscar Bony", en Rosa María Ravera (Comp.), *Estética y crítica. Los signos del arte*. Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 209-214.

⁴⁹ Julio Sánchez lo vincula con el congreso de estética que en ese mismo momento se estaba realizando en el CCR: "en ese contexto la pared era una provocación para disparar interpretaciones de distinta índole", *La Maga*, 12 de octubre de 1994. Yo misma relacioné esa pared, desprovista de textos, con aquella otra que un grupo de artistas había levantado en el MAM de Buenos Aires en 1972, con inscripciones relativas a las masacres de Ezeiza y de Trelew: dos paredes que portaban contrapuestos momentos de la historia, los 70 y los 90. Andrea Giunta, "Transformaciones artísticas y crisis democrática: instalarse en los debates," en AA.VV., *Inclusiones I. Ideas y Contexto en el arte latinoamericano actual*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1995, pp. 55-61.

⁵⁰ León Ferrari, "Vidrios estallados y chicos vendidos", prólogo a la exposición *Obras de amor y de violencia*, en Filo, espacio de arte, Buenos Aires, junio de 1994.

⁵¹ Para una lectura en clave alegórica de esta serie, cfr. Marcelo Pacheco, art. cit.

⁵² Oscar Bony, "El Apocalipsis", *La Maga*, 9 de octubre de 1996.

⁵³ Idem. Ibid.

⁵⁴ Oscar Bony en Julio Sánchez, "Mi propia muerte estará vinculada con el arte", *La Maga*, 9 de octubre de 1996.

⁵⁵ Oscar Bony en Fernanda González Cortiñas, *Rosario* 6, 10 de agosto de 1999.

⁵⁶ Susan Sontag, op. cit., p. 218.

⁵⁷ Ibid., pp. 228-229.

⁵⁸ Ibid., pp. 233-234.

⁵⁹ Oscar Bony en Manuel García, art. cit.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Oscar Bony en Manuel García, art. cit. Ibid.

⁶² Dos ejemplos pueden citarse en este sentido. El primero: los volantes con los que inundó la Fundación Banco Patricios como denuncia por su exclusión en una exposición sobre las relaciones entre el arte de los años sesenta y los setenta. Con esta acción, Bony se incluyó citando el pasado en una acción presente en el marco de la exposición. La otra acción fue la decisión de autoincluirse en la XLVI Bienal de Venecia de 1995, en la que presenta fuera de programa la performance *Il limite*: el viaje de una góndola por el gran canal transportando a una madre amamantando a su hijo recién nacido y un gran fétro de madera.

ROCK: LOS SUEÑOS LÚCIDOS DE O. BONY

FERNANDO GARCÍA

Antes, si pasaba un día sin que sacara una foto era como si hubiera perdido algo de mi existencia, como si me hubiera olvidado de despertar...
Oscar Bony, Buzios, 1980¹

Frente al extendido padecimiento planetario del insomnio, una pléyade de bellos durmientes, ahí donde la tierra toque noche, practica y extrema las posibilidades del “sueño lúcido”², técnica que permite ir y venir de los sueños; escapar transitoriamente del cuerpo; acceder a una hiperrealidad, sí, soñada.

Quienes siguen esta práctica que ahora pareciera tener su secuela cibernética en el omnipresente mundo virtual de Second Life (aunque los devotos de la así llamada Waking Life³ no necesitan el abracadabra de la tarjeta de crédito) son llamados y se reconocen a sí mismos como “onironautas”, tripulantes con rango de mando del sueño.

Una serie de fotogramas pertenecientes al archivo de Oscar Bony aportan la prueba. En medio del sueño colectivo conocido como contracultura, Bony, el artista contratado como fotógrafo profesional por la multinacional RCA para vender la imagen de una nueva Nueva Ola, se comportó como un onironauta capaz de entrar y salir del sueño con escenas que sedimentaron otra IMAGEN, mayor, mayúscula, el humus conjetural de una iconósfera rock para la Argentina.

“Cuando Bony me pasó su carpeta de contactos para la muestra 30 años de rock, directamente me puse a llorar. Hay una foto de Arco Iris, que se usaba en un afiche de un recital, que marcó absolutamente toda mi adolescencia. Para los fotógrafos de rock de los 70 y los 80 abrió una puerta” (Andy Cherniavsky⁴, 2007).

“Bony era un mago... veía cosas que nosotros no podíamos ver. Se conducía inobstrusivamente, con la sutileza de movimientos de un gato siamés, de pronto estábamos los cuatro en una foto, y ni siquiera habíamos registrado el ruido del flash” (Edelmiro Molinari⁵, 2007).

El onironauta, claro. La carpeta de contactos que Bony seleccionó para Cherniavsky en 1997 muestra unos veinte fotogramas de las sesiones hechas para la contratapa del álbum de Los Gatos, *Beat N 1* (1968).

En las distintas tomas se disponen en forma piramidal (una composición reconocible en las fotos rock de Bony) los cinco Gatos sobre quienes el fotógrafo, extremando las posibilidades de la doble exposición de la cámara Hasselblad, dibujó rayos translúcidos con una pequeña linterna. Desde el borde derecho de (cada uno de estos) fotogramas se va distinguiendo la figura del fotógrafo que, contacto a contacto, ingresa subrepticamente en la foto. Linterna en mano, el onironauta pareciera caminar en ese vacío de la *camera obscura* que ya había incorporado el espectro de Los Gatos al negativo. Bony está apenas un momento (en el tiempo) después de ellos, saltando la distancia muerte/vida que la fotografía propone como metáfora. Es rarísimo verlo en esa escena del más allá de la fotografía, lugar al que Los Gatos habían partido segundos antes y del que ya no podrían volver (¿naufragaron?) jamás.

“[...] La palabra más adecuada para designar la atracción que determinadas fotos ejercen sobre mí era aventura. Tal foto me adviene, tal otra no [...]”. (Roland Barthes⁶, 1979)

En estos fotogramas, Oscar Bony se aventura en su propia composición y para quien vuelve la mirada sobre estos contactos preciosos casi cuarenta años más tarde, resulta particularmente sobrecogedor comprobar que esos segundos que separan la exposición de Los Gatos de la de Bony y su linterna mágica le dan al artista una extraña sobrevida: a su lado, los músicos ya tienen textura escultórica, son momias.

Volviendo a Barthes y a su canónica partición de *studium* y *punctum* para una apreciación enamorada de la fotografía, si el *punctum* es “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad... ese azar que en ella (la foto) me desputa”⁷, lo que *mata* (por usar un verbo travesti de la bohemia náufrago-rocker) en Bony es que justamente el mismo ope-

rador se vuelva *punctum* (rajadura, tajo *after Fontana*). Estos fotogramas de Los Gatos son, otra vez, la prueba de Bony como onironauta en el sueño de la contracultura porteña; su trabajo profesional para RCA (y otros sellos) deviene entonces la aventura de la aventura que era el rock entonces. Bony medium, se verá, media entre la estructura económica que se dispone para amplificar el género y las usinas creativas autosuficientes llamadas “grupos”; Bony medium media también entre la vanguardia plástica y la electricidad de autor para formular una estética, sí, aventurera.

La primera vez que Palito enfrentó al fotógrafo, no hubo caso de hacerlo sonreír. Utilizamos el viejo recurso de hacerle decir la palabra queso en inglés -cheese- pero ni así. Pensé, entonces, que lo primero era exhibirlo tal como era con su gesto triste y medio de desamparo. Al ver las primeras placas me di cuenta de que no hacía falta nada más. Leo Vanés, 1964⁸

Bifurcación de los jardines en senderos entrecruzados. Para cuando Bony y el rock desembarcaron en RCA, el gigante que inmortalizó el ícono del perro setter y la vitrola (¿Hasta los perros compran discos?) buscaba establecer un fenómeno sucédaneo del Club del Clan, el invento con el que el ejecutivo ecuatoriano Ricardo Mejía saneó las finanzas de la filial argentina del sello (y convirtió a la promesa Jolly Land en una espléndida ama de casa).

Esto era 1962 y para 1967, de las cenizas del Clan o Nueva Ola se había consagrado el mayor ídolo multitudinario que tuvo la música popular argentina en la década. Para entonces, un show de cuarenta minutos de Palito Ortega se vendía a un millón doscientos cuarenta y dos mil pesos. Entre el repliegue comercial del tango y el boom del folclore, la Nueva Ola había ensanchado el mercado del disco en la Argentina. Ancho de banda estimable en las 500.000 copias por semana de “Fuieste mía un verano” que llegó a vender Leonardo Favio provocando la inédita solidaridad de las fábricas Odeón y CBS para satisfacer la demanda del disco.

Si se ha machacado con insistencia en que el rock en la Argentina, como movimiento, se insinuó como *backlash* a estos fenómenos “complacientes” también es cierto que sin esa explosión de marketing no se hubieran abierto las grietas que permitieron a la RCA ponerse a la vanguardia en la búsqueda de unos potenciales Beatles argentinos.

RCA encontró a Los Gatos y Los Gatos encontraron a RCA. Y una canción como “La balsa”⁹ concebida en la clandestinidad social, en la madrugada (pos)beatnik de la anfetamina y el actemín encontró 250.000 clientes.

Vos sabés cómo es la leyenda de Drácula, ¿no? para que un vampiro entre al castillo hace falta que alguien de adentro lo deje pasar. Ese tipo que se llamaba Cosme Omar Pizzurno fue el que metió en RCA a Tanguito, Los Gatos y después Almendra, Manal y Arco Iris. Pero todavía se hablaba de beat, nadie dijo rock hasta casi 1969. Alfredo Rosso¹⁰, 2007

Según el testimonio de Nora Iturbe, mujer de Bony y madre de la música de rock Carola Bony -hoy al cuidado de los originales de esta iconósfera-, poco antes de la traumática estampida post *Experiencias '68*, Bony había empezado a ganarse la vida como fotógrafo social. La muerte de Cosme Omar Pizzurno en el primer codo del siglo XXI impide reconstruir, ahora, con certeza, el vínculo profesional que unió (al artista) con la compañía de discos RCA pero si se siguen los negativos y contactos disponibles para el *research* está claro que ese, 1968, fue el año en el que empezó todo esto.

Hasta ahí, el mapa de Buenos Aires con zonas grisables en las que “beat” se decía “rock” incluía la redacción de la revista (contra) cultural *Eco Contemporáneo*, los cruces ocasionales en la Manzana Loca (la participación de Almendra en el happening de Marta Minujín *Importación/Exportación*, la performance *Be at Beat Beatles*, los shows ditellianos de Tanguito y Manal), el grupo para-literario Opium. Todos estos, claro, lugares de cruce fuera de los satélites proto hippies como La Perla (Once), La Cueva (Barrio Norte), Villa Gesell, el Bar o bar, pensiones y departamentos varios.

A partir de su ingreso a RCA, a estas zonas grisadas del mapa habrá que agregar el edificio de Pueyrredón y Corrientes donde Bony había montado, en el primer piso, su estudio. Es el mismo edificio al que Fernández Moreno dedicó su “Setenta balcones y ninguna flor” y es el mismo donde en simultáneo con el onironauta trabajan Yuyo Noé, Pedro Roth y Juan Fresán.

La fotografía de rock se compuso en ese contexto en tres niveles. Formal (las fotografías que los mass media empezaron a necesitar para satisfacer la demanda de un nuevo mercado), testimonial (*flaneurs* que *estuvieron ahí* y clickearon) y conceptual (fotógrafos adictos al *punctum* barthesiano). Se hace necesario ubicar a Bony en ninguna y en todas estas categorías a la vez, de veras.

Los fotocronistas venían a buscar exotismo; los que trabajaban en las compañías de discos traían la imagen ya impuesta y otros como Oscar y José Luis Perotta mandaban mensajes en las fotos, buscaban texturas y expresiones alternativas. Juan Carlos Kreimer¹¹, 2007

Se apunta que Perotta volvió de Suecia en 1966 con un catálogo de imágenes de los grupos ingleses que solían calentar motores en Estocolmo antes de girar por Gran Bretaña y el resto de Europa. Que luego se incorporó al staff de las revistas pop *Cronopios* y *Bella Gente* y *Análisis*, competencia directa de *Primera Plana*. Entre el trabajo de los dos, entonces, se dispuso esta *mirada otra*.

A Bony, de todos modos, la RCA no lo había contratado para hacer foto-rock sino como brazo armado del departamento de arte de la sección “juvenil”. El sello, en cuanto a la imagen, no diferenciaba demasiado entre las estrellas pos Clan, los músicos beat y otros, los grupos, más ariscos, densos e impenetrables. Aunque los negativos de Bony dan testimonio de que por su estudio pasaron Donald, Tormenta, Bárbara y Dick, Juan Ramón, Los In, La Joven Guardia y, sí, Palito Ortega, es con “los grupos” (densos, ariscos e impenetrables) con quienes establece un vertiginoso puente espiritual.

Como free lance de RCA funciona poco menos que como un infiltrado, capaz de traducir la ideología estética de los grupos y venderla como imagen aceptable en el sello.

Aun cuando el mensaje (la necesidad) de RCA era puntual -foto color a tapa; blanco y negro, contratapa- en todas las fotos de Bony fluye un carácter que está antes y después de la música.

Si no hubiera quedado grabada una sola canción de Almendra o Manal sabríamos (ensordecidos de silencio) que allí en esa conexión de voluntades había una intensidad mayor que la que muestra su trabajo para, por ejemplo, un grupo neutro como Los In.

Él trataba de hacer algo original con las fotos y nosotros con la música. No había en ese tiempo algún artista que tuviera “su” fotógrafo. Tampoco fotógrafo que se fijara en el ‘perfil’ de cada uno de la banda antes de largar cada toma. Litto Nebbia¹², 2007

Hay una foto, que después fue fotomontaje¹³ y después de después contratapa del álbum *Rock de la mujer perdida*¹⁴ (1970) que es un final de época absoluto. Bony ha seguido a Los Gatos en la plenitud de sus siete vidas de poco más de tres años. En su estudio, en los bosques de Ezeiza en pleno invierno (hay crudeza en la producción de tapa del “poptimista” “Seremos Amigos”¹⁵), en el Tigre (tapa de *Beat N 1*), en vivo y en locaciones diversas. Pero ahora, los años locos están asomándose al abismo sangriento de los setenta y parece que Los Gatos no están hechos para ese tiempo. Han mutado de bambis teen a estos muchachos curtidos cuyas angulaciones Bony ha trabajado con profundidad. Las caras, gigantes, se recortan de una masa de público que queda abajo, sujeta a la tierra, a la Argentina que viene, mientras ellos ya emprendieron el largo viaje al mito (¿naufragaron?).

En perspectiva, en fuga, Bony culminó un retrato que le tomó años. Uno por uno.

Oscar Moro: turbulencia a raya.

Alfredo Toth: belleza perversamente angélica.

Litto Nebbia: inteligencia programática.

Ciro Fogliatta: melancolía decadentista.

Pappo: honesta malevolencia.

Aún está por verse si esa marejada de ritmos que les cambió el pulso a los argentinos más jóvenes sobrevivirá o no al desgaste de las modas y al crecimiento de sus cultores. Pero es innegable que permite un nuevo tipo de comunicación cultural y la expansión progresiva de una música y una poesía que crecen sobre sí mismas (...). Contratapa del libro *Agarráte!!!*, 1970

Con una repentina aparición en las mesas de saldos hacia mitad de los noventa una nueva generación de *connaisseurs* tomó contacto con *Agarráte!!!*, el libro, la obra, que Bony firmó a dúo con el periodista Juan Carlos Kreimer para editorial Galerna.

Junto con la temprana traducción argentina del “Pomelo”¹⁶ de Yoko Ono, *Agarráte!!!* conforma un comienzo de la literatura pop argentina y, aun en su economizante rusticidad, preconiza el libro objeto que vendrá. Otra vez, como en el caso de RCA, lo que se busca es captar (ahora desde una editorial) esa efervescencia que prometía ensanchar el mercado. Para el futuro, *Agarráte!!!* habrá sido un fracaso exitoso: pésima performance comercial para la inauguración de un estilo rock de escritura.

Colgados del axioma witóldico¹⁷ (“Cuidado con las formas porque las formas deforman”) Kreimer y Bony impusieron a la editorial una estructura de collage basada en una premeditada des-autoría que reunía textos y fotos propias pero, fundamentalmente, descartes de medios masivos, apuntes, notas sueltas.

Para este *research* importa saber que Bony incluyó allí fotos de Almendra, Los Gatos, Arco Iris, el Festival Pinap, Conexión N 5, Facundo Cabral, The Con's Combo, Los Walkers, Los Mentales, Piero, Tormenta, Donald, La Cofradía de la Flor Solar y Poni Micharvegas.

Algunos sobrevivieron, sí. Por las dudas, Bony escogió sus sesiones con Almendra, Arco Iris y Los Gatos para destacarlas en el collage del libro. En las tres sobresale la búsqueda del fotógrafo para dar con la esencia de esos grupos que, a la larga, proyectaban la sombra de una forma alternativa de nuclearse (no-familias pos *La familia obrera*).

Cuando se desanda el camino de las fotos de *Agarráte!!!* y las que forman parte del arte de tapa de discos que hicieron IMAGEN se descubre que Bony experimentaba en paralelo con los músicos.

Nunca era obvio ni literal. De toda la producción que este *research* dispuso hay solo una foto, una entre cientos, que utiliza el *fish-eye*, cliché *sixtie* impuesto por tapas-emblema como *Rubber Soul* (The Beatles) o *Mr. Tambourine man* (The Byrds).

Bony, cómo decirlo, era más salvaje. Las caras de los Almendra que van a página entera en *Agarráte!!!* surgen de una sesión en el estudio en la que el objetivo fue engrasado con vaselina. El efecto es el de un ambiente nuboso donde Spinetta parece traído directamente del cielo.

Esta suerte de retrato performático se vuelve a apreciar en el trabajo para la tapa del segundo álbum de Billy Bond y la Pesada del Rock (*Music Hall*, 1972). Las dos fotos conocidas de Bond están rodeadas en los negativos por una sesión completa de afeitado: crónica de una barba hippie en retirada. La foto de la contratapa tiene un resplandor aurático potenciado por las extensiones que Bony, rayando el negativo, aplicó a la melena del cantante-productor. El collage aparece como otra posibilidad estilística en Almendra¹⁸ (un retrato grupal descompuesto en tiras fractales) y, sobre todo, en el segundo disco solista de Nebbia (1971) donde distintas fotos del ex-Gato¹⁹ se amontonan conformando una suerte de “¿Quieres ser Litto Nebbia?” en el centro de una composición surreal.

En su libro *La pasión y la excepción*²⁰ Beatriz Sarlo explica cómo Eva Duarte empezó a ser Evita solo a partir de que Anne Marie Heinrich la descubriera otra bajo su metafísico sistema de luces y sombras. Antes, fotos rutinarias, siempre lo mismo: la lucha de la mediocre actriz de melodrama por rankear en *Radiolandia*. Con Bony y el rock argentino es igual.

Siempre hablaba de que en Misiones tuvo un maestro que lo inició en el monte y la literatura. Era un inmigrante alemán que se llamaba Alfred Ross. De él captó este mensaje: transmitir intensidad. Nora Iturbe²¹, 2007

La salida del primer disco de Almendra se demoró hasta enero del 70 porque en RCA perdieron el arte original. Años después, Bony nos contó que él había estado en la reunión donde uno de los gerentes hizo un bollo con el dibujo de Luis. Nos enteramos, tarde, por él. Rodolfo García²², 2007

Bony medium, onironauta, doble agente *free lance* infiltrado, etnógrafo-indio. A cada repaso de su carpeta de contactos, otra revelación. Los retratos grupales de Bony reconocen en la etnografía su potencia de descubrimiento pero, al mismo tiempo, reniegan de su distancia, de su excluyente misericordia. El *punch* de Bony es ser uno con cada una de las tribus eléctricas que delimitarán para el futuro zonas modélicas y diferenciales. El nudismo zen de los Arco Iris, la inadaptación existencial de los Manal, el barrio galáctico de los Almendra, el nomadismo conceptual de Nebbia, todo eso capta y muestra Bony Nikon Hasellblad en su álbum de fotos del rock argentino.

Un rollo sin revelar lleva el curioso rótulo de “Directivos de RCA de cacería”²³. Señores con sombreros y carabinas, bajan de una coupé en medio de la nada. Seis negativos que vienen a decir que eso de los “caza-talentos” no es metáfora alguna. Los “caza-talentos” fordistas están al acecho y vienen a capturar especies irredentas.

El violinista blusero Jorge Pinchevsky, por ejemplo. Bony retrató ahí a un cazador furtivo semi desnudo cuyos brazos nerviosos sostienen un violín-arpón y cuyo sexo (febo) asoma contundente en el short²⁴. ¿Los cazadores de talentos se atreverían a este cimarrón-Mapplethorpe?

Tú eres como el tiempo/jamás vuelves a un mismo lugar/pero a veces vuelves, vuelves, vuelves. Litto Nebbia en “Los días de Actemio”²⁵, 1969

Tras el *research*²⁶, en la carpeta ha quedado guardada una vieja foto del onironauta. Están ahí el pelo estilo chalet apenas largo, la chaqueta de petimetre *alla* Carnaby Street, los lamparones del estudio peleando por caber en los márgenes del cuadro, la Nikon, el fotómetro, ojerías como de mapache.

Bony está mirando ahora.

No hay banda.

¹ De una conversación con el periodista y escritor Juan Carlos Kreimer. Archivo Kreimer.

² El término “Sueño Lúcido” proviene de la psiquiatría. Fue empleado por primera vez por Frederik van Eeden en 1913.

³ Film de Richard Linklater que trabaja sobre el fenómeno de los onironautas.

⁴ Fotografía de rock y moda. Entrevista con el autor.

⁵ Guitarrista de Almendra y, luego, Color Humano. Entrevista con el autor.

⁶ *La cámara lúcida, notas sobre la fotografía*, Paidós, Buenos Aires, 1980.

⁷ *La cámara lúcida, notas sobre la fotografía*, Paidós, Buenos Aires, 1980.

⁸ Declaraciones al semanario *Primera Plana* citadas en “Palito Ortega (indagación del ídolo)”, Carlos Ulanovsky, Galerna, Buenos Aires, 1969.

⁹ “La balsa” (Nebbia-Ramsés VII) se editó como disco simple en el invierno de 1967. En la cara B incluía la canción “Ayer nomás” (Lernoud-Moris)

¹⁰ Periodista, compilador discográfico. Entrevista con el autor.

¹¹ Entrevista con el autor.

¹² Líder de Los Gatos, entrevista con el autor.

¹³ Bony trabajó varios fotomontajes con Los Gatos. Resulta muy sugestivo un fotograma en el que se antepone al grupo un puño con los dedos en “V”. ¿Paz, loco o Viva Perón?

¹⁴ La foto de tapa también fue realizada por Bony. Una leyenda rockera mantuvo por años el cuento de que la “mujer perdida” de la tapa era, en realidad, el tecladista Fogliatta travestido. Nebbia asegura que se trataba de una amiga hippie de la Galería del Este.

¹⁵ Tercer disco de Los Gatos, 1968.

¹⁶ Ediciones de la Flor editó la primera versión en castellano de “Pomelo”. La traducción curiosamente fue realizada por Piri Lugones.

¹⁷ Por Witold Gombrowicz, escritor polaco-argentino.

¹⁸ Foto usada por RCA para el primer disco solista de Luis Alberto Spinetta. El álbum salió engañosamente publicado con el nombre de *Almendra*. Rodolfo García y Emilio Del Guercio le hicieron juicio a la compañía y el caso sentó jurisprudencia en la Argentina. Otra foto del grupo se usó para la segunda edición del disco con el título de *La búsqueda de la estrella*. La figura de Spinetta se aisló del retrato grupal y, curiosamente, se le pintó a mano la pierna izquierda desde la rodilla hasta el taco de una bota “beagle”.

¹⁹ “Como en este disco toco todos los instrumentos, la idea con la tapa era reflejar un poco eso a través de diversas facetas mías y mi madre al centro que es la que me promulgó la Música... así que para lograr esa idea, Bony me sacó pila de fotos con ropa distinta en mi casa de Martínez donde yo vivía en esa época, y después armó todo ese collage”. (Litto Nebbia, entrevista con el autor, 2007)

²⁰ Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.

²¹ Ex mujer de Oscar Bony y performer en el Di Tella. También trabajaron juntos en una exitosa y polémica campaña publicitaria para Levi’s. Entrevista con el autor.

²² Baterista de Almendra, entrevista con el autor.

²³ Archivo Carola Bony.

²⁴ La foto, cortada a la altura del ombligo, se usó en el marco de un collage para la tapa de *Jorge Pinchevsky y La Pesada del Rock* (EMI/Harvest, 1973).

²⁵ Tema 3 de “Rock de la mujer perdida”, Los Gatos.

²⁶ Fotos de Oscar Bony en discos de rock y aledaños:

Para Almendra

Contratapa álbum “Almendra”, enero de 1970, RCA

Tapa álbum “Almendra”, diciembre de 1970 y fotos sobre interno (45 imágenes en estudio y exteriores), RCA

Tapa y contratapa recopilación “Almendra”, 1970, RCA

Tapa y contratapa recopilación “Muchacha (ojos de papel)”, 1980. Crédito: “Nyboscar”, RCA

Tapa “La Búsqueda de la Estrella”, Luis Alberto Spinetta, 1972, RCA

Tapa “Almendra” (collage), Luis Alberto Spinetta, 1972, RCA

Para Los Gatos

Tapa simple “Seremos Amigos/La chica del paraguas”, 1968, RCA

Tapa simple “Viento dile a la lluvia/Dejame buscar felicidad”, 1968, RCA

Tapa y contratapa álbum “Los Gatos Vol. 2”, 1968, RCA

Tapa y contratapa “Seremos Amigos”, 1968, RCA

Tapa y contratapa “Beat N 1”, 1969. (crédito: Bony), RCA

Tapa y contratapa (fotomontaje) “Rock de la mujer perdida”, 1970, RCA.

Tapa “En vivo y en estudio”, 1987. (La foto es de 1969), RCA.

Tapa “Lo mejor de Los Gatos”, 1972 (La foto es de 1968), RCA.

Tapa y contratapa “Litto Nebbia”, 1969, RCA.

Tapa y contratapa “Litto Nebbia” (“Hijo de América”), 1970, RCA.

Tapa y contratapa “Nebbia’s Band”, 1971. crédito: Oscar Bony, RCA.

Tapa y contratapa “Música para un amor joven”, Ciro Fogliatta, 1969, RCA.

Para La Joven Guardia

Tapa “El extraño del pelo largo”, 1968, RCA.

Para Manal

Tapa “El León”, 1971 y reedición posterior con otra foto (1973), RCA.

Para Billy Bond y la Pesada del Rock

Tapa y contratapa “Billy Bond y la Pesada del rock & roll Vol. 2”, 1972, Music Hall

Tapa e interior “Jorge Pinchevsky y su violín mágico”, 1973, EMI/Harvest.

Para La Cofradía de la Flor Solar

Tapa simple “Sombra fugaz por la ciudad”, 1969, RCA.

Para Arco Iris

Contratapa “Arco Iris”, 1969, RCA

Tapa “Blues de Dana”, 1970, Groove Records (RCA).

Para Nacha Guevara

Tapa álbum “Mezzo Soprano” (diseño gráfico de Jorge de la Vega), 1969, Olympia.

Crédito: Oscar Bony.



Los Gatos, ca. 1970
CAT. 108



Los Gatos, 1970
CAT. 107



Los Gatos, 1969
CAT. 102



Almendra, 1969
CAT. 98



Almendra, 1969
CAT. 99



Almendra, 1970
CAT. 104



Almendra, 1970
CAT. 105



Billy Bond, 1972
CAT. 114



Manal, ca. 1971
CAT. 112



La joven guardia, 1968
CAT. 96



Manal, ca. 1971
CAT. 113



Nacha Guevara, ca. 1970
CAT. 110



Claudio Gabis, ca. 1972
CAT. 115



Pajarito Zaguri, ca. 1975
CAT. 117

OSCAR BONY

GIACINTO DI PIETRANTONIO

Aproximadamente hace 30 años, Oscar Bony decidió dejar la Argentina para ir a Italia. Llegó a Milán en 1976, donde se quedó unos diez años. Era un viaje de cultura y de vida; Milán e Italia en ese momento significaban para muchos, y también para Bony, el viaje a Europa en busca de las raíces del arte, tanto antiguo como moderno.

En nuestro caso específico, en Milán había vivido el ítalo-argentino Lucio Fontana, que era desde hacía tiempo un referente para los artistas argentinos. Y también Bony y Fontana coincidían en el amor por el imaginario científico como se deduce de estas palabras que dejó a Francesca Alfano Miglietti sobre el Flash Art:

“¿Sabés qué son los agujeros negros? ¿Y los agujeros blancos? ¿Sabés que en una carrera de aceleración de la materia existen partículas que se mueven en forma discontinua? Yo lo supe este año, y dí un salto de alegría. Y ahora los misterios de hoy convulsionan los conceptos de espacio y de tiempo, y yo no siento que pertenezca a ninguna fracción”.

En Milán e Italia, a mediados de los años 70, se inventaba la fragmentación del pensamiento y de la vida, se inventaba aquello que estaría de moda, el diseño, la arquitectura de los años 80. En resumen, el *made in Italy*. En Milán se inventaba en el territorio de la creatividad que aludía a lo que en Francia era la revolución del pensamiento filosófico postestructuralista de los Barthes, Foucault, Deleuze-Guattari, Derridà, Baudrillard.

En Milán entra con su trabajo de artista en este nuevo debate, exponiendo en varias ocasiones públicas y privadas. Al arte (neoexpresionismo, transvanguardia, apropiacionismo), como la arquitectura (Deconstructivismo, Posmodernismo), como el diseño (Studio Alchimya, Memphis), como la música (Sex Pistols, Clash, Boy George, Devo, Talking Heads), como la moda (Armani, Valentino, Versace), como el teatro (Magazzini, Gaia Scienza, Falso Movimento, Raffaello Sanzio), como la filosofía (Nouveaux Philosophes, Pensamiento débil), como el terrorismo (Brigadas Rojas, Primera Línea, Rapto y ejecución de Aldo Moro, rapto del General Dozier), como la vida y la cultura de los años 80, lo encontramos en acción ya desde mediados de los 70, período en el cual se comienza a hablar de las crisis ideológicas, de la pérdida del sentido del futuro y de las utopías ligadas a estas. Pero si en Roma y en el mundo se trataba ya de transvanguardia con Chia Clemente, Cucchi, De Maria, Paladino y Bonito Oliva, en Milán se trataba de mostrar como la “nueva imagen” protegida de Caroli al lado del Palacio de la Trienal, en el que se buscaba marcar la nueva situación artística que estaba emergiendo, si se piensa que en aquella exposición estaban presentes, por ejemplo, artistas como Schnabel o Tony Cragg. En esta, Oscar Bony participó con obras que actuaban en aquel territorio de frontera que ponía en juego la subjetividad, transformando la objetividad comunitaria de la modernidad en una vía personal que profundiza las raíces y las razones hasta la infancia.

Así, Bony, con su trabajo, formaba parte de aquella renovación de la cultura del momento que habría de llamarse posmoderno, y que en varias declinaciones haría de Italia, otra vez, un laboratorio creativo internacional.

Sus obras, que desde entonces se exponen en varias muestras, impactaban por la habilidad instalacional, hechas con materiales varios, como espejos, objetos, fotos, fuego. Un fuego de luz de vela, aquella vela cuya luz, como dice Gastón Bachelard, es fuente de decadencia, aquel fuego-luz que produce también la sombra que en los ambientes de Bony adquiere una importancia central; porque sin duda, la sombra es un elemento que acompaña a la vida y al arte desde el principio de la vida y del arte en sí mismo. La sombra es la imaginación sin representación del tiempo presente, imágenes-eclipse de la vida misma en la que, desde siempre, la humanidad ha puesto mucha atención, tanto para hacerlo objeto de ocupación y preocupación de la ciencia, de la religión y del arte —las tres disciplinas que, más que cualquier otra, por motivos ópticos, simbólicos y espirituales, se disputan la sombra—. La sombra conforma también un límite entre materiales e inmateriales, en el sentido que inicia donde termina o comienza el cuerpo que encuentra la terminación de la luz. Indudablemente, estos tres elementos (sombra-cuerpo-luz) terminan por ubicarse entre lo bidimensional y lo tridimensional, entre la pintura y la escultura -aun una de las cuestiones más antiguas del arte-. Sin duda, en este trabajo, tanto la pintura, el diseño, la escultura como las instalaciones recorren el espacio y, creando movimiento de luz y sombra, terminan por hacer del espacio en sí mismo el sentido de la obra. En la vida la sombra es la oscuridad inasible, pero siempre presente, virtualidad de la consistencia de la realidad, negro inmaterial que se opone al blanco de la luz, negativo del ser y la esencia misma del existir aquí y ahora. Y el aquí y ahora era el tiempo que la cultura posmoderna indicaba como nuevo paradigma existencial, en lugar del tiempo futuro, paradigma de la modernidad.

Justamente, de un paradigma a otro, esto de la variedad y de la flexibilidad -otra cuestión del tiempo de la posmodernidad y de la variedad de materias a la cual se acompañaba una variedad de estilos de sus obras- Bony hablaría en una conversación con Ciacia Trini, directora de *Datos*, en ese entonces una de las revistas de arte más significativas. En ella decía: “Finalmente he elegido no tener un estilo. He elegido la libertad de diseñar en diferentes estilos, o bien de producir el gran objeto que ves en la pared, o bien de pintar aquella planta sobre la tela”. Como dije no tener un estilo, de modo de tenerlos a todos y/o muchos. Era lo que la “revolución” postmoderna estaba haciendo. Quiere decir, volver a la subjetividad con la libertad de tener muchas, como Borges había enseñado con su escritura y que justamente es tomado como modelo de pensamiento propio a partir de aquellos años, en cuanto su literatura terminaba siendo no solo un cuento, sino una teoría sobre el mundo. Aunque de un mundo sin inicio y sin final como en las obras de Escher. De este modo el interés de Bony se concentraba en el fragmento, en la discontinuidad, en la idea de la obra sin terminar del trabajo interrumpido, que hace así que su trabajo termine por englobar la dimensión del espacio y del tiempo sin espacio y sin tiempo. De hecho, este trabajo suyo deconstructivista se construye a través de un juego, contraposición de imágenes diferentes también en su pintura, que contiene siempre dos imágenes reales diferentes, pero cuya combinación da una sensación de alejamiento. En este punto es interesante notar como él actúa sobre la idea de realidad y ficción de la manera más directa, simplemente utilizando dos realidades y eso significa cuanto más lábil sea la misma realidad, más contiene esta en sí su mentira asumida en un paradigma de verdad. Una verdad de la mentira que antes se recuperaba a través del pensamiento de Nietzsche, que volvía con un gran interés sobre la escena teórica del arte. Por lo que la obra de Bony no se sustrae del esfuerzo de indagar este terreno dificultoso, pero necesario, en el cual actúa sobre la identificación de la verdad y la falsedad de la realidad y del simulacro, cuestiones muy fuertes y decisivas afrontadas en aquel momento en muchos campos expresivos y del saber. Entonces, en este mundo fragmentado y a la deriva, rizomático y de los mil valles, como decían Deleuze y Guattari, el arte acepta desafíos de la complejidad expresada justo a la deriva del estilo de un mundo en el cual las imágenes mismas son sustituidas por el cuerpo material de la realidad.

Por eso, la muestra que hace Oscar en el 1986 en Milán contemporáneamente en Fac Simile y Zeus, dos galerías de renombre, resulta ser decisiva para lo que estamos diciendo. En estas expone una serie de grandes lienzos que aún recuerdo: paisajes metafísicos, animales salvajes y autorretratos que recuerdan las secuencias cinematográficas, obras alineadas, donde una después de la otra pasa de un estilo a otro, yendo desenvueltamente del figurativo al informal y al abstracto, pero también del estilo ligero del medio oriente a aquel cargado del occidente. De este modo se elige vivir, como decía Baudelaire, modernamente el propio tiempo, el cual es ahora, por eso él hace de la contradicción del estilo su campo de investigación que activa un campo mental-visual que no pertenece a ninguna geografía, sino a un no-lugar, en cuanto a que, en la sociedad de la comunicación, los contenidos y la información son válidos, si son portadores de flexibilidad. La flexibilidad se daba entonces y se da también hoy como una necesidad histórica de la cual los artistas se hacen intérpretes reintroduciendo una idea del hombre en su totalidad de razones y pasión.

En estas obras él ponía también en relieve, como dijimos, no solo la relación entre realidad y ficción, sino también la necesidad del accionar de la memoria, donde las imágenes terminan por ser depósitos de recuerdos (Madeleine Proustiane) que del fragmento nos llevan lejos entre pasado y presente, entre individuo y mundo. Un mundo lleno de imágenes, completamente fotográfico, filmado, duplicado. Otra cuestión sobre la cual actúa la obra de la muestra de la cual estamos hablando. Se trata de un mundo duplicado, moderno y actual y del cual la forma más antigua de arte, la pintura no puede hacer menos que tener en cuenta, es más, siente el deber del enfrentamiento, porque cada artista sabe que después de la fotografía y el cine, la pintura, no puede ser más la misma. De este modo, las obras, aquellas obras italianas de Bony, se insertan plenamente en el debate abierto de artistas de otras nacionalidades, como David Salle o Richter, que no pintan más mirando la vieja naturaleza, pero sí observando la nueva naturaleza tecnológica que en la sociedad del espectáculo va sustituyendo a aquella original. Y aquella nueva naturaleza ya indicada por Walter Benjamin: *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*. Pero, contrariamente al filósofo alemán, los artistas de los años 80 utilizan la multiplicación de las imágenes como un terreno privilegiado de cada imagen, como un terreno privilegiado con el cual confrontarse para recuperar el aura a través de la técnica pictórica, haciendo de la memoria que cada imagen contiene, la vanguardia de la sociedad. Un lugar no-lugar de infinitas posibilidades. De hecho, las obras de aquellos artistas -y entre ellas las de Bony- hablan del final: fin de la historia, fin de la vanguardia, fin de la modernidad, fin de... Naturalmente, todo a la sombra del fin del siglo y del fin del milenio.

Una cultura del fin que es también la preparación de un nuevo inicio de siglo y del milenio en el que nos encontramos. Por eso, esto permite la difusión de la cultura del deseo y de la creatividad que se expande en la sociedad ya

transformada, como había previsto Guy Debord, “sociedad del espectáculo”, civilización, como advierten a continuación los nuevos filósofos, hacia la alta difusión estética, en la cual se da vuelta la tesis hegeliana, *por la cual lo falso es un momento de la verdad, y se da cuenta de que, en lugar de eso, la verdad se transforma en un momento de lo falso*. Pero mientras eso era vivido como un exclusivo factor negativo de Debord, en la época nueva denominada posmodernidad, la falsedad, el simulacro, entendido como elemento de teatralización -y por ende de acción creativa- se convierte en herramienta para actuar en la realidad.

Giacinto Di Pietrantonio
Flower of Good Flower of Evil Flower of Lesser Evil

Oscar Bony

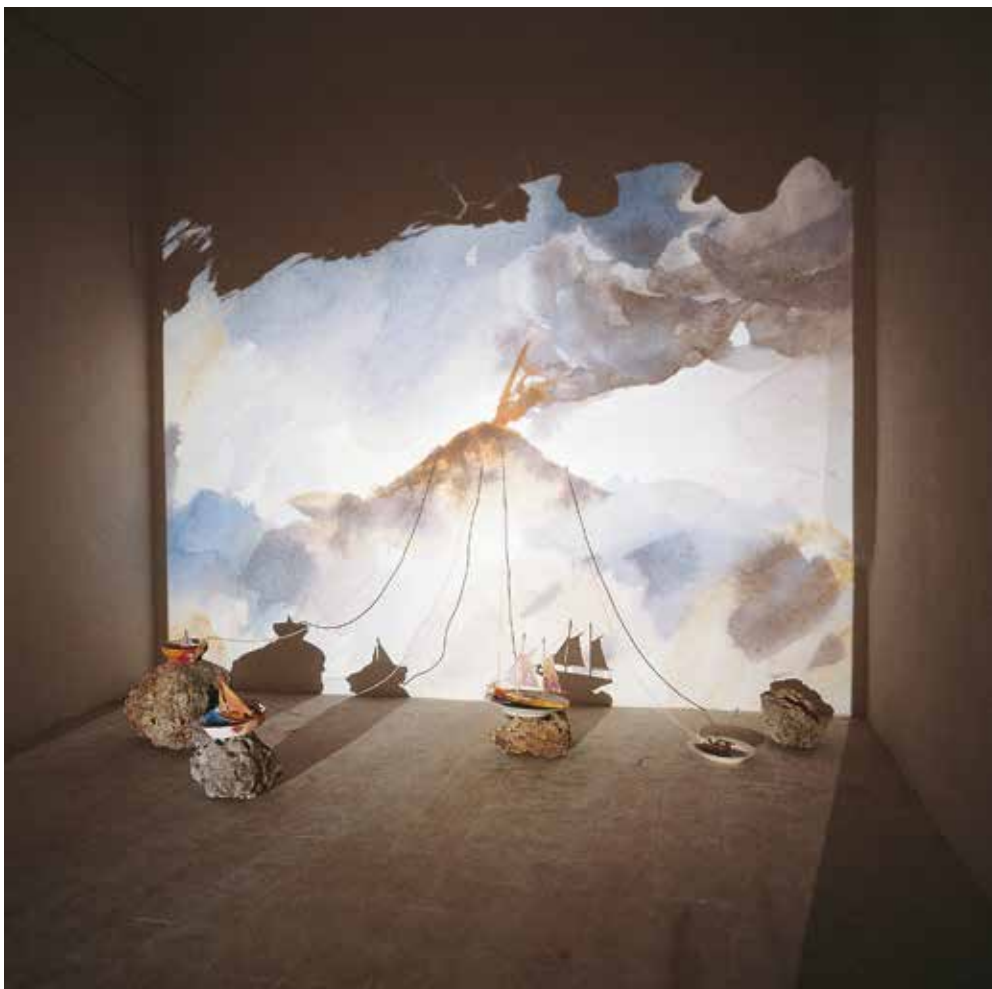
Giacinto Di Pietrantonio

Circa trent'anni fa Oscar Bony decise di lasciare l'Argentina per venire in Italia, dove arrivò nel 1976 a Milano, città in cui rimase per una decina d'anni. Era un viaggio di cultura e di vita, Milano e l'Italia allora significavano per molti, e anche per Bony, il viaggio in Europa alla ricerca delle radici dell'arte sia antica che moderna. Nel nostro caso specifico a Milano aveva vissuto l'italo-argentino Lucio Fontana che era sempre un riferimento per gli artisti argentini e non solo, Bony con Fontana condivideva l'amore per l'immaginario scientifico come si deduce da queste sue parole rilasciate a Francesca Alfano Miglietti su Flash Art: *“Sai cosa sono i buchi neri? E i buchi bianchi? Sai che in una camera di accelerazione della materia esistono delle particelle che si muovono in discontinuità? Io l'ho saputo quest'anno e ho fatto salti di gioia. E allora i misteri d'oggi sconvolgono i concetti di spazio e di tempo e io non mi sento di appartenere a nessuna frazione.”*

A Milano e in Italia, intorno alla metà degli anni settanta, si inventava la frammentazione del pensiero e della vita, si inventavano quello che sarebbe stato la moda, il design, l'architettura degli anni ottanta, insomma il made in Italy. A Milano si inventava nel territorio della creatività di cui accennato sopra quello che in Francia era la rivoluzione del pensiero filosofico poststrutturalista dei Barthes, Foucault, Deleuze-Guattari, Derrida, Baudrillard. A Milano Bony entrerà con il suo lavoro d'artista in questo nuovo dibattito, esponendo in varie occasioni pubbliche e private. L'arte (Neoespressionismo, Transavanguardia, Appropriazionismo...) come l'architettura (Decostruttivismo, Postmodernista...) come il design (Studio Alchimya, Memphis...) come la musica (Sex Pistoles, Clash, Boy George, Devo, Talking Heads, ...), come la moda (Armani, Valentino, Versace...) come il teatro (Magazzini, Gaia Scienza, Falso Movimento, Raffaello Sanzio...) come la filosofia (Nouveaux Philosophes, Pensiero debole, ...), come il terrorismo (Brigate Rosse, Prima Linea, Rapimento e uccisione di Aldo Moro, rapimento del Generale Dozier...) come la vita e la cultura degli anni Ottanta la troviamo in azione già della metà degli anni Settanta periodo in cui si inizia a parlare della crisi delle ideologie della perdita del senso del futuro e delle utopie a essa legate. Ma se a Roma e nel mondo si trattava già di Transavanguardia con Chia Clemente, Cucchi, De Maria, Paladino e Bonito Oliva a Milano si trattava di mostre come la “Nuova Immagine” curata da Caroli presso il Palazzo della Triennale, in cui si cercava di fare il punto sulla nuova situazione artistica che andava emergendo se si pensa che in quella esposizione erano presenti, ad esempio, artisti come Schnabel o Tony Cragg. In questa Oscar Bony partecipò con opere che agivano in quel territorio di confine che rimettevano in gioco la soggettività, trasformando l'oggettività comunitaria della modernità in una via personale che affonda le radici e le ragioni fin nell'infanzia. Così Bony veniva a far parte con il suo lavoro di quel rinnovamento della cultura del momento che sarà chiamata postmoderno e che in varie declinazioni farà ancora una volta dell'Italia un laboratorio creativo internazionale. Le sue opere, che da allora vengono esposte in varie mostre, colpivano per l'abilità installativa fatta di materiali vari come specchi, oggetti, foto, fuoco. Un fuoco a lume di candela, quella candela la cui luce, come dice Gaston Bachelard è fonte di reverie, quel fuoco-luce che produce anche l'ombra che negli ambienti di Bony acquistano un'importanza centrale, perché senz'ombra di dubbio l'ombra è un elemento che accompagna la vita e l'arte fin dall'inizio della vita e dell'arte stessa. Perché senz'ombra di dubbio l'ombra è l'immagine senza rappresentazione del tempo presente, immagine-eclissi della vita stessa a cui da sempre l'umanità ha dato molta attenzione, così da farne oggetto di occupazione e preoccupazione della scienza, della religione e dell'arte, le tre discipline che più di ogni altra, per motivi ottici, simbolici e spirituali, si contendono l'ombra. Perché senz'ombra di dubbio l'ombra segna anche un confine tra materiale e immateriale nel senso che inizia dove finisce/o inizia il corpo che incontra il termine della luce. Perché senz'ombra di dubbio questi tre elementi (ombra-corpo-luce) finiscono per collocarsi tra bidimensionalità e tridimensionalità, fra pittura e scultura ancora una delle questioni più antiche dell'arte. Perché senz'ombra di dubbio in questo lavoro pittura, disegno, scultura e installazione si rincorrono e rincorrono lo spazio e, creando movimento di luce e ombra, finisce per fare dello spazio stesso il senso dell'opera. Perché senz'ombra di dubbio nella vita l'ombra è oscurità inafferrabile, ma sempre presente, virtualità della consistenza della realtà, nero immateriale che si oppone al bianco della luce, negativo dell'essere è l'essenza stessa dell'esistere qui ed ora. E il qui ed ora era il tempo che la cultura postmoderna indicava

come nuovo paradigma esistenziale al posto del tempo futuro paradigma della modernità.

Infatti, da un paradigma all'altro è quello della varietà e della flessibilità un'altra questione del tempo della postmodernità e della varietà di materie a cui si accompagnava una varietà di stili delle sue opere Bony parlerà in una conversazione con Ciacia Trini direttrice di Data, allora, una delle riviste d'arte più significative, in cui diceva: *"Finalmente ho scelto di non avere uno stile. Ho scelto la libertà di disegnare in differenti stili, oppure di produrre il grande oggetto che vedi alla parete, oppure di dipingere quella pianta sulla tela."* Come detto non avere uno stile, in modo da averli tutti e/o molti era ciò che la "rivoluzione" postmoderna andava facendo, vale a dire tornare alla soggettività con la libertà di averne molte come Borges aveva insegnato con la sua scrittura e che infatti venne preso a modello di pensiero proprio a partire da quegli anni, in quanto la sua letteratura finiva per essere non solo racconto, ma una teoria sul mondo, anche se di un mondo senza inizio e senza fine come nelle opere di Escher. In tal modo l'interesse di Bony si concentrava sul frammento, sulla discontinuità, sull'idea dell'opera non finita del lavoro interrotto, che fa sì che il suo lavoro finisca per inglobare la dimensione dello spazio e del tempo senza spazio e senza tempo. Difatti, questo suo lavoro decostruttivista si costruisce attraverso un gioco, una giustapposizione di immagini differenti anche nella sua pittura, che contiene sempre due immagini reali differenti, ma il cui accostamento conferisce una sensazione di straniamento. A questo punto è interessante notare come egli agisca sull'idea di realtà e finzione nella maniera più diretta, semplicemente utilizzando due realtà e ciò sta a significare quando labile sia la realtà stessa, anzi come questa contiene in sé la sua menzogna assunta a paradigma di verità. Una verità della menzogna che allora veniva recuperata anche attraverso il pensiero di Nietzsche che tornava di grande interesse sulla scena teorica dell'arte. Per cui l'opera di Bony non si sottrae all'impegno di indagare questo terreno difficoltoso, ma necessario in cui si agisce sull'identificazione del vero e del falso della realtà e del simulacro, questioni molto forti e decisive affrontate in quel momento in molti campi espressivi e di sapere. Allora, in questo mondo frammentato e alla deriva, rizomatico e dai mille plateau, come dicevano Deleuze e Guattari, l'arte accetta la sfida della complessità espressa proprio nella deriva dello stile di un mondo il cui le immagini stesse si sono sostituite al corpo materiale del reale. Per questo la mostra che Oscar tiene nel 1986 a Milano contemporaneamente da Fac Simile e Zeus, due gallerie di punta, risulta essere decisiva per il discorso che andiamo facendo. In queste espone una serie di grandi tele che ancora ricordo: paesaggi metafisici, belve e autoritratti che rammentano sequenze cinematografiche, tele allineate, dove in una dopo l'altra si passa da uno stile all'altro, andando disinvolatamente dal figurativo all'informale e all'astratto, ma anche dallo stile leggero dell'oriente a quello carico dell'occidente. In questo modo egli sceglie di vivere, come diceva Baudelaire modernamente il proprio tempo, il qui ed ora, per questo egli fa della contraddizione dello stile il suo campo di indagine che attiva un campo mentale-visivo che non appartiene a nessuna geografia, ma a un non luogo, in quanto nella civiltà della comunicazione i contenuti e le informazioni sono validi se portatori di flessibilità. La flessibilità si dava allora e si dà ancora oggi come una necessità storica di cui gli artisti si fanno interpreti reintroducendo un'idea dell'uomo nella sua totalità di ragione e passionalità. In queste opere egli metteva anche in rilievo, non solo, come abbiamo detto, la relazione tra realtà e finzione, ma anche la necessità dell'azione della memoria, dove le immagini finiscono per essere depositi dei ricordi, madeleine proustiane che dal frammento ci portano lontano tra passato e presente, tra individuo e mondo. Un mondo pieno di immagini, completamente fotografato, filmato, doppiato altra questione su cui agisce le opere della mostra di cui stiamo parlando. Si tratta di un mondo replicato, moderno e attuale e di cui la più antica forma d'arte, la pittura non può fare a meno di tenere conto, anzi ne sente il dovere del confronto, perché ogni artista sa che dopo la fotografia e il cinema la pittura non può essere più la stessa. In tal modo le opere, quelle opere italiane di Bony si inseriscono pienamente nel dibattito aperto allora da artisti di altre nazionalità come David Salle o Richter, che non dipingono più guardando alla vecchia natura, ma osservando la nuova natura tecnologica che nella società dello spettacolo si va sostituendo a quella originaria. È quella nuova natura già indicata da Walter Benjamin ne: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, ma al contrario del filosofo tedesco gli artisti degli anni ottanta utilizzano la moltiplicazione delle immagini come un terreno privilegiato con cui confrontarsi per il recupero dell'aura attraverso la tecnica pittorica, facendo della memoria che ogni immagine contiene l'avanguardia della società, un luogo-non luogo di infinite possibilità. ...). Difatti le opere di quegli artisti e tra essi di Bony parlano di fine: fine della storia, fine delle avanguardie, fine della modernità, fine della... naturalmente tutto all'ombra della fine secolo e di fine millennio... Una cultura della fine che è anche la preparazione ad un nuovo inizio del secolo e millennio in cui ci troviamo. Infatti ciò permette il diffondersi di una cultura del desiderio e della creatività che si spande nella società divenuta oramai, come aveva previsto Guy Debord, "società dello spettacolo", civiltà, come avvertono in seguito i nuovi filosofi, ad alta diffusione estetica, in cui viene rovesciata la tesi hegeliana, *per il quale il falso è un momento del vero e ci si accorge che, invece, il vero è divenuto un momento del falso*. Ma mentre ciò era vissuto come un esclusivo fattore negativo da Debord, nell'epoca nuova denominata Postmoderna il falso, il simulacro, inteso come elemento di teatralizzazione e quindi di azione creativa, diviene attrezzo per agire nella realtà.



Lo Specchio di Efesto [El espejo de Hefesto], 1980 (detalles instalación)
CAT. 63 Y 64



Stultifera navis [La nave de los locos], 1981
(detalle instalación)
CAT. 68



Sin datos título, ca. 1981 (montaje)
CAT. 71



La luna seduta [La luna sentada], 1980 (montaje)
CAT. 67



Autoritratto [Autorretrato], 1980 (instalación)
CAT. 73



Sin datos título, ca. 1983 (instalación)
CAT. 78



Sin datos título, ca. 1984 (instalación)
CAT. 80



Aspettando la Cometa di Halley [Esperando el cometa
Halley], 1983 (instalación)
CAT. 77



Tiempo de sueño I(?), ca. 1981 (instalación)
CAT. 75



Sin título, ca. 1984 [ca. 1981] (montaje)
CAT. 82



Sin datos título, ca. 1985 (díptico) serie *discontinuidades*
CAT. 85



Sin datos título, ca. 1985 (díptico) serie *discontinuidades*
 Óleo sobre dos bastidores de tela; sin otros datos
 130 x 200 cm
 Fotografía, archivo del artista
Obra no expuesta



Sin datos título, ca. 1985 (díptico) serie *discontinuidades*
 CAT. 87



Obras



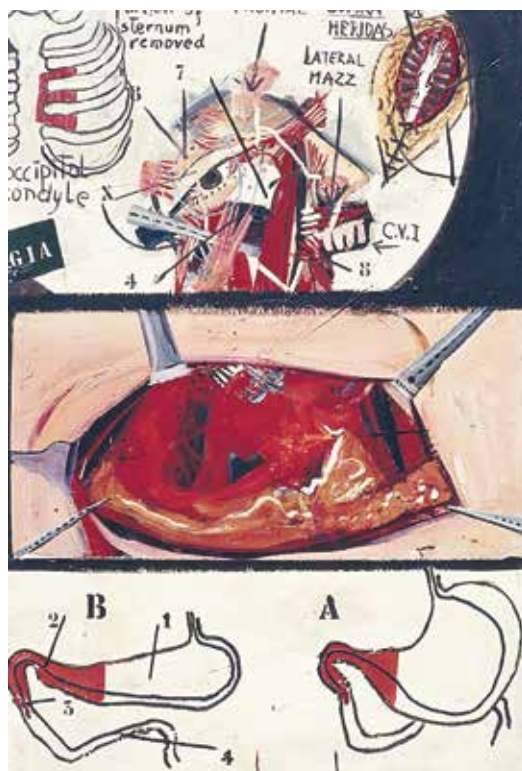
Sin datos título, ca. 1963 serie *organismos*
Óleo sobre tela; sin otros datos
Fotografía, archivo del artista
Obra no expuesta



Sin datos título, 1964 serie *anatomías*
Óleo sobre tela; sin otros datos
Fotografía, archivo del artista
Obra no expuesta



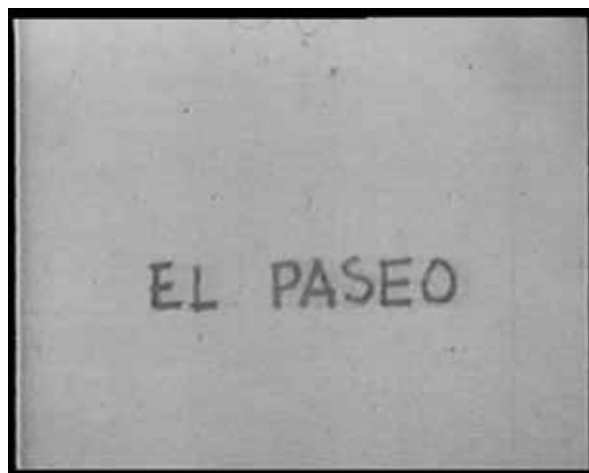
Sin datos título, 1964 serie *anatomías*
Óleo sobre tela; sin otros datos
Fotografía, archivo del artista
Obra no expuesta



Sin datos título, 1964 serie *anatomías*
Esmalte sobre tela; sin otros datos
Fotografía, archivo del artista
Obra no expuesta



Organismo vivo, 1964 (objeto)
CAT. 58



El paseo, 1965/1966 (cortometraje)
CAT. 2



Maquillaje, 1965/1966 (cortometraje)
CAT. 3





Submarino amarillo, 1965 (cortometraje)
CAT. 1



Sin datos título, 1966 (instalación)
CAT. 59



Pene (?), 1966 (objeto)
CAT. 60



Ejercicio semántico o Erótico, 1966
CAT. 61



Maqueta y obra o La maqueta de una obra, 1967 (instalación)

Madera y pintura

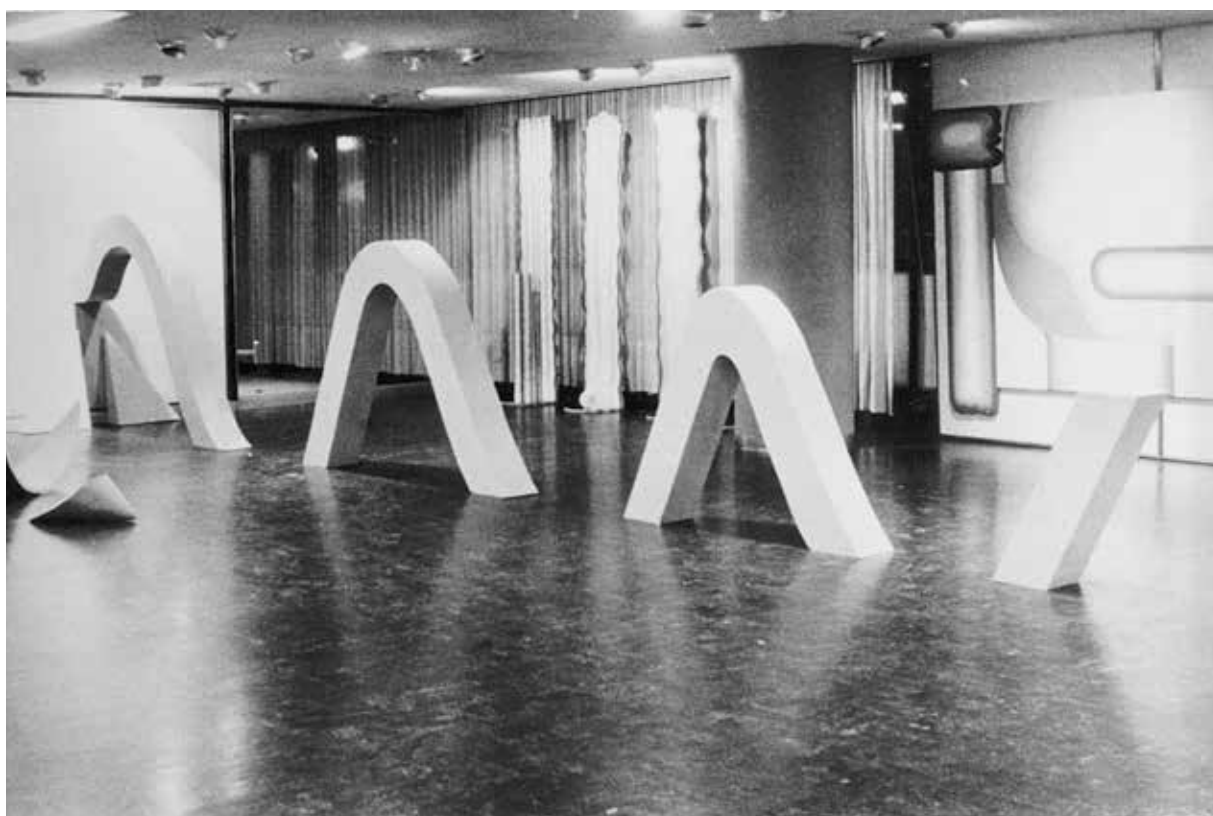
100 x 98 y 25 x 23 cm

Fotografía, archivo del artista

Obra destruida



Sinusoide o Estructura, 1967 (objeto)
Fotografía de época. Archivo del artista



Sinusoide o Estructura, 1967 (objeto)
Fotografía de época. Archivo del artista
CAT. 4



Estructura de un plano inclinado o Perspectiva, 1967 (instalación)

Madera y pintura

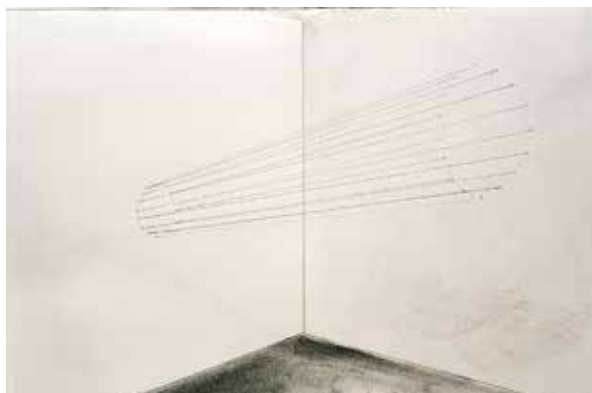
180 (?) x 400 x 400 cm

Fotografía, archivo del artista

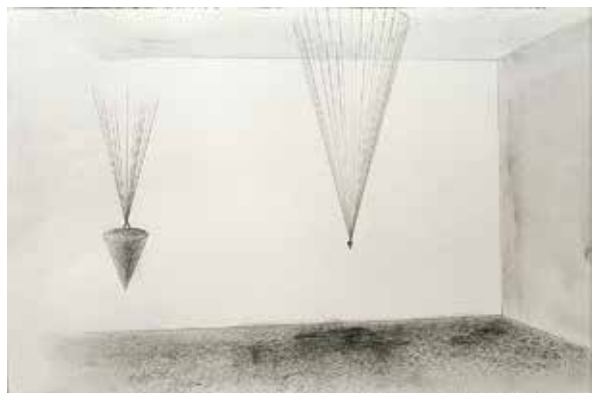
Obra destruida



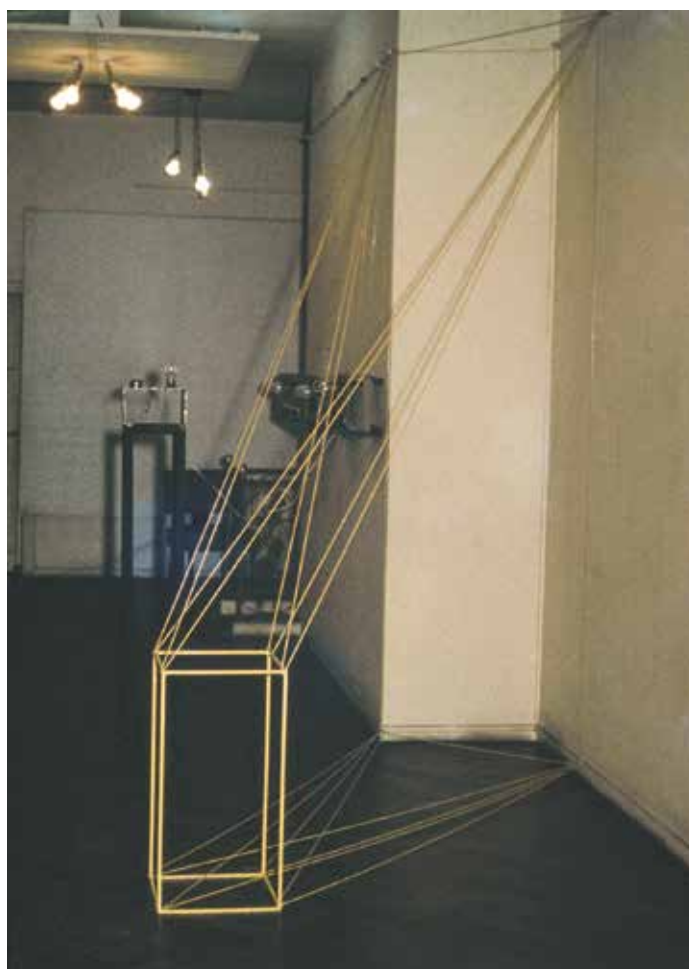
Relación cerrada 60 m², 1967 (instalación)
Madera, pintura, fotografía y texto
150 (?) x 1000 x 600 cm
Fotografía, archivo del artista
Obra destruida



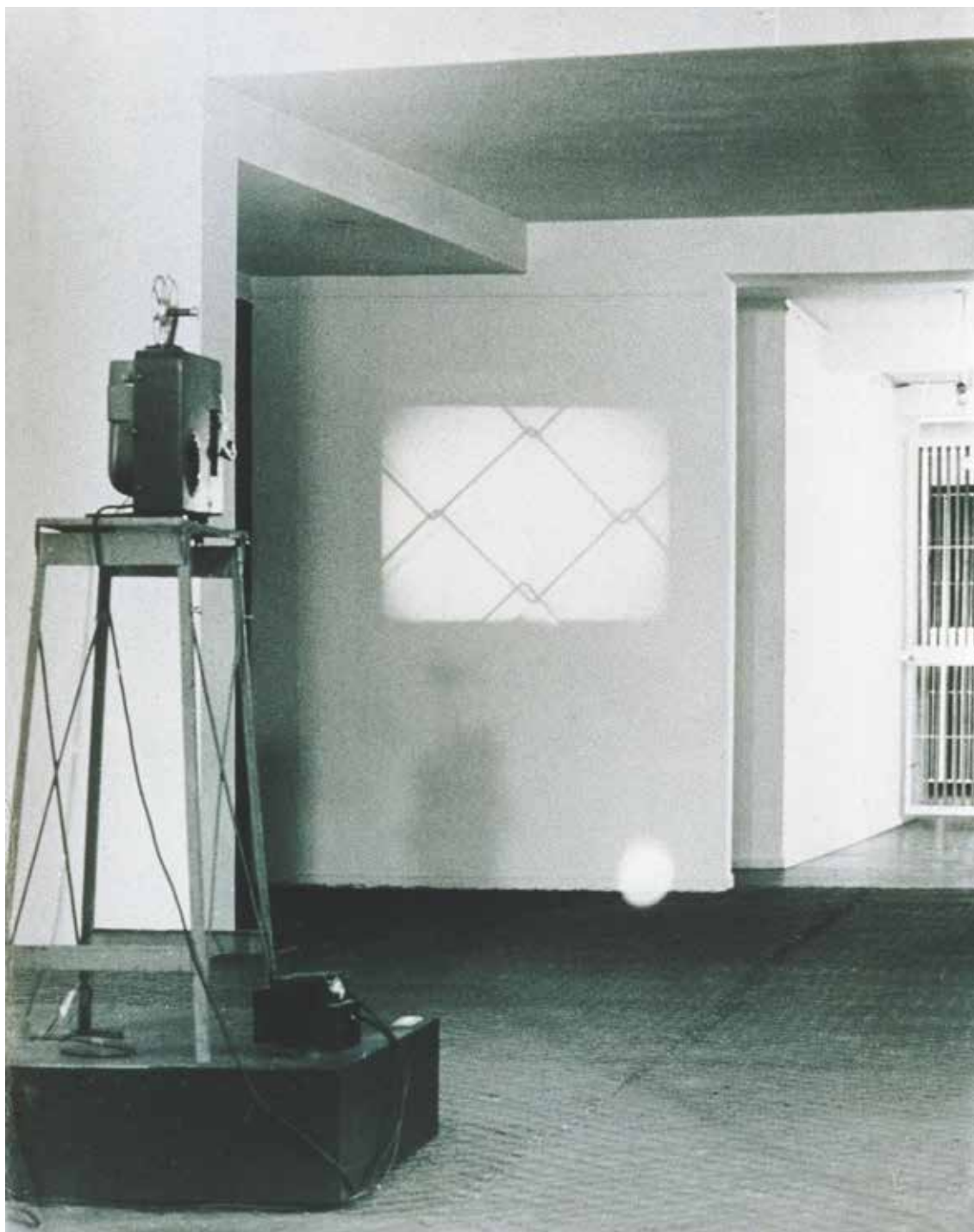
Proyección de un cono, 1967 (proyecto)
Lápiz y carbonilla sobre papel
19 x 24 cm
Fotografía, archivo del artista
Obra no expuesta



Proyección y péndulo, 1967 (proyecto)
Lápiz y carbonilla sobre papel
36 x 37 cm
Fotografía, archivo del artista
Obra no expuesta



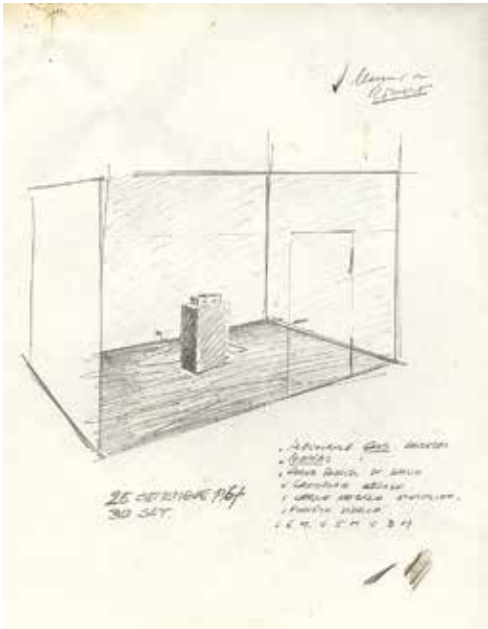
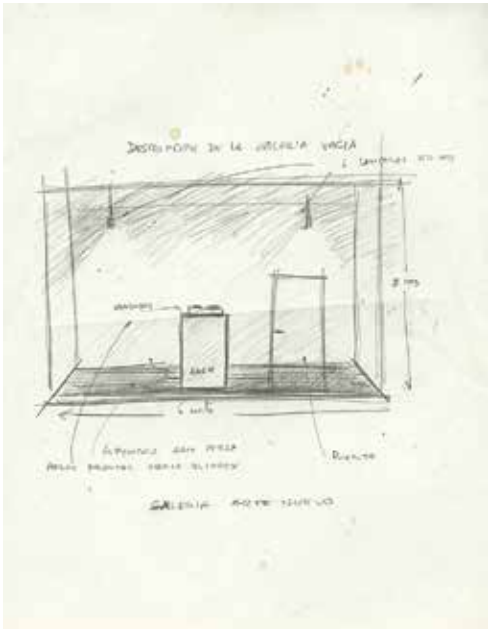
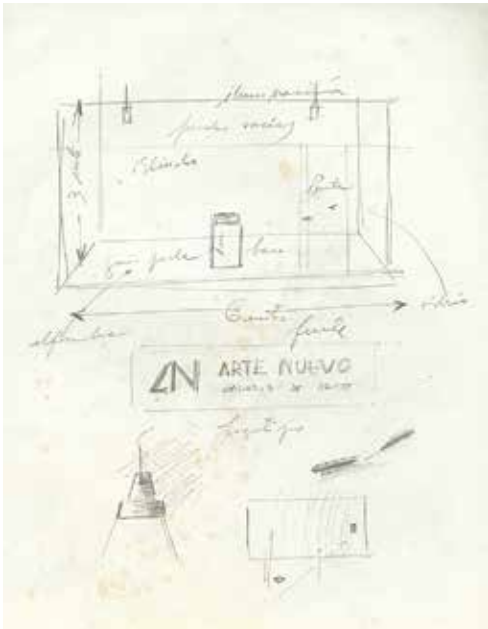
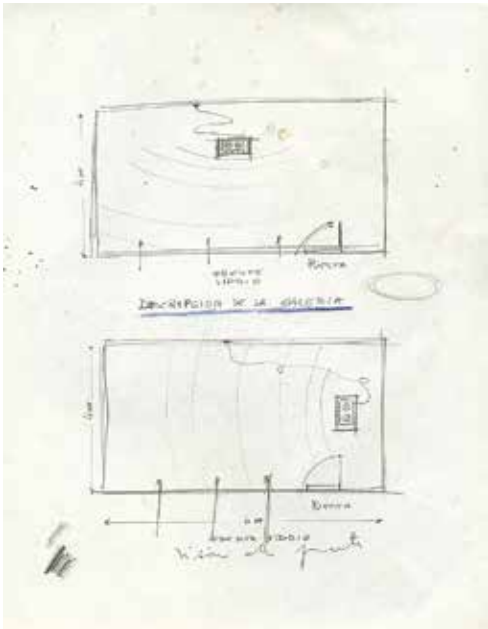
Señal de obra o Proyección de un ángulo sobre la pared, 1967 (intervención)
Hilos de plástico amarillos; sin otros datos
Fotografía, archivo del artista
Obra destruida



Sesenta metros cuadrados y su información o 60 m² de alambre tejido y su información, 1967 (instalación)

Fotografía de época, archivo del artista

CAT. 5



Local y su descripción o Descripción de una galería (?), 1967 (proyecto instalación sonora)
CAT. 6



Local y su descripción o Descripción de una galería (?), 1967 (instalación sonora)
CAT. 6



La familia obrera, 1968 (performance)
CAT. 88



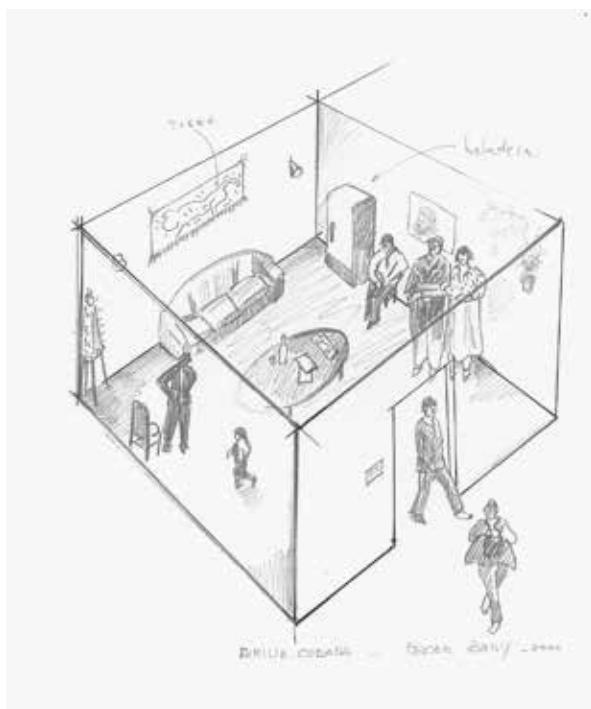
La familia obrera, 1968 (performance)
CAT. 90



La familia obrera, 1968 (performance)
CAT. 89



La familia obrera, 1998 (performance)
CAT. 91



La familia obrera, 2000 (performance)
CAT. 92

Familia cubana, 2000 (proyecto)
CAT. 93



La familia obrera, 1968/1999 (fotografía)
CAT. 7





Fotografías tomadas por Bony el 23 de mayo de 1968 que registran el momento en que los artistas participantes de la muestra *Experiencias '68*, realizada en el Instituto Di Tella, en reacción contra la clausura judicial de la pieza de Roberto Plate, destruyen sus propias obras y sacan los restos a la calle Florida.
CAT. 94



Los gatos, 1967
CAT. 95

Después del cierre de *Experiencias '68*, Bony abandona la práctica artística. Entre mayo de 1968 y principios de 1974 el artista se mantuvo alejado de la escena de las artes visuales. Durante aquellos años se convirtió en uno de los principales protagonistas del campo del rock nacional trabajando como fotógrafo. Sus producciones para el sello discográfico RCA y sus fotos como profesional independiente se transformaron en una de las claves en la construcción del imaginario visual del nuevo fenómeno masivo. Tapas, interiores y contratapas de discos, fotografías de los recitales en teatros y al aire libre, campañas de lanzamiento, revistas especializadas, muestran la intensidad y el cuerpo de obra entre 1968 y 1973.



La joven guardia, 1968
CAT. 97



Tapa del disco *Nacha Guevara. Mezzo Soprano*, 1969
CAT. 103



Almendra, ca. 1970
CAT. 106



Arco Iris, ca. 1969
CAT. 101



Arco Iris, ca. 1969
CAT. 100



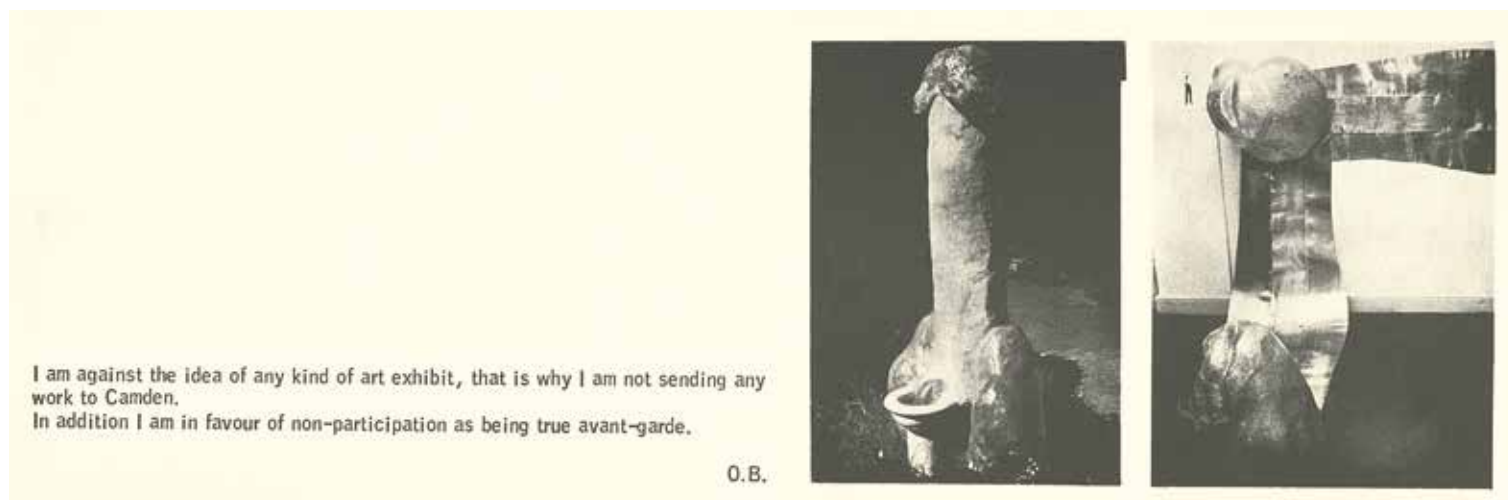
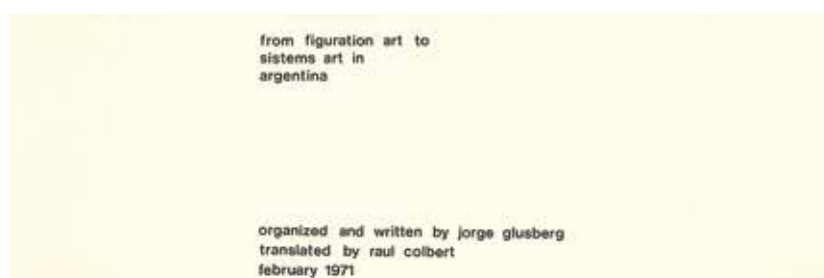
Luis Alberto Spinetta, ca. 1970
CAT. 109



Manal, 1971
CAT. 111



Jorge Pinchevsky, 1973
CAT. 116



Sin título, 1971 (catálogo)
Declaración del artista impresa sobre cartón
10 x 30 cm
Archivo del artista
Obra no expuesta

Querido Bony:

Tres preguntas me hice después de conversar contigo:

1 ¿Qué sentido tiene esta costumbre de prologar exposiciones?

2 ¿Qué es lo que sucedió en una generación de pintores (tal vez en dos) que hizo que muchos de ellos dejaran de pintar alrededor de la mitad de la década pasada para volver a pintar diez años después? ¿Qué sentido tuvo tal alejamiento y tal regreso?

3 ¿Qué sentido tiene pintar una imagen fotográfica? ¿Qué sentido tiene trasladar a un medio la forma de visión y de concreción de imagen de otro medio?

Intento las siguientes respuestas:

1 Cuando me invitaste a escribirte el prólogo de tu exposición te dije que yo no escribía ese "género literario" desde hace mucho tiempo. Varias veces en estos años en que no estuve pintando —nueve— me han ofrecido prologar muestras, cosa que he rechazado (no había dejado de pintar para convertirme en crítico). Por otra parte, en la mayoría de los casos corresponde preguntar al presentador: ¿Y a usted, quién lo presenta? ¿Acaso no hay mejor presentación que las obras mismas, las que se nos presentan ante los ojos hablándonos el idioma de lo visual ¿Por qué es necesario el idioma de las palabras para entender el idioma de los ojos? Hacer interpretación de éste es querer traducir lo que se manifiesta en un idioma —el visual— a otro —el literario.

Generalmente detrás de una presentación hay un señor que se vale de ese pretexto para lanzar pensamientos azarosos y asistemáticos; para autopromoverse en el mundo de la "cultura artística" como un "iniciado", como uno que comprende lo que los demás no y viene a contárselo. Felizmente, la existencia de "iniciados" es cada vez menor, porque, también, es menor la cantidad de "parias" del arte (o sea aquellos que se sienten ajenos al código de lo visual y que por ello no entienden los "caprichos" de un artista). La gráfica publicitaria ha difundido el lenguaje visual; lo ha masificado. Ya muy pocos dicen que no entienden el arte abstracto. Aún más, cada vez se hace menos distinción entre lo figurativo y lo abstracto. El lenguaje de lo visual (el juego vibracional de la línea —y el punto—, el color y el espacio entre sí; el juego vibracional de los diferentes espacios, colores —y valores— y líneas; la oposición de códigos visuales y formas planas y volumétricas, etc.), en la actualidad impera sobre la representación incluso para la comunicación anecdótica realista y de nivel masivo.

Por ejemplo en un prólogo sobre tu obra ¿qué podría decir sobre ella (aparte de los caprichos de mi propio gusto) que le sea inherente más allá del hecho obvio de la representación fotográfica? Creo que podría decir que habla el lenguaje abstracto propio de lo visual gráfico a pesar de su realismo extremo. Por esto creo que tu pintura supera la frontera de la cursilería de la señorita que dice:

"¡Qué linda que es esta tarjeta postal! ¡Quiero copiarla!" Se impone el lenguaje más sofisticado y exigente, el que, por otra parte, es el de la comunicación masiva de hoy (el mismo que aplica un fotógrafo cuando saca la fotografía que hace temblar a la mencionada señorita). Y yo al decir esto, digo lo que ya se sabe. No hace falta que yo manifieste que tu pintura es enormemente atractiva para que atraiga. Basta con saberse emocionar ante un cielo; tener ojos y saber agradecer al que se lo brinda en amplia escala inmortalizando un instante. Por lo tanto, no voy a escribirte un prólogo, pero si todas estas divagaciones te sirven, creo que te lo estoy escribiendo. Evidentemente el hecho que hayas vuelto a pintar en el momento que yo también y elijas como imagen una que es propia de otro medio es algo que me interesa analizar.

2 Creo que nadie entendió bien nuestro abandono de la pintura. Muchas crisis personales y equivocados nos provocó esta crisis con nuestro oficio; más diría, con nuestra forma de relacionarnos con el mundo. Fue un desafío para muchos que lo vivieron como una insolencia de nuestra parte. Yo estoy convencido que una crisis (sobre todo, con aquello que constituye la propia vida de uno) es lo más auténtico y honesto que uno vive, aunque no lo más recomendable.

Creo que fueron muchas las causas de tal crisis y varias. Lo curioso es que pese a la diversidad coincidieron en un mismo momento en su manifestación, tanto que los analistas superficiales dictaminaron que se trataba de una moda. ¡Como si a uno le gustase la angustia y sacrificar una manera de ser y de vivir (y en algunos casos una fuente bastante cómoda y segura de recursos económicos)! Todos tuvimos que ensayar una nueva vida. Hay quienes ubican el problema en una crisis de orden social y político, y yo sé que así lo vivieron varios y de manera muy auténtica y comprometida. Se reaccionaba contra un mundo cultural restringido (la cultura artística) con la conciencia que la forma de "imaginar" —o sea de concretar imagen— en este mundo (el proceso socio-cultural) pasaba, sobre todo en nuestro país

latinoamericano, por otros caminos. Una manifestación política la veíamos como un testimonio de concreción de IMAGEN a nivel colectivo mucho más cierto que las lamidas coloreadas sobre una tela que nosotros individualmente podríamos hacer. Por otra parte en esos años se llegó a una asqueante competición por honores personales y promociones de originalidad vanguardista que hartaron a aquellos que vivían la vanguardia como una forma adelantada en ese particular modo de conocimiento que es el arte.

Yo también lo viví así, pero sé que fundamentalmente me sucedió otra cosa: Sentí que la pintura me quedó chica como medio para mi búsqueda. Me había ido del plano de la pintura (del plano y de la pintura) porque mi imagen no era sintetizable. Creo que a vos te pasó algo semejante. Por algo pasaste de la pintura al objeto (esa especie de escultura propuesta por pintores); al igual que tu gran amigo y gran artista Rubén Santantonín; ese objeto que crecía y vivía un espacio real, al que luego investigaste, para más tarde trotar directamente en él con una máquina fotográfica a cuestas tratando de captar directamente la vida (y aquí también igual que Santantonín); esa vida que en un momento sólo te pareció posible plasmarla trayéndola directamente a una exposición (la familia obrera en vivo y en directo).

En una palabra vos habías abandonado la pintura antes de abandonar los salones hasta que te diste cuenta que los salones sólo tenían sentido para exponer pinturas o esculturas, porque la vida misma se exponía más allá de la artificialidad del mundo artístico. Comenzó tu vida de fotógrafo, pero siempre usaste la fotografía con ojos de pintor, o sea con ojos sensuales, hasta que esa sensualidad detona en una serie de lenguas donde se revive toda la sexualidad de tus objetos. Allí, con la fotografía estabas pintando, subjetivabas al máximo el lente objetivo, así como ahora, cuando decidiste pintar objetivas al máximo el lenguaje subjetivo. La fotografía y la pintura se te ha sintetizado como un mismo lenguaje.

Me dijiste que volviste a pintar por tres motivos que te emocionaron particularmente: una manifestación política, tu hija, y encontrarte directamente con un cuadro de Botticelli. O sea, volviste a pintar porque reconociste la vida en la pintura, en ese lenguaje que en un momento te pareció corto para reflejarla. No es que ahora hubieras cambiado de idea, sino que se trataba del ejercicio de tu

propia vitalidad. Lo curioso es que a ella la objetivaras, la distanciaras, la hicieras aire. Creo que en la Argentina lo único objetivo que tenemos para comunicar nuestra subjetividad es un cielo infinito sobre un horizonte también infinito. Lo cierto es que tu camino sincroniza con otros totalmente ajenos en ese regreso a la pintura. Yo siempre tuve nostalgia de la pintura; pero yo no la eché. Fue ella la que me abandonó (como en el tango) cuando yo más la quería y necesitaba. Ahora volvió solita cuando me acostumbré a vivir sin ella. ¡Mentira! Siempre seguí pensando en ella.

En una palabra nunca murió la pintura como lo difundió "Primera Plana" en función de una frase de Romero Brest, que muchos colocaron en mis labios y que yo siempre rechacé, porque si algo no puedo ser es funebrero. Yo únicamente sé reconocer la vida. Lo que sentía es que la pintura estaba en crisis. Aún lo creo. No sólo estaba jaqueada por los medios masivos y las formas dinámicas de concreción de imagen, sino que también, el "streap-tease" de la historia de la pintura occidental había finalizado y se había quedado desnuda. Pero quedaba algo totalmente por hacer, por vestir, por imaginar: América. Esto no es tarea de pintores sino de su pueblo, pero los artistas plásticos (si no se distorsionan en sus consabidas nostalgias de los centros de poder económico-cultural) pueden colaborar como especialistas de la imagen. En el futuro sólo un gran arte vendrá: el de los pueblos del Tercer Mundo en su proceso de formulación. Por ello no creo que la respuesta a la crisis de la pintura sea un arte de consumo masivo. ¡Como si los artistas tuviesen a mano esos medios! Y como los artistas no pueden dejar de serlo cuando han tomado el vicio de serlo, sólo les queda hablar su propio lenguaje por más anacrónico que sea.

3 El sentido que tiene hablar en pintura el lenguaje fotográfico, o sea en un medio lo que es propio de otro, es el de romper las estructuras prefijadas del lenguaje. ¿Acaso pintando no le haces decir a la fotografía algo que ella no alcanza en intensidad vibracional ni en escala? (Las demás divagaciones sobre este punto se me colaron arriba). Por otra parte ¿acaso te vas a quedar haciendo esto? No. Estoy seguro que no, porque sos un artista y por ello estas condenado a no quedarte quieto. Un abrazo.

Yuyo (alias Luis Felipe Noé)

P/d.: Raro que no he usado la palabra "paisaje".



Sin título, 1975 serie *cielos*
CAT. 8



Pintura o Sin título, 1975 serie cielos
CAT. 9



Pintura o Sin título, 1976 serie cielos
CAT. 10



Pintura o Sin título, 1976 serie cielos
CAT. 11



Pintura o Sin título, 1976 serie cielos
CAT. 12



Sin título, ca. 1975 serie cielos
 Pintura acrílica sobre tela
 75 x 77 cm
 Colección Carola Bony
Obra no expuesta



Sin título, 1975 serie cielos
 Pintura acrílica sobre tela
 40 x 40 cm
 Colección Carola Bony
Obra no expuesta



Sin título, 1976 serie *cielos*
CAT. 13



El beso, 1976 (fotografía)
CAT. 17



Sin título, 1976 (fotografía)
CAT. 14



Sin título, 1976 (fotografía)
CAT. 15



Sin título, 1976 (fotografía)
CAT. 16



El espejo, 1976 (fotografía)
CAT. 18



Sin título, 1976 (fotografía)
CAT. 19



Forma, 1976 (fotografia)
CAT. 21



Sin título, 1976 (fotografía)
CAT. 20



Sin título, 1976 (fotografía)
CAT. 22



Sin título, 1976 (fotografía)
CAT. 23



Sin título, 1976
Fotografía en papel color realizada cambiando la química del proceso de los negativos, sobre papel Ektacolor sin ninguna modificación posterior
34 x 25 cm
Colección Grimson
Obra no expuesta



Sin título, 1976 serie papeles arrugados
 Acrílico sobre tela
 75 x 75 cm
 Fotografía, archivo del artista
Obra no expuesta



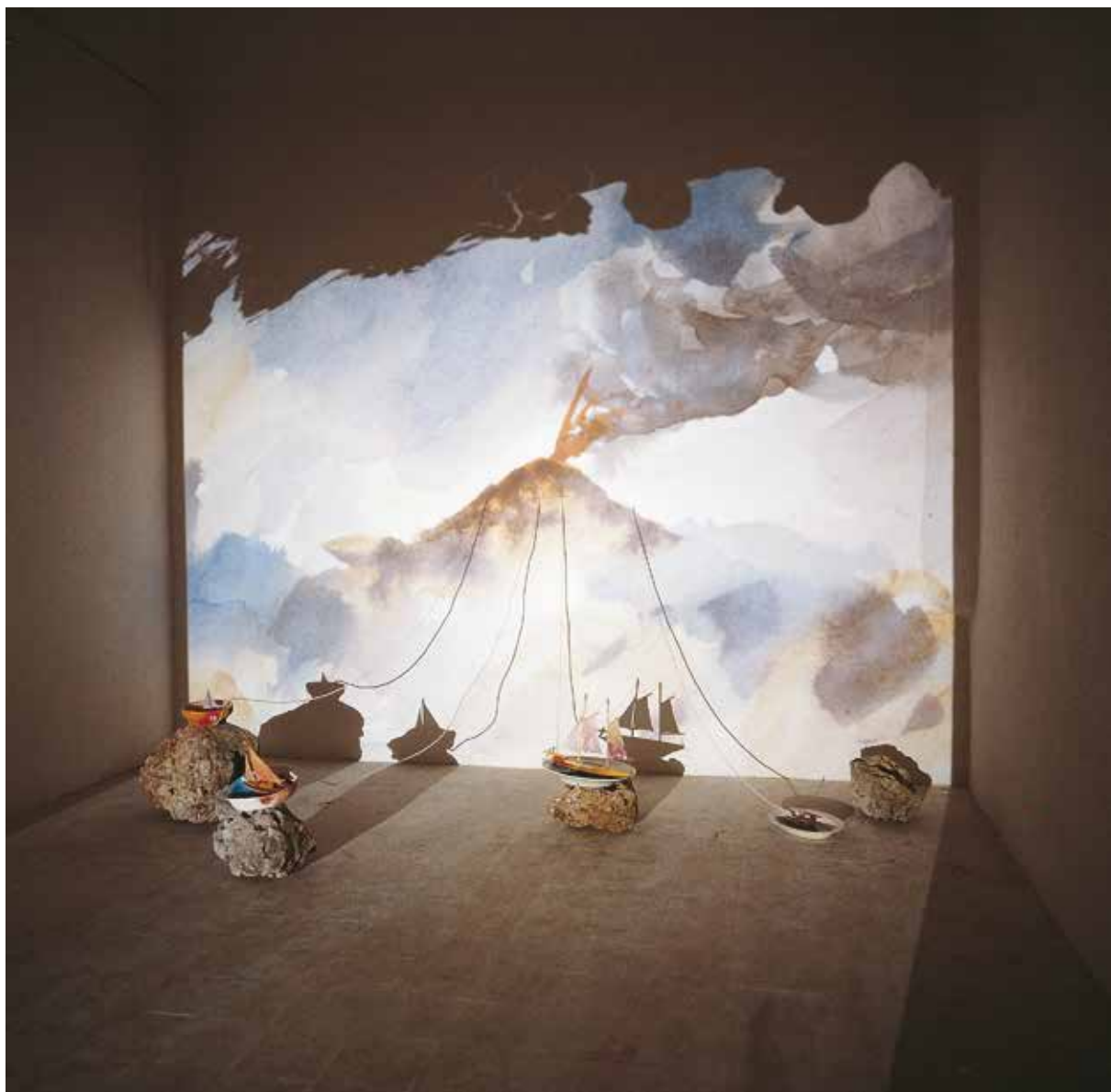
Sin título, 1976 serie papeles arrugados
 Acrílico sobre tela
 100 x 100 cm
 Fotografía, archivo del artista
Obra no expuesta



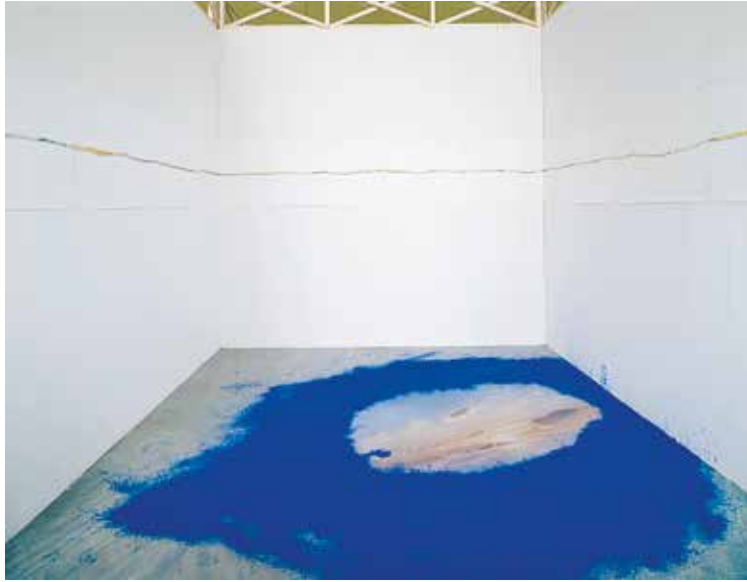
Sin título, 1976 serie *papeles arrugados*
Acrílico sobre tela
190 x 190 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
Obra no expuesta



Lo Specchio di Efesto [El espejo de Hefasto], 1980 (detalle instalación)
CAT. 65



Lo Specchio di Efesto [El espejo de Hefesto], 1980 (detalle instalación)
CAT. 64



La luna espejismo, 1980 (instalación)
CAT. 66



Paesaggio della luna [Paisaje de la luna], 1981 (montaje)
CAT. 69



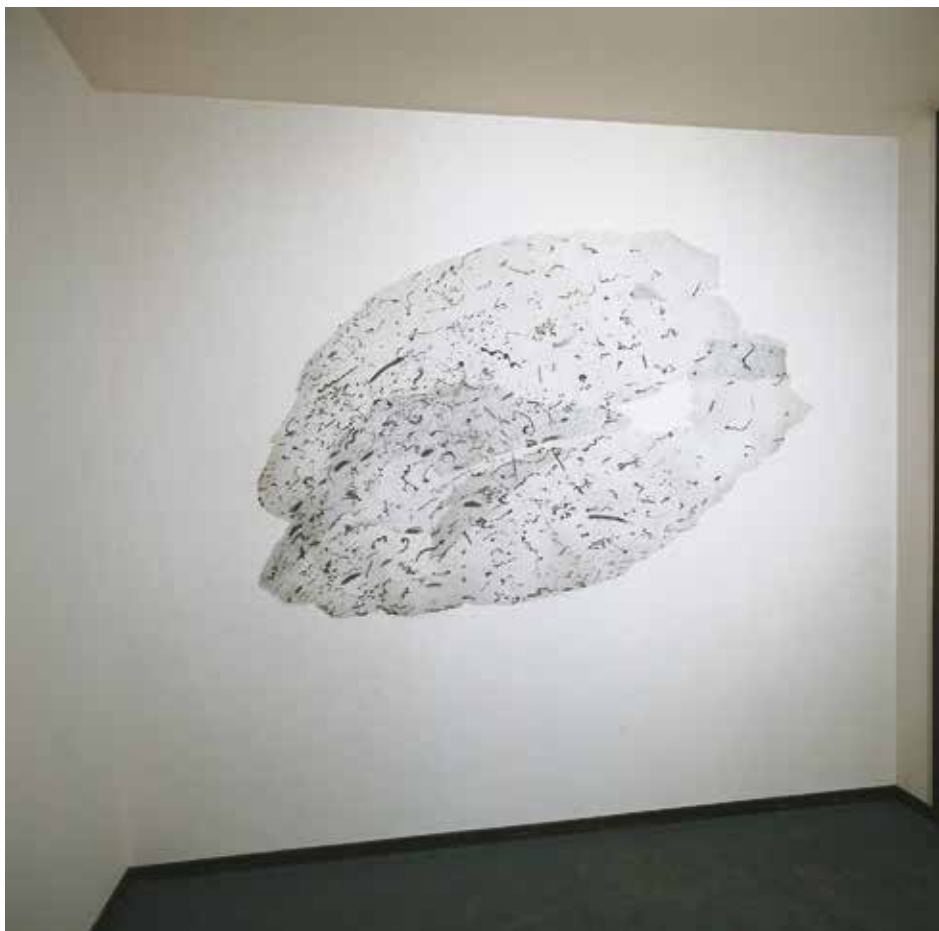
Sin título, 1980 (objeto)
CAT. 62



Sin título, ca. 1981 (montaje)
CAT. 70



Sin título, ca. 1981 (instalación)
CAT. 72



I topi nel muro [Las ratas en la pared], 1982 (instalación)
CAT. 76



La testa del serpente [La cabeza de la serpiente], 1982 (instalación)
CAT. 74



Sin datos título, ca. 1984 (instalación)
CAT. 81



Sin datos título, ca. 1983 (instalación)
CAT. 79



Sin datos título, ca. 1984 (montaje)
CAT. 83



Sin datos título, ca. 1985 (díptico) serie *discontinuidades*
Óleo sobre dos bastidores de tela; sin otros datos
Fotografía, archivo del artista
Obra no expuesta



Natura morta [Naturaleza muerta], 1986 (díptico) serie *discontinuidades*
CAT. 84



Bastardo i tuoi furti sono leggenda [Bastardo tus robos son leyenda], 1985 (díptico) serie *discontinuidades*
CAT. 86



Sin datos título, ca. 1988 serie *flores*
Acrílico sobre tela; sin otros datos
Fotografía, archivo del artista
Obra no expuesta



Sin título, ca. 1988 serie *flores*
CAT. 24



Envidia, 1988 serie *Los pecados capitales*
CAT. 25



Carmen, 1988 serie *flores*
CAT. 26



Sin título, 1988 (montaje)
 Pintura sobre madera recortada, hilo, palangana, agua, barco de
 juguete; sin otros datos
 Obra desarmada, se conserva sólo el fragmento de la luna pintada
 Fotografía, archivo del artista
Obra no expuesta



Sin título, 1988 (ensamblado)
 Pintura sobre tela, avión de juguete; sin otros datos
 Fotografía, archivo del artista
Obra no expuesta



Argentina te quiero, 1988 (instalación)
 Tierra, vallas, carteles de tránsito, texto; sin otros datos
 Fotografía, archivo del artista
Obra destruida



Músico callejero contratado por el artista para ejecutar el arpa paraguaya en vivo en la exposición *La traición del estilo. Multimedia del artista Oscar Bony* en el Centro de Arte y Comunicación CAYC, Buenos Aires, agosto, 1988
Fotografía, archivo del artista
Obra no expuesta



Sin título, 1992 (montaje) serie *de memoria*
CAT. 27



Sin título, 1993 (montaje) serie *de memoria*
CAT. 28



Sin título, 1993 (montaje) serie *de memoria*
CAT. 29



Sin título, 1993 (montaje) serie *de memoria*

Fotografía sepia sobre papel en marco de madera de 90 x 70 cm; tierra misionera seca, agrietada y encajonada en bastidor de madera de 100 x 100 x 5 cm y haz de trozos de madera atados con alambre 110 x 20 x 20

Colección Carola Bony

Obra no expuesta



Sin título, 1992 (montaje) serie *de memoria*

Fotografía color sobre papel en marco de madera de 121 x 96 x 3.5 cm; caña de pescar de 200 cm; rama seca de 65 x 40 x 20 cm y reproducción enmarcada de 20 x 30 cm

Colección Carola Bony

Obra no expuesta



Ella me tenía a mí como la muerte la tenía a ella, 1994 (montaje) serie de amor y violencia
CAT. 30

B

LA SOSPECHOSA INTERVENCION DEL ARTISTA

- 1941. NACE OSCAR BONY. ECOS DE GUERRA EN EUROPA
- 1946. OSCAR COMIENZA SU ESCUELA PRIMARIA EN POSADAS, PROVINCIA DE MISIONES. PRIMER TRIUNFO PERONISTA
- 1955. OSCAR CURSA SU COLEGIO SECUNDARIO EN POSADAS, PROVINCIA DE MISIONES. CAIDA DEL GOBIERNO PERONISTA
- 1958. OSCAR BONY SE TRASLADA A BUENOS AIRES. ECOS DE REVOLUCION EN CUBA
- 1961. OSCAR BONY ES EXPULSADO DE LA ESCUELA DE ARTES MANUEL BELGRANO. SE CONSTRUYE EL MURO DE BERLIN
- 1964. OSCAR BONY PRESENTA SUS PRIMEROS TRABAJOS EN EL SALON VER Y ESTIMAR. ECOS DE BEATLES Y DE GUERRA EN VIETNAM
- 1968. BONY EXHIBE "LA FAMILIA OBRERA", MAYO FRANCES Y CORDO BASO
- 1975. BONY GANA EL PREMIO DE RIDDER. OPERATIVO INDEPENDENCIA (ARDE TUCUMAN)
- 1977. BONY SE RADICA EN ITALIA. PROCESO DE REORGANIZACION NACIONAL
- 1982. BONY PARTICIPA EN LA BIENAL DE VENECIA. GUERRA EN EL ATLANTICO SUR
- 1989. BONY REGRESA A LA ARGENTINA. CAIDA DEL MURO DE BERLIN Y TRIUNFO MENEMISTA.

RECORRER LA CIUDAD, CON GESTO ALTIVO Y DESCONFIADO. MIRAR ELEVANDO EL ENTRECEJO, DISTANCIARSE EN UNA SONRISA LEVEMENTE IRONICA, CUANDO NO CINICA, SON TAL VEZ FORMAS DEFENSIVAS FRENTE A LO URBANO, A LA VIOLENCIA-OCULTA DE LO URBANO. O TAL VEZ UNA EXTRAÑA FORMA DE INTEGRAR EL DISEÑO WILDE DEL NOMBRE...

CUADROS, CUADRADOS, ENCUADRAN Y HASTIAN PAREDES EN BUENOS AIRES. DISTANCIA, IRONIA Y HASTA CINISMO SE VUELVEN EN ELLOS ATRIBUTOS QUE COLMAN LA SUPERFICIE. LAS FORMAS DOMINANTES SE INSTALARON EN EL ARTE Y SU DISCURSO. Y UNA VISION, HIPOCRI-Y-ACRITICAMENTE ALTIVA, CONSAGRA LA UNICIDAD DE ESTA EVASION COMPLICE.

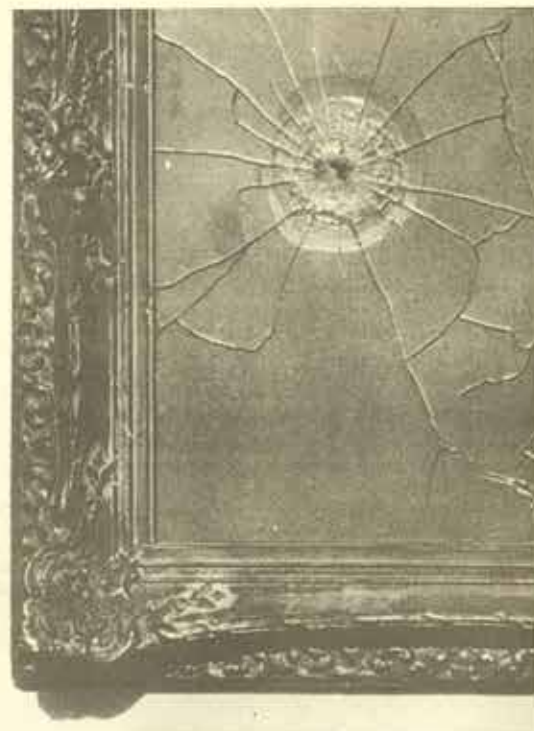
QUE HACER ANTE LA DESESPERADA CONCLUSION DE DUCHAMP, SI ELLOS ENCUENTRAN ESTETICO EL MINGITORIO QUE LES LANZO A LA CARA?

DIFICILMENTE PUEDA ENTENDERSE UNA ACTITUD ETICA AL HABLAR DE DISTANCIA, ALTIVEZ, DESCONFIANZA, IRONIA Y CINISMO. SIN EMBARGO CUANDO LA SOCIEDAD Y SUS FORMAS SE JACTAN DE SERLO, PASEAR E INTERVENIR, CON IRONIA SOBRE LA IRONIA, CON CINISMO SOBRE EL CINISMO, Y SIEMPRE CON UNA ALTIVA DISTANCIA DESCONFIADA SON POSIBLES ACCIONES MORALES PARA ESTOS TIEMPOS.

Y BONY, PASEA E INTERVIENE...

Y LLEVA HASTA LA EXASPERACION LA PROPIA CONTRADICCION CON SU NOMBRE:

-ES POSIBLE AQUI Y AHORA, SEGUIR A WILDE FRENTE AL ARTE, NO TIENE ESTE, ACASO, RESPONSABILIDAD ETICA ALGUNA? -SE PREGUNTA.



a r

OBRAS DE AMOR Y VIOLENCIA

ES UN AMORAL O ES UN MORALISTA ? ES UN DEMASIADO DE LO UNO O DE LO OTRO? -SE PREGUNTAN.

... LA SOSPECHOSA INTERVENCION DEL ARTISTA.

SOSPECHOSA POR PROVENIR DE UN ARTISTA, SOSPECHOSA PORQUE EL ARTISTA "NO DEBE INTERVENIR".

CONTRADECIR ESTA NORMA, PONERLA EN ZOZOBRA, ES LO QUE BONY HACE DESDE HACE TIEMPO CON GESTO DUCHAMPIANO Y HERETICA FE: SENTAR UNA FAMILIA OBRERA (PARA UNOS FAMILIA-SAGRADA BASE DE NUESTRA CIVILIZACION OCCIDENTAL Y CRISTIANA; PARA OTROS OBRERA-PREDESTINACION PROLETARIA A PARIR LA HISTORIA EN AQUELLOS AÑOS DE UTOPIA), PARA EXHIBIRLA, Y SEGUN CRITERIO MUSEOGRAFICO CLASIFICARLA COMO UNA OBRA DE ARTE. CONSTRUIR UN MURO, CUANDO OTROS CAEN (CAEN?) Y CLASIFICARLO COMO OBRA DE ARTE. DIRIGIR UNA CONSPIRACION SESENTISTA, CON UN MENSAJE SESENTISTA, CON PANFLETOS SESENTISTAS (ARTE COMO PANFLETO O PANFLETO HECHO ARTE?), EN UNA MUESTRA (DE MIRADA NOVENTISTA?) Y CLASIFICARLA COMO OBRA DE ARTE.

SIEMPRE SEMBRANDO INCERTIDUMBRE. NO DEJANDOSE AGARRAR (MUDAR DE ESTILO- APELAR AL FRAGMENTO: CONTINUIDAD DE LA DISCONTINUIDAD). SON LAS OBRAS, LAS CLASIFICADAS, NO LA ACTITUD.

CONSCIENTE DE LA GUERRA POR LA APROPIACION DE SENTIDO EN LA SIMBOLICA DEL ARTE, AHORA BONY TOMA LAS ARMAS, Y COSE A BALAZOS UNA HISTORIA, LA SUYA Y LA DE TODOS-REGISTRATA LA VIOLENCIA QUE DESAPARECIO SUS REGISTROS SEÑALA A LOS UNICOS PRIVILEGIADOS DE AYER COMO LOS MAS CODICIADOS DE HOY (PROGRESO DE LA LIBRE EMPRESA?-FASCINACION POR LA VIOLENCIA, EN UN PAIS FASCINADO POR LA VIOLENCIA, Y EN UN ARTE QUE HASTA AHORA, NO LE SACABA EL CUERPO A LA VIOLENCIA: EL ORIENTAL BLANES Y LA FIEBRE AMARILLA, LA CAUTIVA, EL MATADERO, LOS CUCHILLEROS, LOS CUCHILLOS, FONTANA Y SUS TAJOS, EL ARTE DESTRUCTIVO, LO SINIESTRO... LA HISTORIA.

LA VIOLENCIA ACELERA LA HISTORIA (SE CREIA), O LA CORTA. VA MAS RAPIDO AL OTRO LADO DE LAS COSAS O DE LA VIDA (LA MUERTE). SITUARSE EN EL TIEMPO DE LA VIOLENCIA CONGELADA, ES INTERROGAR. PARARSE FRENTE A LAS BALAS DETENIDAS, HUNDIDAS Y LAS SUPERFICIES PERFORADAS, ES ALGO MAS QUE REITERAR EL ESPACIALISMO, Y SUS BUSQUEDAS, PROGRESO TECNOLOGICO MEDIANTE DEL ARMA BLANCA AL ARMA DE FUEGO. ES TAMBIEN, RELEER SUS OBRAS Y SUS FRUTOS. ES APELAR A LA MEMORIA (PASADO) Y AL MISTERIO (FUTURO). ES EN DEFINITIVA, SITUARSE EN EL INSTANTE PREVIO A LA REVELACION.

DANIEL ONTIVEROS





Bebés con precios, 1994 serie de amor y violencia

12 fotografías blanco y negro sobre papel montadas sobre chapadur escrito en tiza en marcos de madera

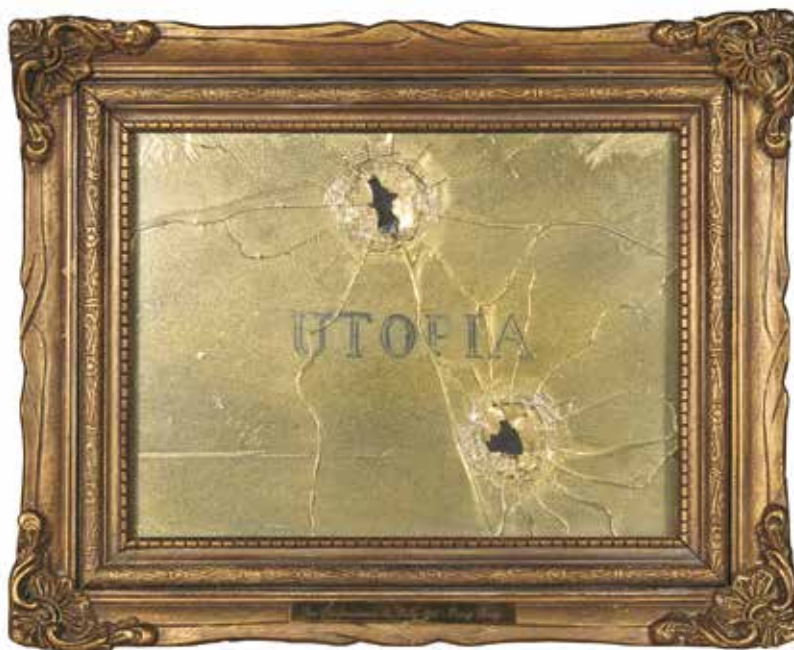
25,5 x 20 cm. cada una; medida total 102 x 60 cm

Colección Carola Bony

Obra no expuesta



Utopía, 1994 serie de amor y violencia
CAT. 31



Dos perforaciones de bala, 1993 serie de amor y violencia

Vidrio con inscripción baleado en marco de madera con molduras de yeso patinado
28 x 35 cm

Colección Rubén Méndez

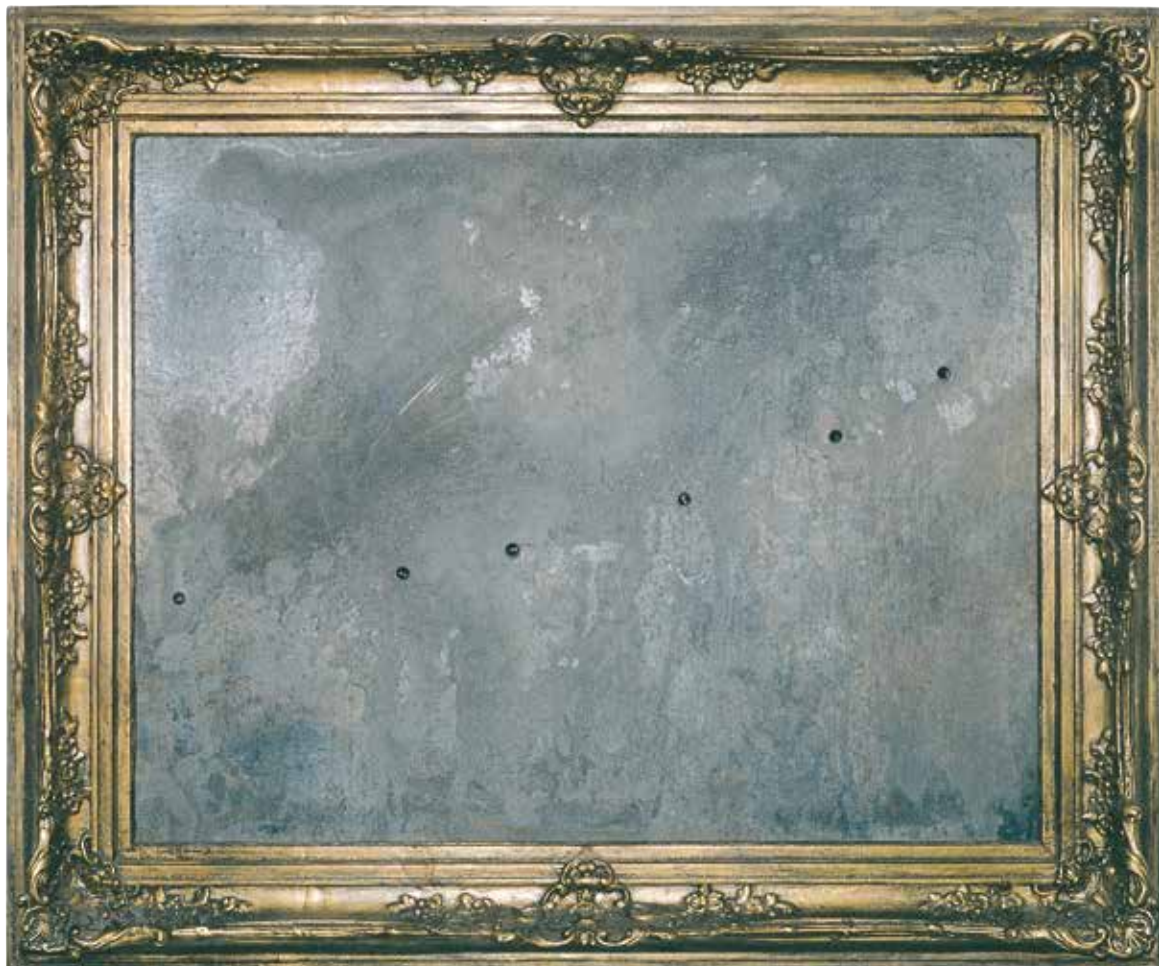
Obra no expuesta



Bang, 1993 *serie de amor y violencia*
CAT. 32



Sin título, 1993 serie *de amor y violencia*
CAT. 33



Poder y violencia, 1994 serie *de amor y violencia*
Placa de plomo baleada en marco de madera con molduras de yeso patinado
100 x 130 (?) cm
Obra no expuesta



El nacimiento de Eros, 1995
 Performance con la participación de Guadalupe Neves realizada en las terrazas del Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 25 de marzo 1995
 Fotografía, archivo del artista
Obra no expuesta



La pared o *La pared de ladrillo y cemento*, 1993 (instalación)
Ladrillos, cal, arena y cemento
CAT. 34





Il limite [El límite], 1995 (performance)
CAT. 35





Naturaleza muerta, 1995 serie *fusilamientos*
CAT. 36



New York, 1996 serie fusilamientos
CAT. 37



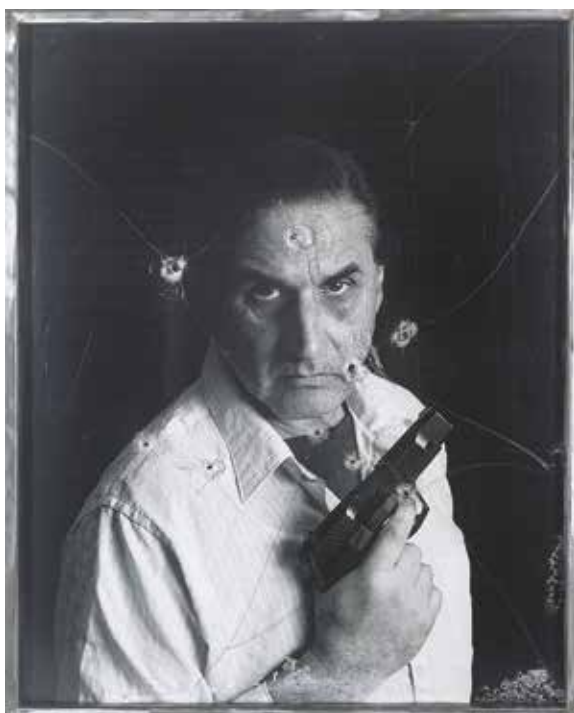
La luz de Caravaggio, 1996 serie *fusilamientos*
CAT. 38



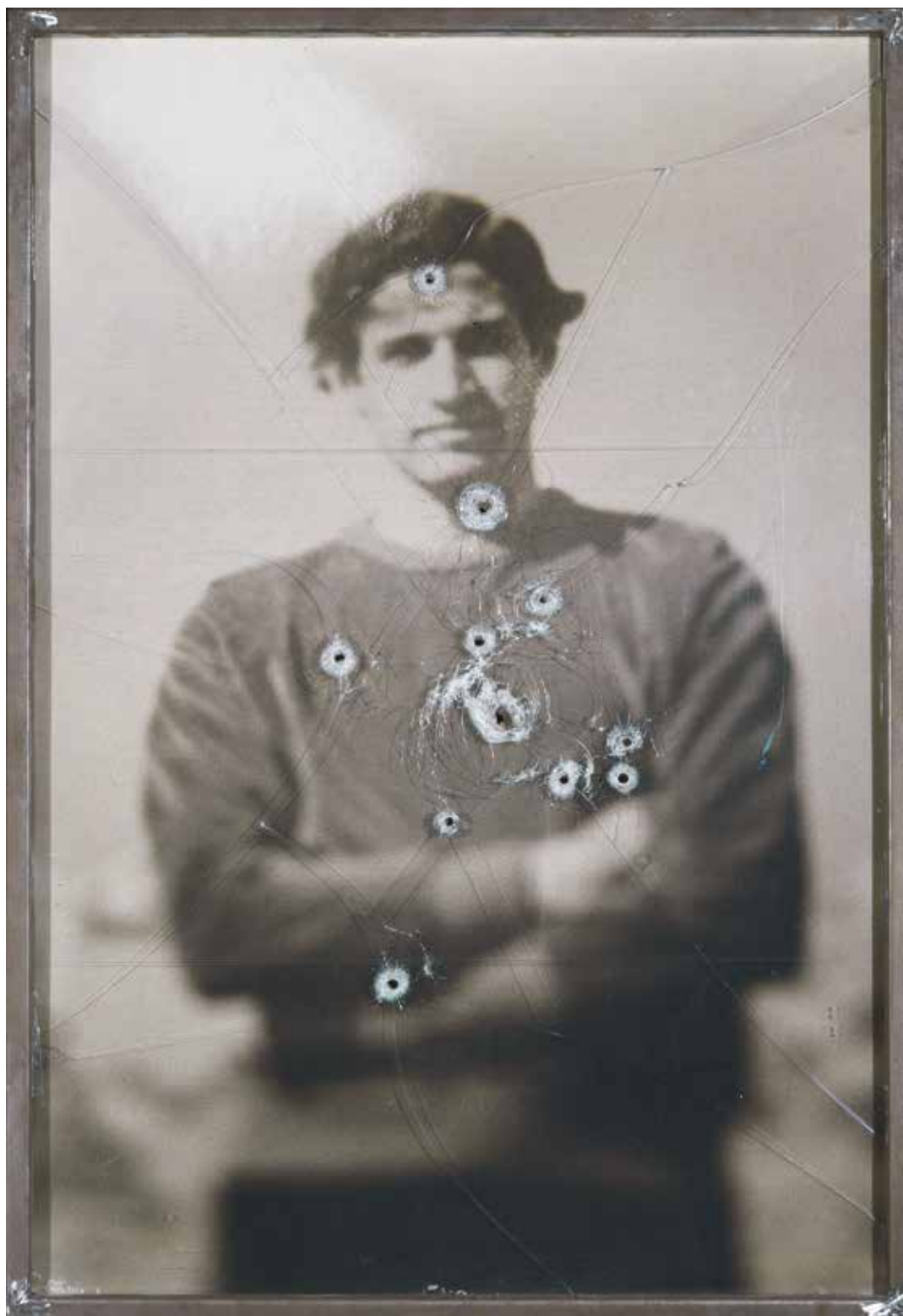
La luz de Fontana, 1996 serie *fusilamientos*
CAT. 39



El juicio final - Suicidio II, 1996 serie suicidios
CAT. 41



El juicio final - Suicidio III, 1996 serie suicidios
CAT. 42



El juicio final - Suicidio I, 1993/1996 serie suicidios
CAT. 40



Patagonia, 1996 serie *fusilamientos*
Fotografía y vidrios baleados en marco de metal
123 x 98 cm
Ex - Colección Banco Velox, ubicación actual desconocida
Obra no expuesta



La isla del sentido, 1996 serie *fusilamientos*
Fotografía color sobre papel y vidrio baleados en marco de metal
98 x 123 cm
Colección Carola Bony
Obra no expuesta



La corrupción del tiempo, 1996
Fotografía sobre aluminio, perforación y terciopelo
95 x 120 cm
Colección Carola Bony
Obra no expuesta



El tiempo es esférico, 1996
Fotografía sobre aluminio, perforación y terciopelo
95 x 120 cm
Colección Carola Bony
Obra no expuesta



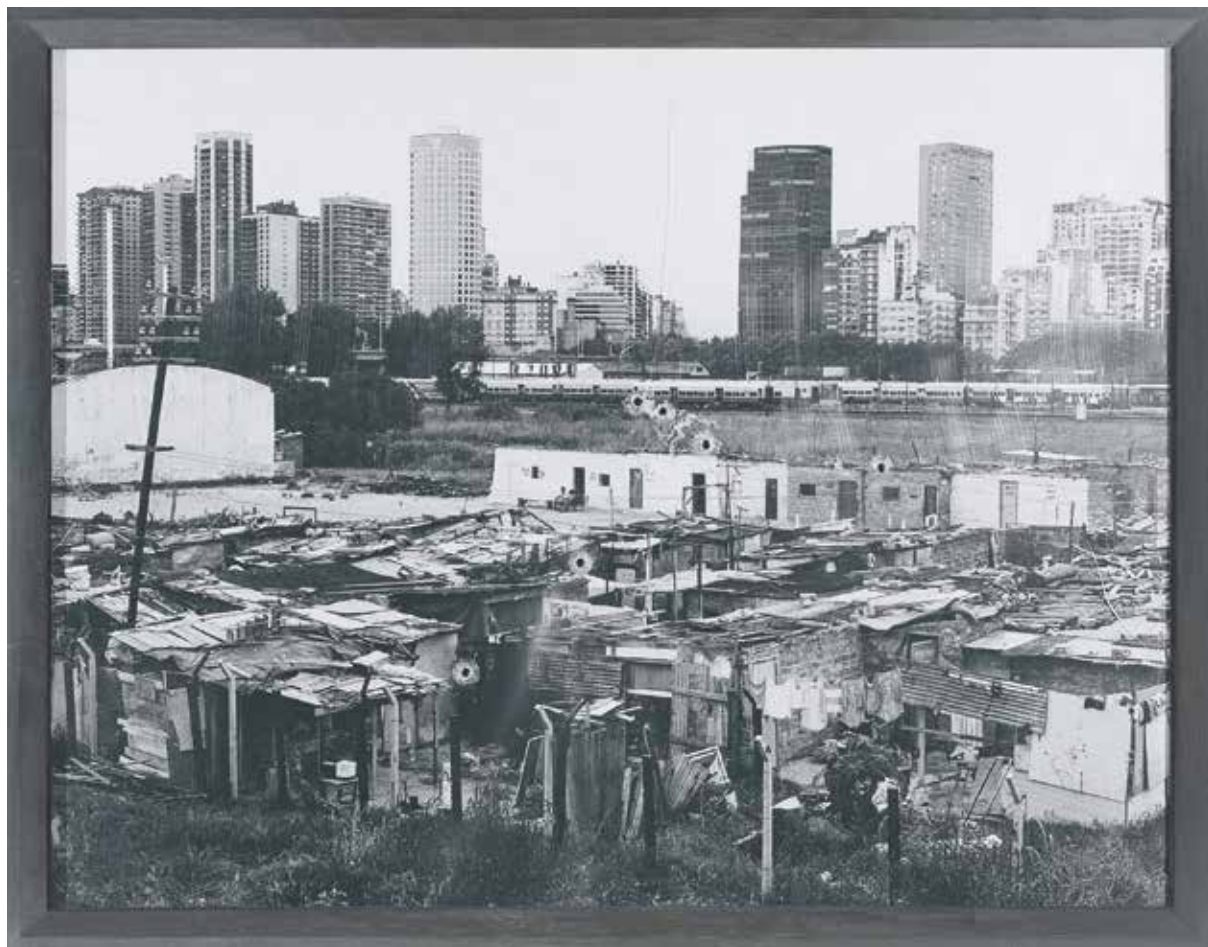
Amazónico, 1997
Fotografía sobre aluminio, perforación y terciopelo
98 x 123 cm
Colección Carola Bony
Obra no expuesta



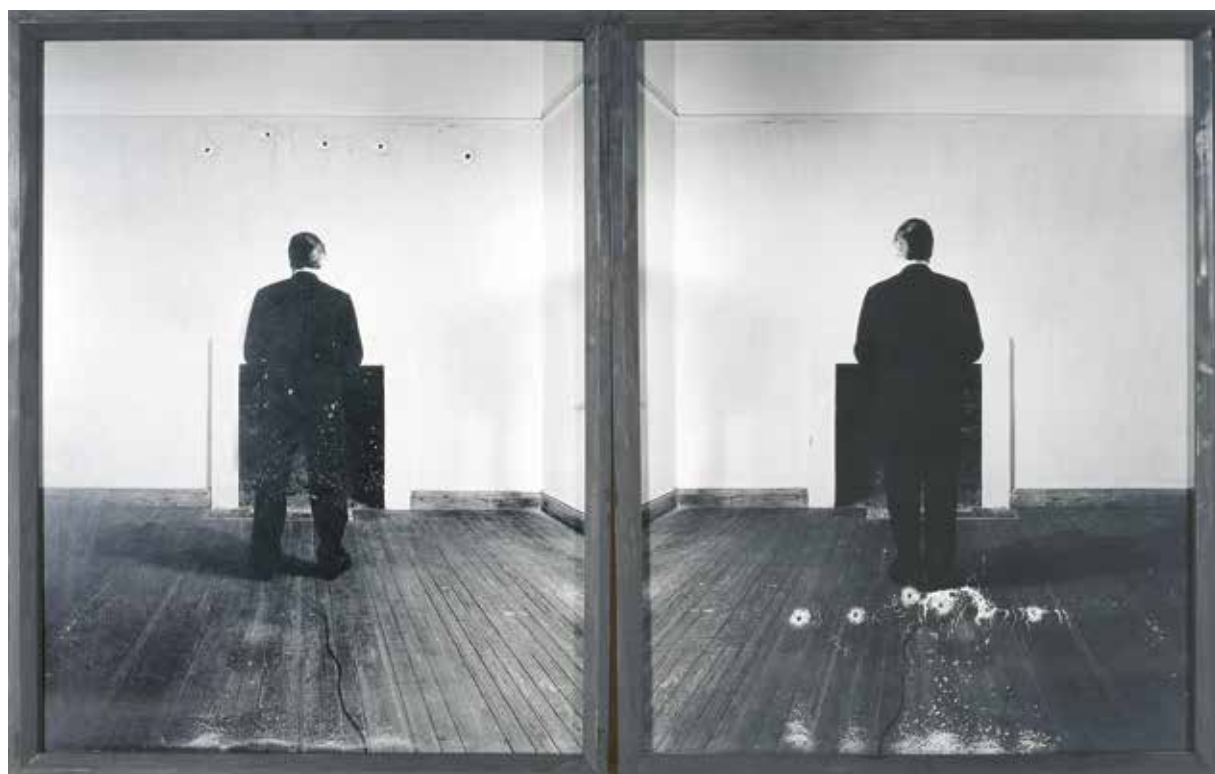
La confesión de Pettoruti o El orden interrumpido, 1994
Óleo sobre metal, quemaduras a soplete y terciopelo negro en marco de madera,
yeso y dorado a la hoja
103 x 73 cm
Colección particular
Obra no expuesta



Manifestación, 1997 serie *suicidios*
CAT. 44



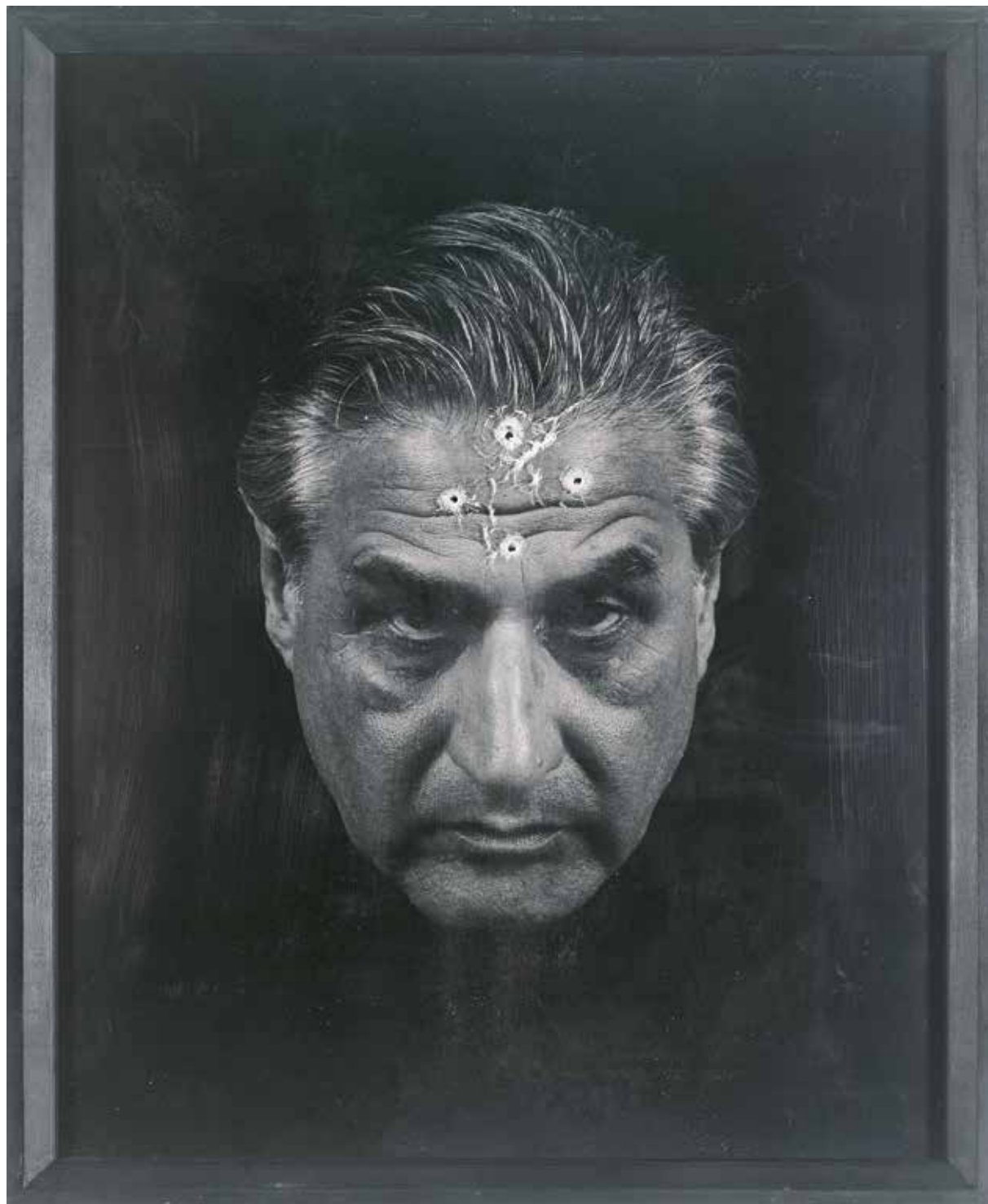
Democracia, 1997 serie *suicidios*
CAT. 43



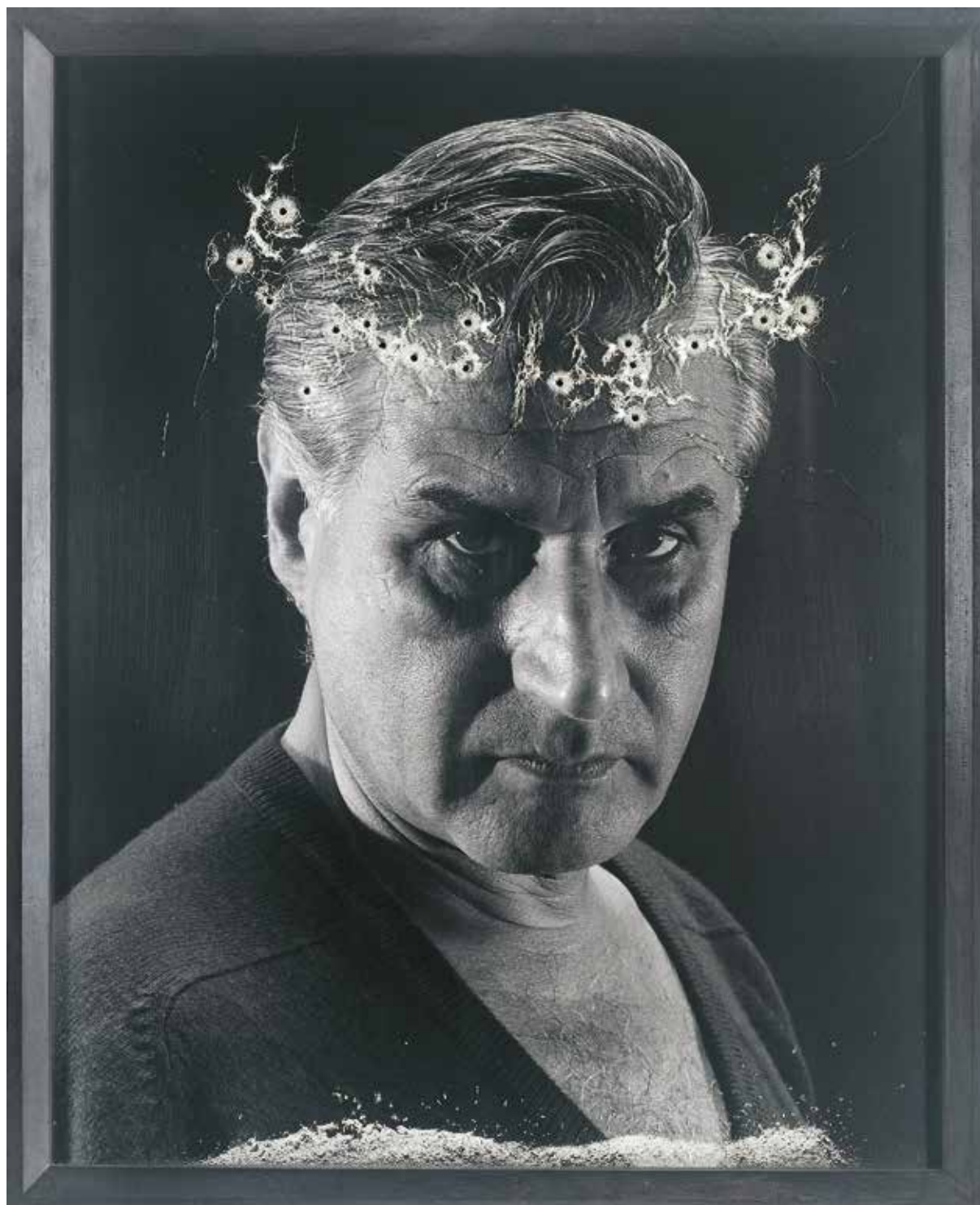
El asesino, 1998 (díptico)
CAT. 45



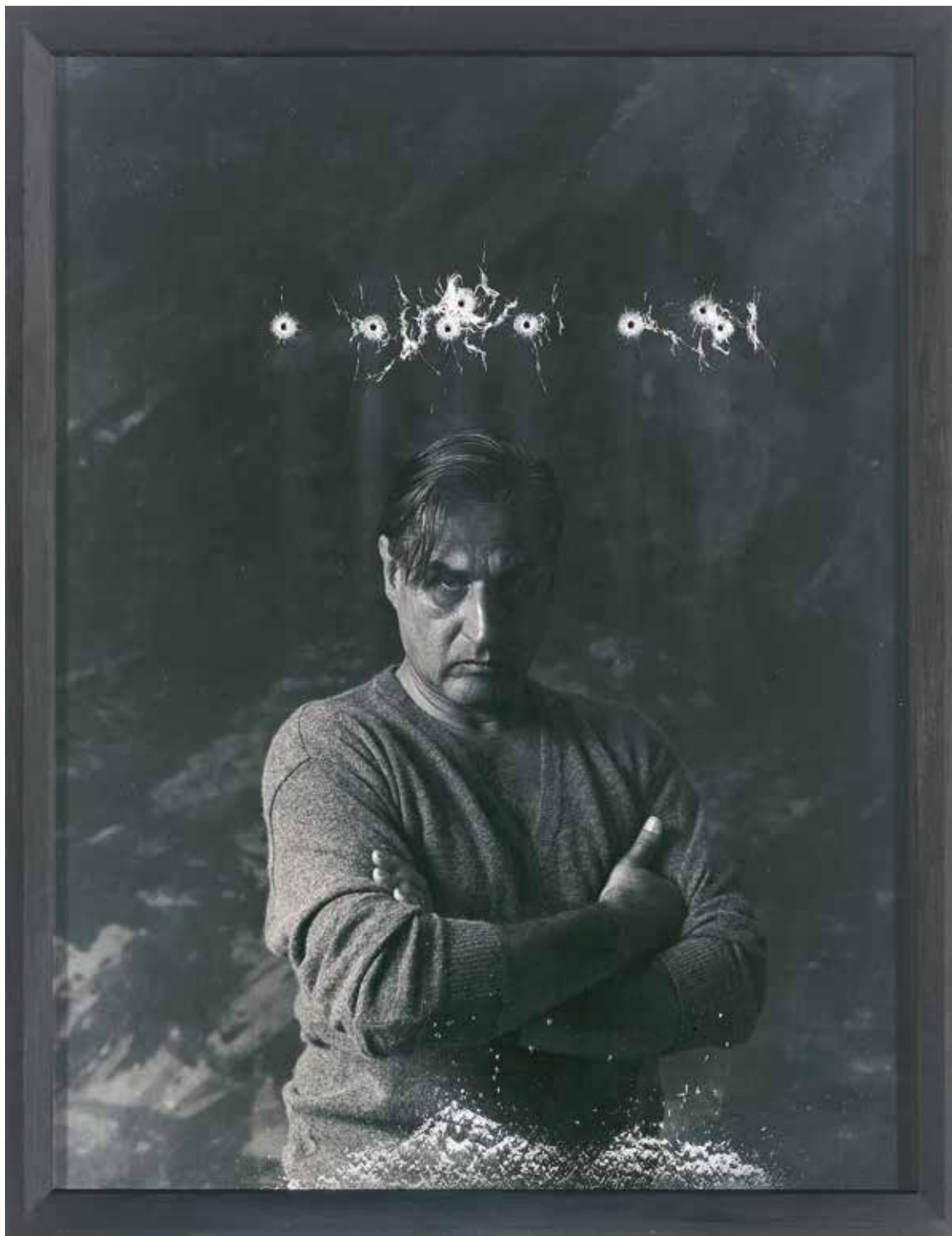
Culpable Inocente, 1998 (díptico) serie *el triunfo de la muerte*
CAT. 46



La cruz del diablo, 1998 serie *el triunfo de la muerte*
CAT. 47



Corona de espinas, 1998 serie *el triunfo de la muerte*
CAT. 48



La ley divina no tiene por qué ser justa, 1998 serie *el triunfo de la muerte*

Fotografía y vidrio baleados con pistola automática Walter P. 88 9 mm., en marco de madera
127 x 102 x 4 cm

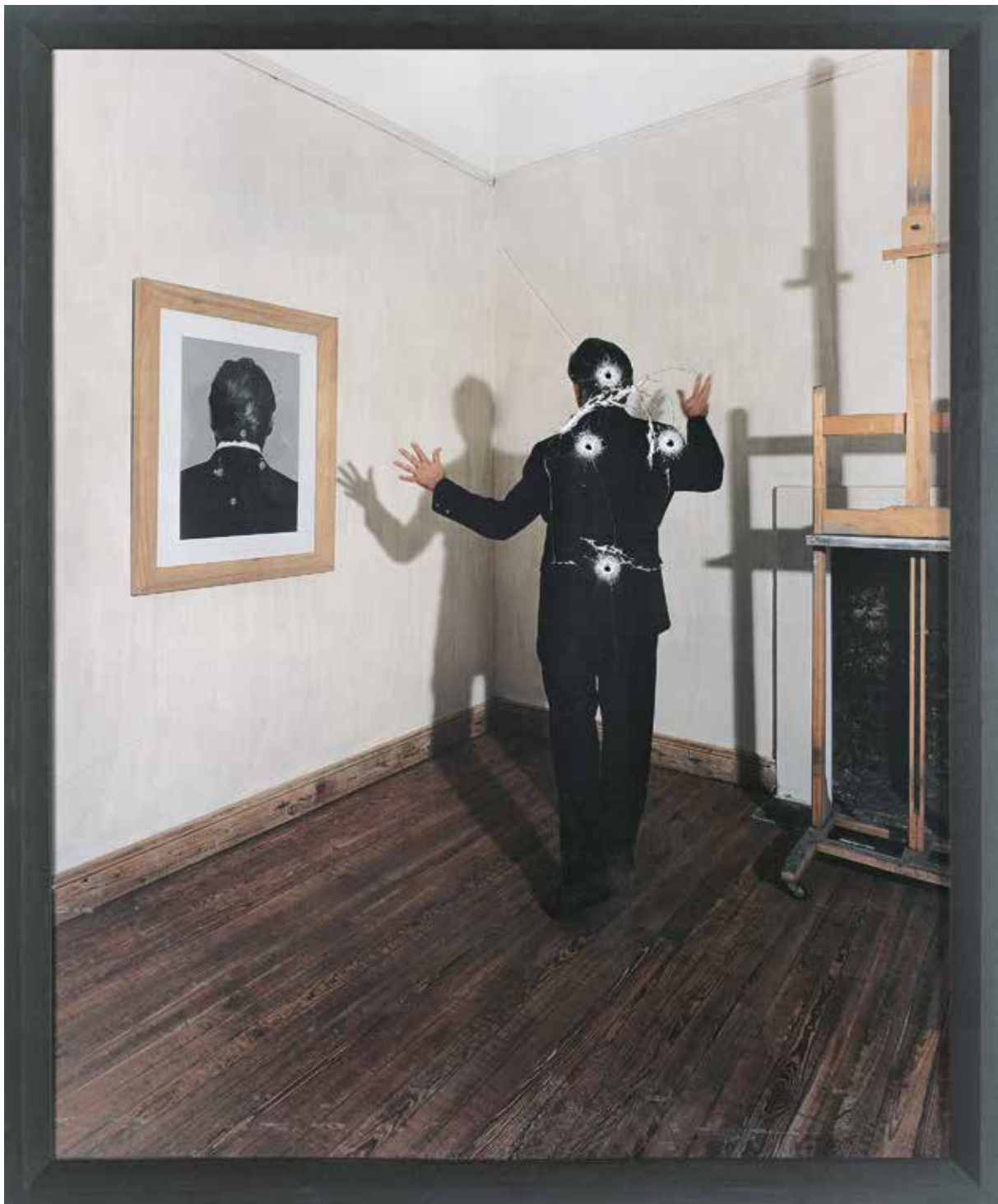
Colección Pan American Gallery, Miami

Fotografía, archivo del artista

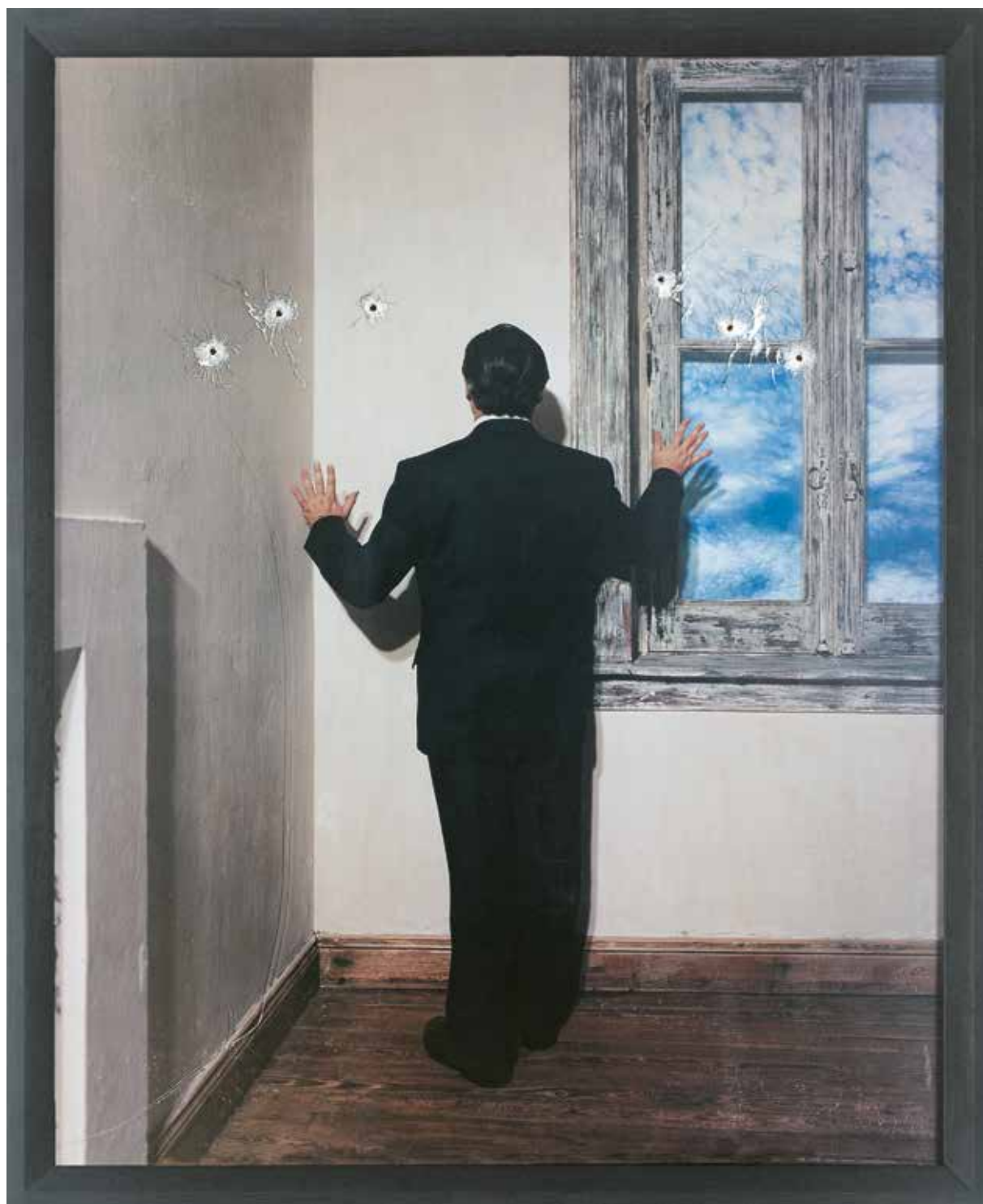
Obra no expuesta



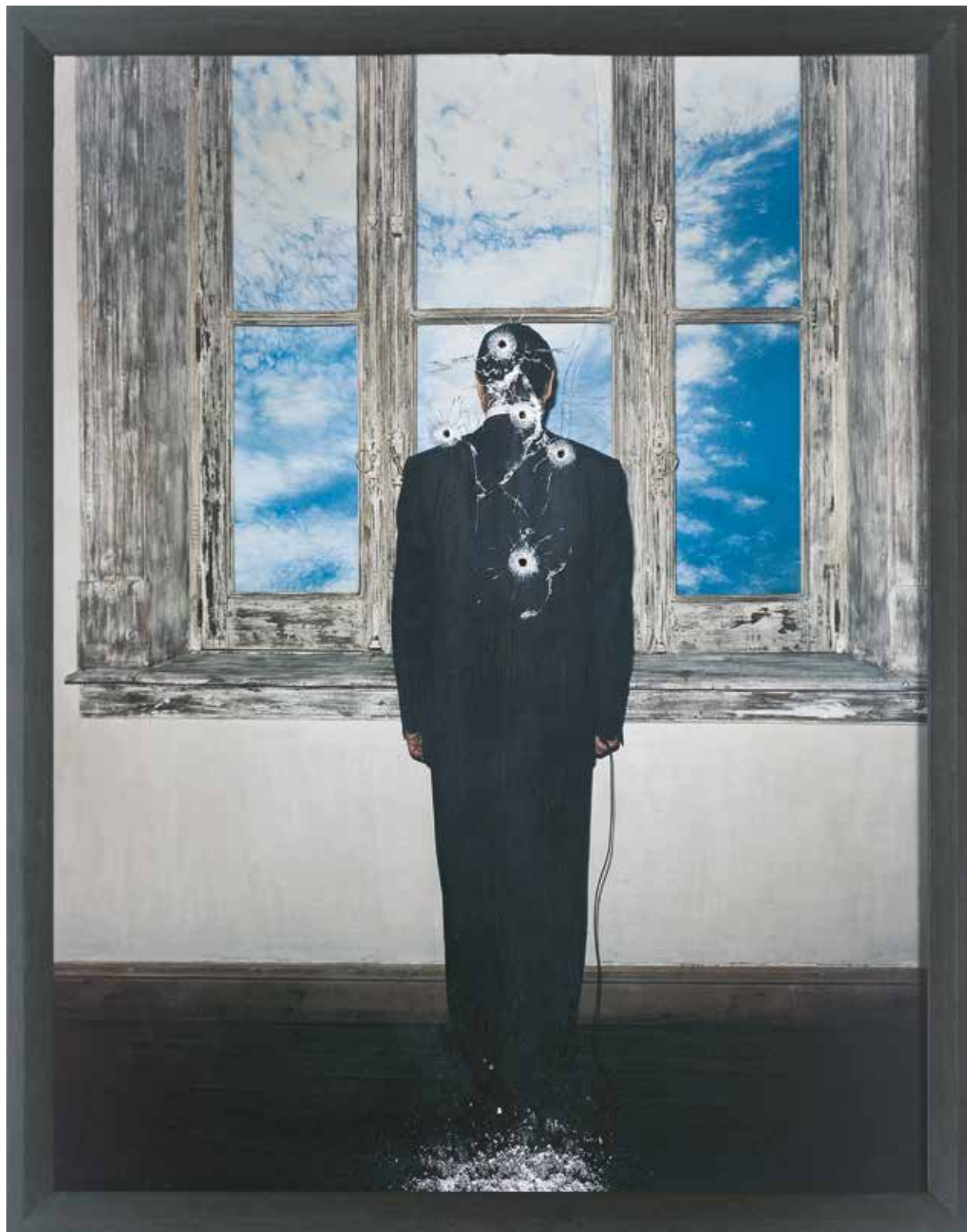
El cordero místico, 1998 serie *el triunfo de la muerte*
CAT. 49



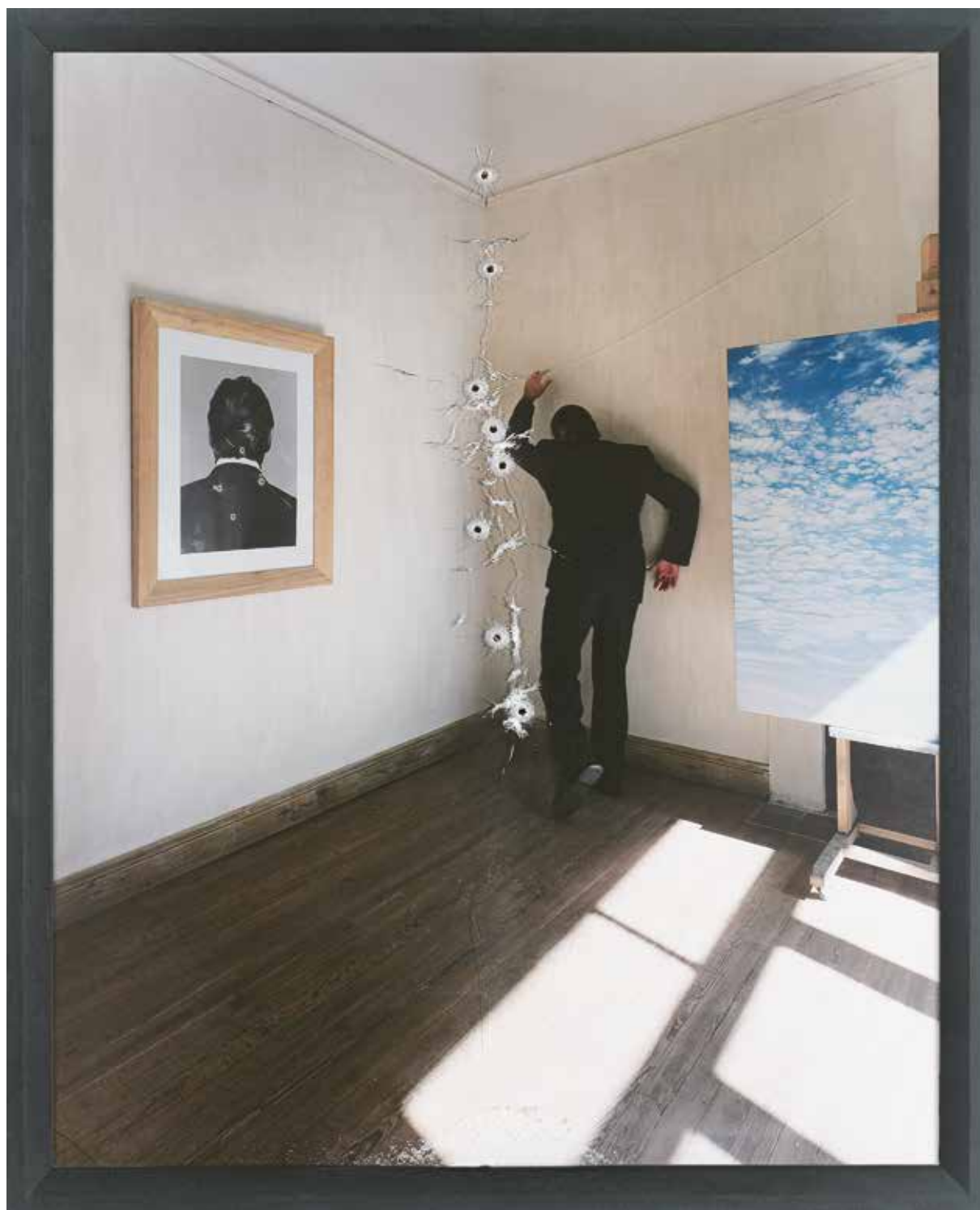
El artista siempre muere, 1998 serie el triunfo de la muerte
CAT. 50



El mago A, 1998 serie *el triunfo de la muerte*
CAT. 51



En espera del Destino, 1998 serie *el triunfo de la muerte*
Fotografía y vidrio baleados con pistola automática Walter P. 88 9 mm., en marco de madera
127 x 102 x 4 cm
Colección Carola Bony
Fotografía, archivo del artista
Obra no expuesta

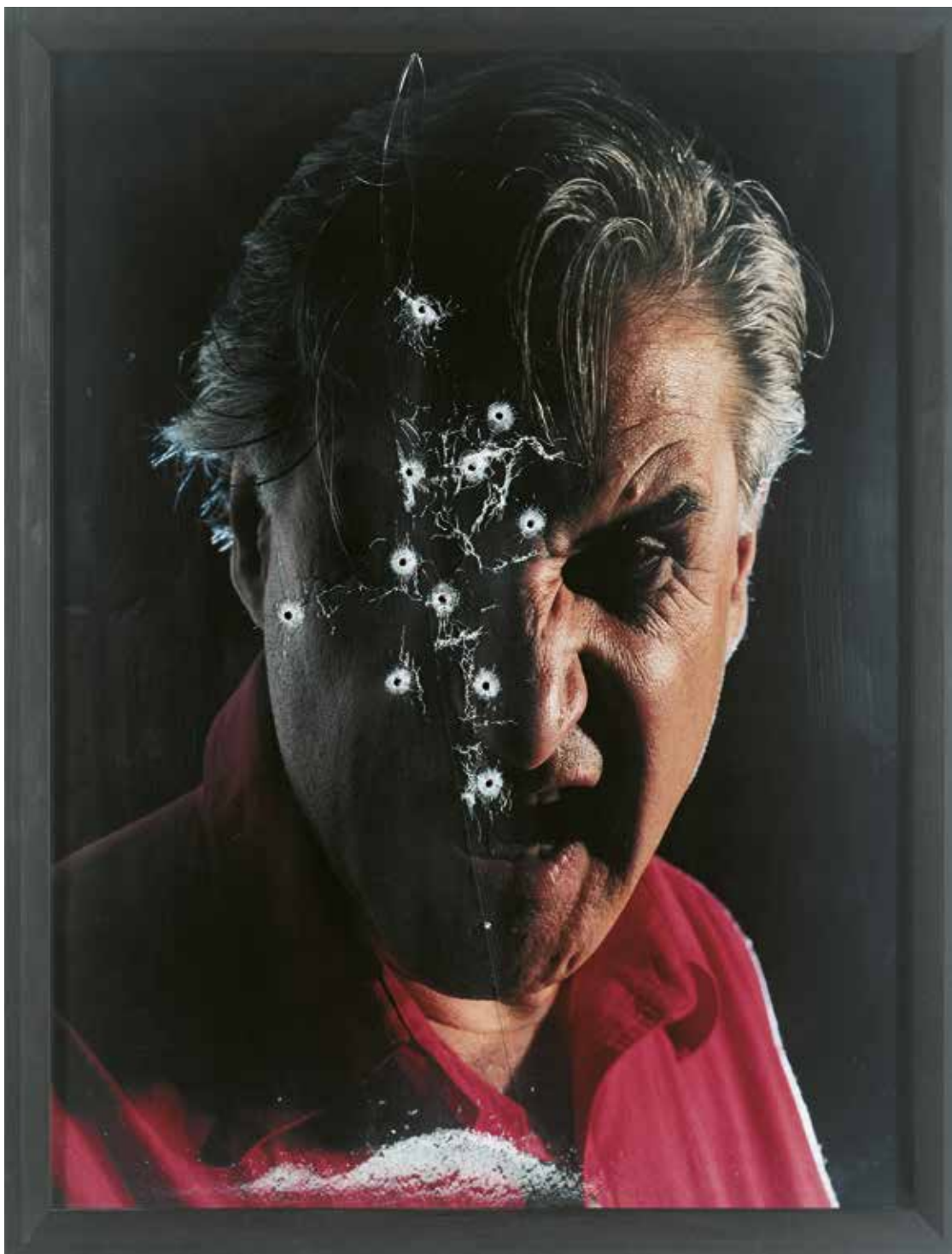


Sin escapatoria, 1998 serie *el triunfo de la muerte*
CAT. 52





Dos asesinos una víctima, 1998 (tríptico) serie *el triunfo de la muerte*
 3 fotografías y vidrios baleados con pistola automática Walter P. 88 9 mm., en marcos de madera
 127 x 102 x 4 cm. cada una
 Colección particular
 Fotografía, archivo del artista
Obra no expuesta



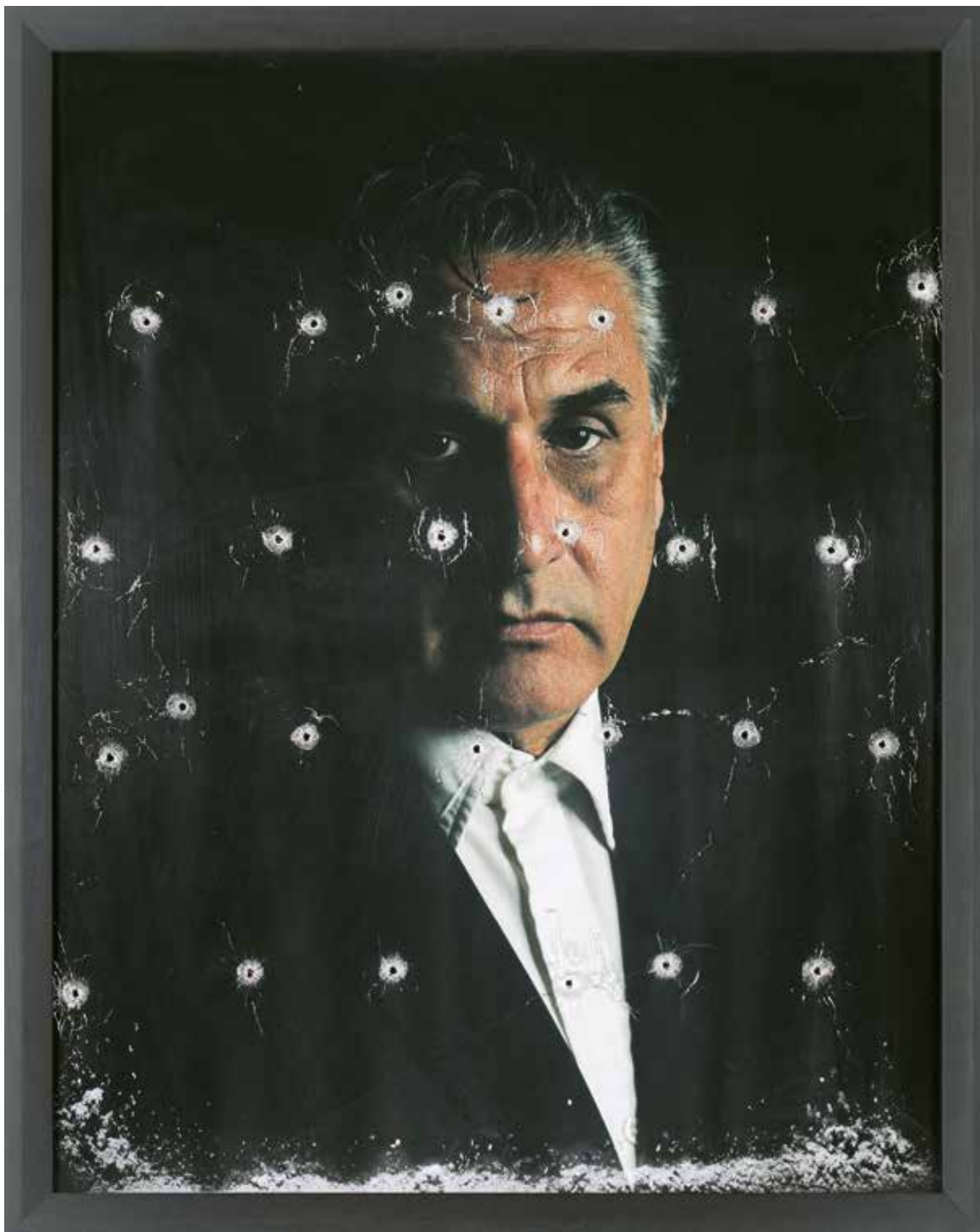
Finalmente, morimos, 1998 serie *triunfo de la muerte*

Fotografía y vidrio baleados con pistola automática Walther P. 88 de 9 mm., en marco de madera
127 x 102 x 4 cm

Colección Carola Bony

Fotografía, archivo del artista

Obra no expuesta



Concepto espacial, 1998
Fotografía y vidrio baleados en marco de madera
127 x 102 x 4 cm
Colección Carola Bony
Fotografía, archivo del artista
Obra no expuesta





El triunfo de la muerte, 1998 (políptico) serie homónima
CAT. 55



La anunciación de la violencia, 1999
CAT. 53



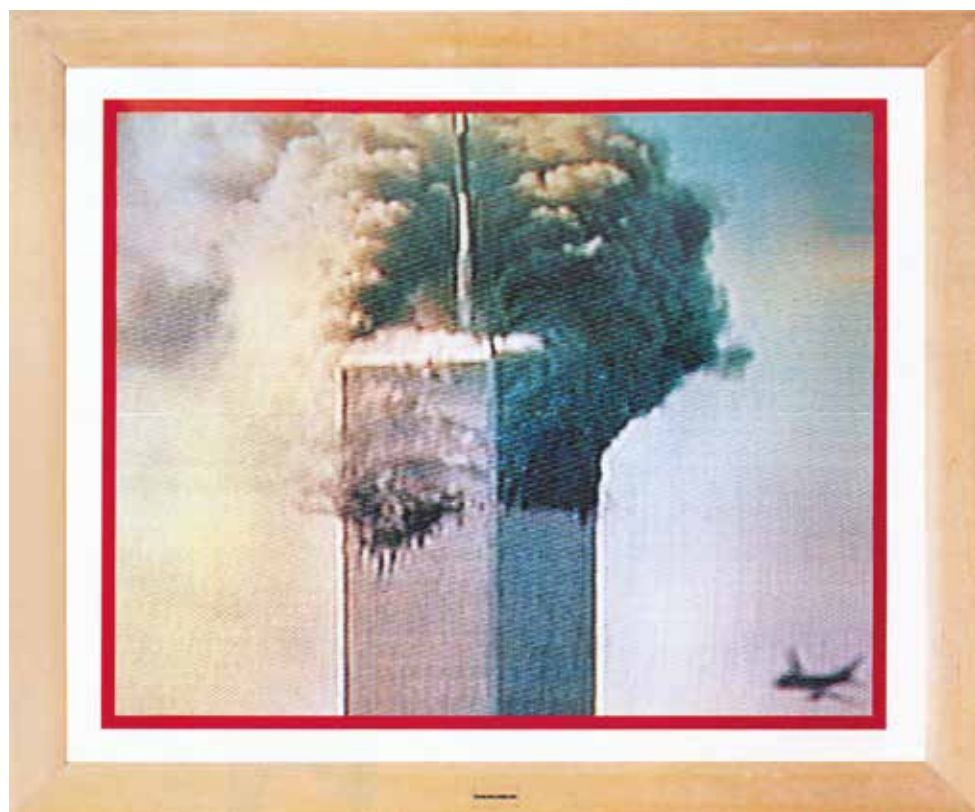
Kriminal, 1998 serie *el triunfo de la muerte*
CAT. 54



La desaparición del yo, 2000
Fotografía color montada sobre aluminio
200 x 200 cm
Colección particular
Fotografía, archivo del artista
Obra no expuesta



Sin título, 2001 (políptico)
CAT. 57



"Fair is Foul and Foul is Fair" Primera escena Macbeth, William Shakespeare ["Lo bello que es feo y lo feo que es bello"], 2001 (instalación)
CAT. 56



Bony por Bony

BONY POR BONY (SELECCIÓN)

DECLARACIONES, ANOTACIONES, ENTREVISTAS, ARTÍCULOS

“Oscar Bony: El gato a contrapelo”, 1976

“A mí me interesa la imagen como lenguaje, y creo que hay una constante en mi trabajo: la discontinuidad. Esa discontinuidad no es caprichosa: es la esencia de nuestra realidad, de nuestra historia pasada y cotidiana.

[...]

Desde los cortometrajes que hice en el 66 hasta ahora [1976], encuentro que uno de los hilos de mi obra sería la relación de rompimiento entre la naturaleza del medio usado y el resultado, que se mantienen constante.

[...]

La característica de la fotografía es que testimonia una parte de la realidad; para que algo sea fotografiable, debe existir. Estas fotografías, que parecen cuadros, testimonian una realidad modificada, mucho más cerca de la realidad pictórica.

[...]

No hay que olvidarse que nosotros, los de nuestra generación, partimos del grito de que había muerto la pintura. Era inevitable que reflexionáramos. Aunque yo sea egresado de Bellas Artes, me fue imposible obviar la cultura de la ‘masse-media’ (sic), la reflexión sobre el destino de las artes visuales.

[...]

[El mercado del arte] Es un mercado que tiene sus reglas [...]. Hace unos años, yo tenía un contrato con una galería, que me entregaba dinero por mes y yo pintaba y dibujaba. Me presenté en un premio con una obra en el espacio, con otro material y otra temática. El empresario me rompió el contrato. Ellos pretenden que la obra de uno vaya valorizando la obra anterior. Por eso yo cambio de materiales, aceptando las convenciones. Con esta exposición, acepto la existencia de las galerías, un mal necesario, y acepto la pared. Pero no lo acepto para la totalidad de mi obra.”

“Oscar Bony: El Gato a contrapelo”. En: *Confirmado*, Buenos Aires, mayo 1976, sin firmar, en ocasión de su exposición *Oscar Bony: fotografías*, Galería Artemúltiple, Buenos Aires, 21 de abril al 4 de mayo de 1976.

Cita con Oscar Bony, 1985

[Appuntamento con Oscar Bony]

Francesca Alfano Miglietti: **Tus trabajos tienen una dimensión plural, dada por fragmentos que completan la diversidad pictórica. ¿Es la totalidad lo que te interesa?**

Oscar Bony: No creo que mis trabajos tengan una dimensión plural, más bien una constante dicotomía entre imagen e ima-

gen, que puede continuar hasta el infinito. Puedo mostrarte diapositivas de mis trabajos de hace diez años y será evidente que nunca he respetado un estilo. Lo que me interesa es el fragmento de discontinuidad, que la mirada advierta el salto entre un trabajo y otro, porque si la mirada recoge todos los pedazos entonces verá solamente el caos, que es la visión más verdadera de la realidad. La totalidad es todo el trabajo, y yo veo solamente el fragmento. La totalidad existe solo en el concepto del caos.

F.A.M.: **¿Tus obras hacen referencia a imágenes de la vida cotidiana?**

O.B.: La mayor parte de las imágenes viene de la memoria, pero otras surgen por oposición en una estructura de dicotomía, de discontinuidad, que es la base de mi trabajo. Pero hay imágenes mentales que me sugestionan mucho, que las vivo como forma de anunciación. Por ejemplo, la imagen que me está dando más emoción es la imagen del cometa Halley, que aparece cada 76 años y que esta primavera se mostrará a nuestros ojos: el cometa ya está aquí, he seguido su evolución y su historia en el Museo del Espacio de Washington. Esta, la del cometa, es una imagen que siempre ha causado temor, curiosidad y anunciación; una imagen que entra completamente en mi concepto de trabajo. Ves, no tengo un trabajo cerrado, nunca. No me interesa un trabajo cerrado, tengo un trabajo interrumpido, y explota el concepto de unidad espacio/tiempo.

F.A.M.: **¿Te sentís un artista americano o un artista europeo?**

O.B.: Un artista-visitante. Ves, pienso que no se puede aceptar la idea de progreso en el arte. Así como es inconcebible la ciencia. Las preguntas están apuntadas hacia el futuro. ¿Sabes qué son los agujeros negros? ¿Y los agujeros blancos? ¿Sabes que en una cámara de aceleración de la materia existen partículas que se mueven en discontinuidad? Lo supe este año y di un salto de alegría. Y entonces los misterios de hoy revolucionan los conceptos de espacio y tiempo y no siento que yo pertenezca a ninguna fracción.

F.A.M.: **¿Qué buscás cuando trabajás?**

O.B.: Supongo que sacarme la angustia de encima. Digamos que mi forma de trabajar se acerca muchísimo a un libro de selección musical; trabajo con música, siempre, y con música muy diversa: Keith Jarrett, Lou Reed, después Satie, después salsa, después Mahler, Brian Eno, Philip Glass, Laurie Anderson. Alternando siempre el orden.

F.A.M.: **¿Cuántas horas al día trabajás?**

O.B.: Trabajo muy poco, soy muy vago. Después cocino, luego

hablo con mi pececito Amadeus, después salgo, después trabajo, después me preparo los soportes, después escucho música, etcétera.

[...]

F.A.M.: En tus trabajos la explosión ha diseminado las esquilas, ya nada es organizable, y nada se recompone. Pero algo hay junto a los “pedazos”. ¿Qué es esta extraña forma que contiene esquilas?

O.B.: Mirá, sospecho que hoy vivimos una suerte de primitivismo selvático. Amo las máquinas, las máquinas de fotografía, las grabadoras, vivo encima de una gran moto (no digo cuál, si no hago publicidad!). Sospecho que el mundo, sin embargo, puede concebirse como un sistema, y de la confusión de estilos de mi trabajo surge el sistema que es mi respuesta cotidiana. ¡Eso! Creo en los sistemas y que estamos listos para aceptar este sistema, el nuestro cotidiano. En Milán o en Nueva York es lo mismo, la ambigüedad de los conflictos es un hecho. ¿Has visto *Paris, Texas*? ¿Por qué pensás que emociona esta película? Y ni hablar de *Blade Runner*! Nuestras emociones son nuestros conflictos y no es fácil elegir entre lo humano y la réplica, entre lo real y lo imaginario, entre la locura y el sentido común. Quisiera que este conflicto, expresado en la dicotomía constante, fuese la posibilidad de no elegir, y de ser todo esto, y todo esto junto. Y después yo resulto ser un artista-visitante. ¡Vos lo dijiste!

Francesca Alfano Miglietti, revista *Flash Art*, Milán, Italia, 30 de abril de 1985, pp. 8-9.

“Ampliando las fronteras del arte”, 1988 [“Stretching the frontiers of art”]

“El caos que es aparente en mi exposición [CAYC 1988] refleja la realidad agitada de una ciudad moderna que se presenta a sí misma en la placidez de un museo. [...] La discontinuidad de estilo (¿es esto en sí mismo un estilo?) testifica la superposición de distintas realidades, igual que los diferentes estilos arquitectónicos de la ciudad de Buenos Aires sacan a relucir las diferentes culturas que han estado presentes en su evolución.”

“Stretching the frontiers of art”. En: *Buenos Aires Herald* 13, Nora Iniesta, Buenos Aires, 28 de agosto de 1988, en ocasión de su exposición *La traición del estilo. Multimedia del artista Oscar Bony*, CAYC Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, agosto-septiembre de 1988 (original en inglés).

“Los estilos de Oscar Bony. Los modos de la identidad.”, 1988.

“Durante años me sentí excluido de las corrientes generales, acoquejado por mi continua necesidad de cambio. [...] Anduve siempre buscando una reflexión acerca de los conceptos de estilo y de identidad.

[...]

[El problema de la identidad argentina] Cualquier cuadro de Buenos Aires te muestra eso: hay una casa española, una cons-

trucción francesa, una del modernismo del 50 y una posmoderna. Un cambalache que somos nosotros mismos. [...]

Miguel Briante, “Los estilos de Oscar Bony. Los modos de la identidad”. En: *Página 12*, Buenos Aires, 6 de septiembre de 1988, en ocasión de su exposición *La traición del estilo. Multimedia del artista Oscar Bony*, CAYC Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, agosto-septiembre de 1988.

“El posmo, che”, 1990

Como si se hablase del Renacimiento, en nuestros días se habla del Posmoderno, con parámetros perfectamente delineados para una categoría historizada. Ha entrado en el lenguaje periodístico y en la voz corriente —“el posmo, che”—. Su éxito no depende precisamente de su coherencia; más bien se usa para referirse a una gama elástica y variada de cosas, en el mejor de los casos a un estilo, a un look casi siempre.

Se denomina posmodernismo a la chata repetición y mezcla de estilos precedentes. La historia involuciona, se cita a sí misma. La serpiente se muerde la cola.

El término posmoderno comienza a aparecer en los círculos de teoría literaria en Norteamérica refiriéndose a aquella literatura que habla de sí misma como el Nouveau Roman. Una figura importante es, precisamente, el profesor Frederic Jameson, de formación marxista, que escribe sobre arte en el área de Nueva York... Cabe destacar la profunda influencia que en aquel momento ejerce del otro lado del océano el pensamiento filosófico francés, especialmente Derrida. Se podría decir que “reconstrucción” habría precedido a “posmoderno” en el rol omnipresente palabra de moda. Es así como el crítico francés Jean François Lyotard encontró el término en Norteamérica y lo usó para referirse a la situación de la filosofía, precisamente en la University Concil de Québec. Lyotard, como los gorriones de Sarmiento, tuvo un rol importantísimo en emigrar el concepto a Francia.

Comienza de ese modo la década de los 80 en el eje Norteamérica-Europa, marcado por una cultura de capitales multinacionales y accesorios electrónicos, mediante el auge de las comunicaciones de masas que estaban transformando el mundo, entronizando al típico personaje del yuppie.

Quien escribe vivía entonces en Italia donde el brillante Achille Bonito Oliva —Napoleón italiano— lanza la famosa transvanguardia a escala internacional. Alguna vez visita Buenos Aires, marcando profundamente la maltrecha sensibilidad sudamericana, emergente de un durísimo período de represión.

Un aspecto típico de los textos posmodernistas es eso de sostener una idea citando a cualquier autoridad, preferiblemente

européa, sin ninguna atención a la coherencia interna del discurso; basta que la idea esté avalada por una autoridad teórica. La teoría se convierte así en un caldo de vocabularios diversos que pueden ser usados para describir pinturas, desfiles de moda o tendencias varias.

El teórico posmoderno se apropia de ideas como el artista posmoderno se apropia de estilos. Arrancadas de su contexto, estas teorías resultan transportables y se pueden combinar a gusto y piacere. El posmo es canibalismo teórico, es el supermercado de las ideas.

Así, la teoría posmoderna tiende a hacerse global. Americana de origen, tiene una elasticidad internacional e interteórica que no ha perdido jamás la oportunidad de promover productos culturales y, como tal, va y viene por el mundo. Es el Toyota del pensamiento, producido en la cinta de montaje y vendido por doquier. También aquí por supuesto, en Sudamérica, territorio colonial por excelencia: “Siempre comprar, nunca vender”.

Oscar Bony, “El posmo, che”, en *Página 12*, Buenos Aires, 25 de septiembre de 1990.

“Oscar Bony cree que en la plástica actual...”, 1993.

[...]

En su última serie de obras, Bony utiliza fotografías de su infancia y parece coincidir con el pensador francés Roland Barthes cuando afirma, en *La cámara lúcida*: “Nunca se puede negar en la fotografía que la cosa haya estado; hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado”. Dice Bony: “Mi obra actual tiene un planteo casi intimista, creo que el desmoronamiento que hay alrededor es tan fuerte que lo único que queda soy yo mismo; en consecuencia surgieron mis fotos de infancia, el recuerdo de querer ser un artista, una ilusión. Es una involución dentro de mi persona, en la que aparezco yo mirando las fotografías, pero también las mira el espectador. Para darle veracidad a este cuento necesito poner al lado del cuadro los objetos reales que aparecen en las fotografías, la caña de pescar, la camisa, la pala... refuerzo la idea de que lo que fue fotografiado existió porque necesito que eso se crea... No me interesa lo conceptual, sino lo afectivo. Lo que está en la imagen es lo afectivo. Lo que está en la imagen es mi cuerpo, soy yo pintando un paisaje impresionista, yo era un salame romántico que se creía en Fontainebleau. En ese momento yo sufría sin saber por qué. Las fotos que nuestro me emocionan de verdad, ese chico desamparado, flaquito y enojado es Bony”.

En el panorama de la plástica nacional contemporánea Bony ve “una línea horizontal sin ninguna vibración; no hay ideas. Hay demasiada gente que pinta y es muy fácil exponer, nadie tiene dificultades en este campo, la dificultad está en el campo de la

creatividad, hay una gran confusión. Creo que el asunto consiste en encontrar un clavo y martillar hasta el centro de la Tierra, en encontrar una cosa muy pequeña y llevarla hasta adentro. El arte es lento y mucho más frío, la aceleración que existe para exponer no coincide con la disciplina. Para algunos pintores el arte es un escalón a la notoriedad, el prestigio se ha vuelto en el aliciente más importante, no en la experimentación o el conocimiento; no hay aventuras ni dramas, yo creo que el arte es un discurso denso, comprometido, hoy el juego es gratuito. El artista tiene una función social que es dar respuestas con su obra. También contribuyen los curadores que llaman a concursos de escolares y dan premios a pintores mediocres y los críticos que se han quedado en la deconstrucción, en explicar la obra a través del lenguaje. Yo no creo que el arte se pueda explicar, en el fondo lo que queda es una incógnita.

A pesar de un “clima sin vibraciones”, Bony cree que “hay un descontento general, una necesidad de establecer pautas fijas, no móviles como hubo en los 80, que han sido de una mutación continua. En los 50 había una necesidad que explotó en los 60, creo que esto puede encauzarse en algún momento. Creo evidentemente un arte con una dirección cada vez más mental, pero que tiene que volver al hombre sin ninguna duda, el modo no lo sé; hay una especie de humanismo abandonado que tendrá que recuperarse”.

Frente a la proliferación de pintores y espacios de difusión, el público “siempre queda afuera, consume lo que tiene 80 años de viejo, recién dentro de 50 años va a consumir la transvanguardia; el arte es un fenómeno de elite, yo me jugué por la idea contraria y la realidad me convenció de que estaba equivocando”, remata Bony.

Julio Sánchez, “Oscar Bony cree que en la plástica actual hay una especie de humanismo abandonado que debe recuperarse.” En: *La Maga*, Buenos Aires, 16 de junio de 1993, en ocasión de la exposición *Oscar Bony. De memoria*, Fundación Banco Patricios, Buenos Aires, del 1 al 20 de junio de 1993.

“Un artista del panfleto”

“Alguna vez voy a usar dinamita porque es lo mismo que usar óleo. Cualquier cosa sirve para hacer arte si tiene una idea.”

Estela Tzicas, “Un artista del panfleto”. En: *Clarín*, Buenos Aires, 27 de marzo de 1994, en ocasión del happening del artista durante la inauguración de la exposición *90-60-90*, Fundación Banco Patricios, Buenos Aires, 23 de marzo de 1994.

“Oscar Bony”, 1994

G.C.: ¿Qué visión tenés hoy de los 60?

O.B.: Hoy hay una crisis en el mundo. No solamente en el arte, bajo forma de una completa incertidumbre generalizada y en consecuencia una revalorización de la década del 60.

Desde los 90, los 60 adquieren gran importancia y es debido

a la horizontalidad de los 80, la década pasada que genera un vacío muy grande. Fueron los 80 los que definieron la muerte de las ideologías entre comillas. La caída de las izquierdas plantea la cuestión de una alternativa al sistema capitalista. Los problemas de la ecología, de las minorías étnicas y sexuales exigen nuevos criterios.

El fin del siglo XX ha llegado sin ninguna certidumbre desde la cual poder instituir un nuevo orden social, las utopías de los sesenta nos hacían creer entre otras cosas que la ciencia era omnipotente y todo lo solucionaría hoy en los 90 con una ciencia más evolucionada, el descreimiento en ella es patente, hay una pérdida fe, vemos cosas que hace treinta años hubieran sido inadmisibles (el agua que cura, los brujos, adivinos, etc.).

Todos estos elementos de incertidumbre han generado una puntual atención en el arte en cuanto lugar en el que se manifiesta lo espiritual en nuestro sistema social postindustrial.

Y como los artistas de los 80 enfrentaron estos temas en modo muy cínico y consumista, es lógico que se busque en los 60. En aquellas obras que fueron criticadas tan duramente cuando las hicimos pero que tan valientemente apuntaban a la búsqueda de un nuevo sentido.

[...]

Graciela Corbetta, "Oscar Bony". En: *Previo al Di Tella, Premio Ver y Estimar*, Museo Nacional de Bellas Artes, 1994.

"Oscar Bony y Roberto Elía. Artistas plásticos", 1994

¿En qué medida creen que la historia de muertes que tiene la Argentina se refleja en la producción plástica?

Oscar Bony: A mí me parece que la historia de muerte vinculada con la política no se refleja para nada, y es algo que en cualquier otro lugar del mundo hubiera dado tema para generaciones y generaciones. Me vienen a la mente algunas cosas que se hicieron en los 70, que eran representaciones de la tortura y de la muerte, pero constituían representaciones cargadas de una obviedad que descargaba todo el significado.

¿No tenían ningún tipo de metaforización?

Bony: Exacto, estaban presentadas casi como imagen de historia. Siempre me pregunté por qué motivo pasaba esto, y yo creo que hay una especie de negación de la muerte, que también es una forma de que esté presente. Todo lo que vino en el 80 estuvo cargado de una cosa eufórica mercantilista, y aquello pasó de largo.

Roberto Elía: Pienso que lo que se opera es como un desplazamiento, no es que no esté. Es *como sí*, y el *como sí* es constitutivo nuestro. Es como que el tema de la muerte está, pero toma otro lugar que el que debería tomar.

[...]

¿No cree entonces que haya una negación, tal como postula Bony?

Elía: Lo que pasa es que hay una situación que tiene que ver con la memoria, con el no mirar, con el no ver, con el no hablar.

Bony: Donde veo el tema de la muerte mucho más presente es en artistas extranjeros como Bruce Nauman o Rebecca Horn, que se han metido de frente con la muerte y que lo han hecho venciendo el tema. Yo insisto con el tema de la negación. Mucha gente que viene del exterior me suele preguntar cómo es posible que todo lo que pasó en la Argentina no se refleje en las cosas que se ven. Creo que hay una cortina que se baja y que además viene como manejada por una cultura oficial que está completamente de acuerdo. ¿Cómo puede ser que nosotros, que somos espectadores en cierto sentido atentos, hayamos aceptado el indulto?

[...]

Usted, Elía, ¿siente que se ha hecho cargo de esta historia o no ha sentido la necesidad de hacerse cargo?

Elía: Yo creo que a través de mi trabajo la historia pasa, de alguna manera está implícito el tema ese. Pero no puedo ver bien por qué sucede esto en las artes visuales.

Bony, usted trabajó más directamente este tema.

Bony: Cuando hice *La pared* el año pasado en Recoleta (consistía en una pared de ladrillos y cemento que ocupaba una sala), se trataba de un planteo sobre la muerte, en segunda instancia, pero la metafísica en primera instancia. La metafísica es una categoría de la filosofía que está en desuso y en consecuencia, nuestros críticos de arte más brillantes la consideran una anti-gualla. Tendremos que apelar a ella en algún momento porque el materialismo nos queda corto para resolver los problemas fundamentales. Lo que más me interesa es ese plano metafísico que se considera cuando interviene el plano de la muerte, y que está siempre presente en la Argentina. Está presente en (Lucio) Fontana, por ejemplo, y en todos aquellos que piensan en el espacio otro. Yo creo que habría que encarar la muerte como una entidad metafísica.

[...]

Usted, Bony, estaba fuera del país durante la dictadura. Elía, ¿qué recuerda de la producción artística de esa época? ¿Aparecían alusiones a la muerte?

Elía: De alguna manera estaba muy presente ese tema.

Bony: Yo, en cambio, creo que toda esa época fue de una superficialidad impresionante, y creo que esa superficialidad es, en cierta medida, una respuesta a algo que es sumamente fuerte y que supera la capacidad de lo simbólico. Entonces, eso o se niega o uno se va a su casa. En algún momento vendrá una generación que busque, en virtud de que cada vez tienen menos elementos con que trabajar, teniendo en cuenta que la gente hoy se ocupa de las instalaciones, que me parecen la pavada con mayúsculas, la pavada como ley que comanda, y que es la explicación a toda esa soñolencia en la que se desenvuelven las artes plásticas en general en los últimos años. Hay cada vez

más artistas y menos obras de arte, y creo que esto ocurre por el abandono del significado. Si hacen instalaciones, los artistas están preocupados por que sea una buena instalación. Están preocupados por el efecto más banal y más inmediato, hay un abandono del sentido como un eje que articula la obra de arte. Elía: Mi criterio es distinto. El problema pasa por una cuestión de contenidos, porque si empezara a haber una reflexión sobre qué, cómo y por qué se instala, quizás habría menos instalaciones. Todos los lenguajes son válidos.

Bony: Puede ser que ahí haya una conexión. Hablábamos de lo que ocurría en teatro, en literatura, y creo que, como en esas disciplinas no hubo renovaciones formales atendibles, los autores se han ido más hacia el sentido. En cambio, en la plástica hay una cosa así como que todo es posible, lo cual es cierto. Aparte coincide con que toda la historia del arte es posible, vos podés citar a los etruscos o a cualquier artista; todo es posible, y esto ha creado una enorme confusión; un artista joven tiene hoy todos los medios, desde el video hasta lo que quieras para expresarse. Y entonces no sabe qué expresar, porque la cuestión es absolutamente otra.

El interés pasa solo por lo formal.

Bony: Sí. Yo, cada vez que voy a ver muestras, salgo enojado con esta desorientación. Ha habido demasiadas libertades formales.

¿Usted piensa que haría falta un poco de mano dura?

Bony: Pienso que haría falta un poco de pobreza. Hay que concentrarse y vincularse con la historia, no con la moda, no interesan las renovaciones formales.

¿Cómo vivieron ustedes todas estas historias de muerte y cómo se relacionó eso con su producción de obra?

Elía: Yo creo que uno tiene internalizada la problemática no solo de la muerte sino de ese tipo de muerte. Uno aprende a vivir cotidianamente con eso.

Bony: Yo no sé qué me pasó con la muerte de la (artista Liana) Maresca, de la que no era muy amigo. Sin embargo, a partir de su muerte decidí, no sé por qué, hacerle un homenaje, y fotografié el entierro, que fue conmovedor e increíble, porque se desarrolló como una *performance*. A mí, la muerte de Maresca (por Sida) me afectó muchísimo pero no tengo la claridad como para decir por qué. En cuanto a mi obra, no sé, porque no soy muy consciente de lo que hago. De todos modos, en cierta obra mía hay impactos de armas de fuego, y en todo esto hay una referencia, pero más que nada vinculada con la violencia, que es lo que más me interesa y que constituye un tema más importante, más real, que tiene que ver con nuestra realidad.

¿Hasta qué punto el hecho de que el mercado local -que es pequeño o, quizás, inexistente- pretenda obras lindas, de living, puede haber influido como para que no proliferen las obras de temáticas densas o conflictivas?

Bony: Creo que el mercado no existe y no gestiona absoluta-

mente nada, sino por su ausencia. Desgraciadamente, los artistas no aprovechan esta instancia de gran libertad que significa no tener un mercado importante que genere tendencias.

Elía, usted piensa lo mismo?

Elía: Sí. Hay uniformidad, no diversidad.

[...]

No es curioso que esta entrevista, cuyo tema es la muerte, incluya temas como el del mercado?

Bony: Lo que pasa es que no se puede hablar de moda hoy si no se habla de mercado, porque nuestra cultura está fundada en el mercado. Lo veo como inevitable y, posiblemente, el arte sea la disciplina que permita, con una cultura ética, abrirse alguna vez del mercado, pero lo veo casi como una nueva utopía.

Hernán Ameijeiras, "Roberto Elía y Oscar Bony. Artistas plásticos". En: *La Maga*, Buenos Aires, miércoles 7 de diciembre de 1994.

"Los artistas plásticos son bastante cagones", 1995

El artista plástico Oscar Bony no fue invitado oficialmente a la Bienal de Venecia pero se las arregló para participar con una performance con la que buscó hablar sobre el tema de los límites. [...]

"Armé la estrategia de la performance conociendo bien Venecia y el modo en que iban a trabajar ciertos símbolos en ese lugar —sostiene Oscar Bony—, porque viví once años en Italia; además, participé de la Bienal de Venecia en el 82, invitado por los italianos. Ahora participé sin ser invitado pensando que la Argentina no iba a tener pabellón en Venecia, que no iba a estar allí, y luego supe que había una participación oficial con un artista nacido en la Argentina, que vive en Francia y a quien nadie conoce."

[...] "El paisaje cultural es así y hay que manejarse de este modo si no querés ser una oveja que recibe las indicaciones del que está más arriba. El arte en la Argentina tiene una situación cultural particular, este es un momento difícil en el que no hay ninguna propuesta, ninguna manifestación que tienda a redondear problemas, por ejemplo de identidad, y la Bienal de Venecia es un ejemplo de lo que pasa. [...] La falta de pabellón es un índice que muestra el descuido de nuestros operadores culturales. Un cantante, si no tiene escenario, se para, alza la voz y canta."

[...]

¿Sobre qué quería hablar con la performance?

Yo sé que allá están interesadísimos en saber cómo se desarrolla el arte en un lugar en el que las condiciones son muy diferentes de las que hay en Europa. Es un interés absolutamente real desde hace tiempo, que tiene que ver con cómo está planteado el mapa del arte actual, cuáles son las problemáticas del arte actual. Una de ellas es lo que sucede en el Tercer Mundo. Somos sordos porque no damos ni para adentro ni para afuera, pero

no damos para afuera porque no damos para adentro. Desgraciadamente, el tiempo ideal que se vivió en los 60 se sigue viviendo con nostalgia pero no como una problemática de lo que sucede. La Argentina está llena de artistas gallinas y ovejas, dispuestos a seguir las tendencias de los que se sienten con poder para imponerlas. El poder no lo toma el que llega a ocuparlo, se lo da el de abajo. La puteada que hice hace dos años, y que me dio este puesto de oficialmente marginado de algunas cosas, es el panfleto que realicé para protestar justamente por esto: que el lugar del arte lo deben decidir los artistas, no el patrón. Y ese panfleto molestó muchísimo porque significaba poner el dedo en la llaga. (El panfleto, distribuido en la inauguración de una muestra en la Fundación Banco Patricios, decía: “Mariano Bilik fascista, Oscar Bony artista”).

¿En qué consistió la performance?

Era una góndola funeraria que llevaba a una mujer embarazada desnuda, amamantando a su hijo mientras la góndola se desplazaba. Terminaba entrando en el territorio de la Bienal, después de pasar por la ciudad. Yo trabajo con la idea de límite, ya lo hice con el muro (un muro de ladrillos que expuso en el Centro Cultural Recoleta) y, yendo más atrás, se vincula con *La familia obrera*. Tiene que ver con cargar las tintas sobre todo lo que sea significado ético, que me parece importante. Y también es una forma desesperada de mostrar que no hay ninguna solución. La madre y el cajón van en el mismo vehículo, como que no hay salida. Es un planteo de lo que a mí me parece que sucede.

¿A qué se refiere con la no existencia de salidas?

No hay salida a menos que se modifique todo el planteo. No hay ninguna salida si se pretende desarrollar el arte tal como está ocurriendo; es algo así como que la historia del arte se terminó. La posmodernidad crea una especie de estancamiento en el que nada se modifica; es como un remanso, donde el agua no tiene ninguna dirección. Y no va a haber una nueva dirección mientras los artistas no la generen. Y para que pase eso hay que ser consciente de este panorama amplísimo en el que el artista está metido. No hay salida si se sigue pretendiendo seguir las modas; ahora son las instalaciones, luego será otra cosa. Pero no es un problema solo de la Argentina, aunque este país tiene especiales problemas para tomar conciencia de este tipo de cosas.

¿Usted añora cierta forma de acción de las vanguardias? Y, además, ¿piensa que este remanso tiene que ver con la inexistencia de movimientos que retomen cierta forma de acción vanguardista?

El espíritu de vanguardia sí, pero las formas no, porque las formas las hemos desarrollado en los últimos 60 o 70 años y nos han llevado a este punto. Hay que empezar de nuevo y plantear las cosas de otro modo. Otra vez se pone en discusión la función del arte.

Es inevitable, ya que estamos en el remanso.

Claro. Los parámetros se tienen que modificar. Mientras no ocurra esto, no se modificará nada.

Y seguirá la recurrente sensación de que lo que se ve en las muestras ya ha sido visto antes.

Exactamente. Estamos hartos de ver las mismas cosas, el mismo refrito, la misma comida recalentada que venimos comiendo. Y no hay otra posibilidad a menos que se entre en crisis.

Crisis en el sentido griego.

Absolutamente. Por eso digo que yo no soy un nostálgico de la vanguardia, sino, en todo caso, un nostálgico de los griegos. Porque el problema de la metafísica tiene que ver más bien con una historia antigua que con una moderna. Lo que pasa es que hay una gran variedad para reconocer nuestros propios límites y una gran vanidad para pensar que el arte puede seguir existiendo sin tener que ver con la esencia de los problemas actuales. Por eso el tema de la ética es cada vez más importante.

[...]

De hecho, usted es un artista preocupado, pero hay que ver si encontró la manera de salir del remanso.

Sin duda alguna. Yo soy consciente de que esa es mi situación.

Lo que pasa es que, probablemente, hay muchos artistas que deben tener consciencia pero que no quieren salir del remanso pues se pueden quedar sin nada.

Lo que pasa es que son bastante cagones.

Usted tenía un proyecto que consistía en tirarse de un paracaídas. ¿Qué ocurrió con eso?

Es un queridísimo proyecto que habla mucho de lo que son mis angustias y mis deseos de saltar a una dimensión en la cual lo blanco sea blanco y lo negro sea negro. Lo sigo manteniendo, y en algún momento lo haré. Voy a realizar un lanzamiento en paracaídas y, mientras caiga, diré un texto que se escuchará desde abajo. Yo no soy deportista, no voy a hacer entrenamiento y va a ser la primera vez que me lance en paracaídas.

Hernán Amejeiras, “Los artistas plásticos son bastante cagones”. En: *La Maga*, Buenos Aires, 26 de julio 1995, entrevista a Bony en ocasión de la presentación, fuera de programa, de su performance *Il limite* en la XLVI Bienal de Venecia, 1995.

“El artista como mago”, 1995

Todo comienza cuando se mira por primera vez una **cosa** que se presenta como una obra de arte.

Apenas se elabora un juicio cualquiera sobre ella, surge el interrogante: ¿Con qué autoridad se ha emitido el juicio? ¿De dónde viene su certeza?

Ese juicio se apoya en una “**Orden**” que existe fuera de la fron-

tera de lo que llamamos nuestro mundo, de aquello que damos por conocido, el campo de lo gnoseológico. Esa voz ordena al fronterizo que somos (artistas) a ser algo más que un simple acontecer físico. Esa voz no dice nada en particular salvo un “debe ser”... un imperativo. Es una orden incompleta puesto que no expresa qué debe ser exactamente, pero es la que genera los valores, las creencias, las determinaciones últimas de la voluntad.

Es una **“Orden”** sin imagen. No hay proposición alguna para modelar o representar eso que silenciosamente enuncia. No hay imagen dentro de la zona de conocimiento para expresar esa orden. Desde el fondo de las entrañas, de la cosa en sí, emerge esa voz solemne y silenciosa que se presenta como forma vacía verbal imperativa. En eso se cifra nuestra experiencia de lo metafísico.

Mi idea del mundo no es solo la representación que tengo de él como sujeto gnoseológico, sino también por estimaciones, por juicios de valor, por juicios éticos. El juicio ético está en la base del fenómeno por conocer. De consecuencia, la ética debe ser elemento constitutivo de la obra de arte.*

Los valores y las creencias que conducen, aunque en forma precaria, la orden, el mandato que impulsa la voluntad, definen el límite de lo que puede ser dicho con sentido. Recorrer el camino hacia el sentido es la única interpretación posible de una obra de arte.

Valor y creencia no pueden derivarse de lo que puede ser representado y conocido. Valor y voluntad tienen su fundamento más allá de los límites del mundo que podamos representarnos; sus móviles son metafísicos.

Pueden darse como ahora, como en este momento de los años 90 diversas “opiniones” mediante las cuales concederse libre doctrina sobre el misterio de la trascendencia. Yo creo que es insoportablemente necesario adjudicarle lugar a la idea de enigma, el sentido último de la naturaleza, el hombre y Dios, o sobre el sentido de los misterios de la vida y la muerte, del nacer y del perecer, de la cuna y la sepultura**, de la relación del hombre con sus semejantes y con los restantes reinos ontológicos.

Nosotros estamos en el límite mismo entre este mundo que nos contiene y ese otro mundo que se nos hace patente como mundo ético. En ese segundo mundo se desbordan los límites de lo físico abriéndose acceso a lo metafísico. Siempre soy, habitante de la frontera con un pie en el aquí y otro en el adelantado hacia lo que me despidе de mí mismo en dirección irrevocable a lo incierto. El lugar de lo incierto tiene lugar certísimo en el reino de los muertos. En un último futuro de mí mismo habitaré también ese otro mundo.

De eso que soy deviene eso que somos, lo que le da un espesor genérico a la cuestión de frontera. División inicial entre el mundo de la representación y el mundo del querer y del obrar, fundado en un sujeto metafísico que **desde atrás del muro*****,

detrás de la frontera del sentido, pronuncia un imperativo formal vacío.

Esa orden indecible, esa palabra inexpresable, aparece en la obra de arte —si lo es—.

En ellas aparecen símbolos de lo suprasensible, símbolos de lo ético, otorgando exposición sensible a lo que trasciende. Esa exposición habla indudablemente de las cosas de este mundo, pero siempre alude a otro plano último trascendental de significación.

Así el artista es el único que posee la facultad, también el privilegio y la responsabilidad, como en la historieta de Mandrake, de pasar la mano a través de un muro invisible hacia el otro mundo y extraer de él esos objetos que serían las obras de arte.

* **La familia obrera, Experiencias '68, Instituto Torcuato Di Tella, 1968.**

** **Perfomance El nacimiento de Eros, 25 de Marzo de 1995, Centro Cultural Recoleta.**

*** **Pared de cemento y ladrillo, 1993, Centro Cultural Recoleta.**

Oscar Bony, “El artista como mago”, marzo de 1995, Venecia, escrito mientras trabajaba en su *perfomance Il limite* para la XLVI Bienal de Venecia, presentación fuera de programa, 8 de junio de 1995.

“Mi propia muerte estará vinculada con el arte”, 1996

‘Fusilamientos y suicidios’

“Son palabras contrapuestas sobre el tema de la muerte. La muestra también podría haberse llamado *La búsqueda del sentido*, porque de eso se trata. Vengo trabajando desde hace tiempo con el tema de la muerte y eso me da la posibilidad de orquestar unos cuantos instrumentos, uno es la violencia como sistema destructivo de formación de imágenes. *Fusilamientos y suicidios* lo concebí como una ambigüedad, hay una foto mía ametrallada por disparos reales, de esta forma se crea un suicidio virtual. Los fusilamientos se extienden sobre paisajes de la Patagonia, de pantanos; cuando toco los pantanos, toco la memoria, es el material residual que queda y del que nace la vida; el pantano resume el agua podrida”.

‘La luz de Fontana’

“Uno de los trabajos expuestos se llama *La luz de Fontana* para recordar a Lucio Fontana, con quien tengo una relación cada vez más estrecha. Conocí su obra cuando viví en Italia y creo que el tajo que lo caracteriza no se hizo allí; en una ciudad tan austríaca como Milán no se podría haber generado una obra como la suya. Fontana fue a Europa cuando tenía más de 30 años y con el *Manifiesto blanco* ya escrito, toda su estética estaba hecha en la Argentina basada en elementos que son argen-

tinios. Uno es la violencia, la luz de este lugar es violenta. El tajo debía haber sido horizontal, porque es el tajo de la pampa, te imaginás los paisajes que habrá visto y almacenado en su memoria en sus viajes de Rosario a Buenos Aires. Lo hizo vertical porque lo intelectualizó y además le dio una dinámica, tal vez más violenta; el tajo de un cuchillo corta más de abajo para arriba. Tengo una deuda con él y me parece importante establecerlo como eslabón de una cadena.”

El agujero negro

“La perforación que hace el disparo del arma en mi obra es un gesto tal vez más violento que el cuchillo que corta la tela. Pretendo meterme en el terreno que está después del agujero de la bala, que me interesó y me interesa cada vez más; el negro profundo enigmático que pertenece al terreno del conocimiento mucho más que lo que suponemos y crea elementos de juicio que nosotros debemos racionalizar.”

El sentido

“La búsqueda de sentido es importante, fundamental y básica, también es algo que deviene de cierta confusión reinante. La ausencia de sentido –hablo en términos culturales– se siente más trágicamente cuando se traslada a la muerte. La cultura presente no nos da soluciones a la búsqueda de sentido de la muerte, es por eso que últimamente se tiende a algunas filosofías orientales o formas religiosas o seudoreligiosas. Estamos en una cultura occidental en absoluta crisis y que no se abre a otra. Mis trabajos anteriores trataban sobre mi imagen, sobre mi vida privada, fue cerrar el ángulo de lo que me pasaba a mí porque el entorno histórico no me ofrecía apoyo; yo me cerré sobre mí mismo y trabajé con las fotos de mi infancia. *La pared* (instalación presentada en el Centro Cultural Recoleta en 1993) fue una metaforización de lo que es el terreno de conocimiento y del Otro, del otro espacio que siempre actúa sobre nosotros y que en diferentes épocas fue investido de significaciones metafísicas o mágicas.”

La propia muerte

“Me da mucho miedo mi propia muerte, estoy haciendo cosas para que queden después de mi muerte y el arte es un esfuerzo en esa dirección. Para eso hago suicidios. La posibilidad de desaparecer me aterra. Tengo la impresión de que todos los que de algún modo estamos vinculados con el arte, artistas, teóricos, o el público, hemos pensado alguna vez en el suicidio. No creo que una persona sensible frente a la realidad no lo pueda haber imaginado para sí misma. Mi propia muerte seguramente va a estar vinculada con el arte. No me preocupa saber cómo puede ser la vida después de la muerte.”

[...]

Julio Sánchez, “Mi propia muerte estará vinculada con el arte”. En: *La Maga*, Buenos Aires, 9 de octubre de 1996, entrevista en ocasión de la presentación de su exposición individual *Fusilamientos y suicidios* en la Fundación Jorge Klemm en Buenos Aires en septiembre de 1996.

“El Apocalipsis”, 1996

Mi mirada de la historia del arte o la cultura en general es sumamente apocalíptica, me parece que el fin de siglo acorta los tiempos para definiciones que no están dadas. Es evidente que el modernismo no nos ayuda a vivir mejor y ese clima general de tragedia yo lo manifiesto en mi obra de forma absolutamente sintética, puse lo menos posible para decir lo que yo quiero. A fin de cuentas no hay más que una fotografía con un vidrio y un disparo. Hay una sensación de apocalipsis que se acerca; creo que ese miedo es subterráneo, que viene de intuiciones profundas frente a cosas que caen, que se demuelen. No creo que el Apocalipsis sea un maremoto como alguna fantasía japonesa o alguna explosión nuclear; me parece muy obvio. Puede ser el descubrimiento de la naturaleza real del tiempo. En fusilamientos y suicidios hay una obra que tiene como título *El tiempo es esférico*, es un tema que he meditado, la percepción del tiempo como presente, pasado y futuro es plana, como antes fue la concepción del universo. Creo que nos estamos acercando a la naturaleza definitiva del tiempo, que es esférico, es decir funciona en todas las direcciones y el sujeto es el centro. Tal vez eso después explique los sueños y todas esas cosas que ahora pertenecen a la magia. Ese descubrimiento va a ser realmente apocalíptico, los medios de comunicación lo van a difundir al instante y de pronto nuestra civilización va a hacer plaff! Va a cambiar completamente todo, se van a perder las nociones de pasado remoto o futuro lejano, todo va a ser posible -no sé cómo- cuando el individuo decida trasladarse en un tiempo que no tiene pasado ni futuro. La dimensión del universo es imposible de ser pensada teniendo en cuenta además que el universo se expande. También es difícil pensar que un agujero negro absorbe toda la materia, ese es otro motivo por el cual está presente en mi obra, los agujeros negros no existen más que en la pizarra de los matemáticos, se calcula la necesidad de que exista un punto en que la materia sea absorbida por una fuerza gravitacional muy fuerte para que se comprenda cómo son las fuerzas que manejan los movimientos de los planetas, pero no se ha encontrado hasta el momento un agujero negro, se calcula.

Oscar Bony, “El Apocalipsis”. En: *La Maga*, Buenos Aires, 9 de octubre de 1996, entrevista en ocasión de la presentación de su exposición individual *Fusilamientos y suicidios* en la Fundación Jorge Klemm en Buenos Aires en septiembre de 1996.

“No me tiembla el pulso cuando empuño una pistola de 9 mm...”, 1997

“No me tiembla el pulso cuando empuño una pistola de 9 mm. Negra, huele a grasa animal. Máquina de precisión, el mayor calibre de un arma de guerra maniobrable con las manos.

Contra el muro del estudio están mirándome mis autorretratos, los negros pantanos de aguas podridas, los cielos infinitos de la Patagonia, la selva amazónica quemándose diariamente, todo lo que está desapareciendo y que no será más que un recuerdo del pasado.

La mano me suda, pero, aun así, no me tiembla el pulso. Cuando sé dónde quiero hacer la perforación, apunto. Miro la fotografía, veo el cañón de la pistola, presiono y veo el fogonazo. Desde allí, ya no hay retorno. Se dispara el Juicio que es irrevocable. El estampido es el Límite. El vidrio se rompe, se raja, según las fuerzas azarosas de la bala. Como se haya roto, así queda. El Juicio emitido por la perforación del vidrio es definitivo, irrevocable, inapelable. Roto el vidrio, todo queda tal cual. No se toca más.”

Oscar Bony texto para los catálogos de la *I Bienal de Artes Visuales do Mercosul*, Porto Alegre y la *5th International Istanbul Biennial*, Estambul, 1997.

“El triunfo de la muerte”, 1998

[...]

¿Cómo se generó esta muestra?

Fue a pedido del Museo, pero también porque sentí que en mi última muestra en la Fundación Federico Klemm el tema daba para más. Quería profundizar más algunos aspectos de los suicidios. Me interesa, aunque creo que no lo logro, estilizar lo menos posible. La base teórica de estos trabajos es la siguiente: creo que en el inconsciente colectivo de las personas ligadas al arte aparece en algún momento el suicidio. No es una prerrogativa de los artistas trágicos, cualquiera que esté ligado al arte también tiene una relación sensible con la vida y seguramente pasó por alguna ocasión en la que el suicidio toma sentido. En esta serie de obras no hago ningún comentario acerca del objeto o la instalación; en ese aspecto yo creo que está todo dicho. Lo que presento es muy clásico, todos los trabajos tienen la misma medida y la misma técnica. Lo único original que puedo rescatar es el hecho de trabajar con armas de fuego. Prefiero que los trabajos pequen de aburridos a elaborar una estrategia plástica, no sé si lo consigo. Quiero que la comunicación sea afectiva y que cualquiera, aunque no conozca nada de la historia del arte, se pueda enganchar.

¿Por qué tanta certeza de que en el inconsciente colectivo de los artistas en algún momento tuvo que aparecer la idea del suicidio?

Porque siempre que aparece el drama existencial el suicidio

es una manera de encararlo. Yo no creo en la cobardía del suicidio, al contrario, creo que hay mucha valentía. El suicida se permite encarar las contradicciones de la realidad y creo que la más fuerte es la escasa vida espiritual que llevamos, sea por costumbre o por tendencias. El laicismo que hemos vivido fue tan fuerte, tan imperativo, que -no en el plano ontológico sino en el de la vivencia cotidiana, en lo que vive cada cual todos los días- ha dejado como ridícula la mera posibilidad de la existencia de Dios. Y eso me parece un error, es una arrogancia haber pensado que era posible vivir sin esa parte de la vida. La gente no tiene posibilidad de comunicarse con lo divino. Yo soy devoto de San Genaro y cuando lo digo la gente se puede reír, no me importa. Es muy importante volver a eso que la generación de nuestros padres tenía muy en cuenta porque resuelve cierta condición de angustia en la cotidianidad. Es mejor aceptar, o aceptar de nuevo, la posibilidad de que la existencia de Dios impregne la vida. Es como si yo estuviese proponiendo un modelo de hace doscientos años atrás; pero no es así, no quiero considerar la parte clerical del asunto. Hemos dejado de lado la religión por arrogancia, y eso es un error. Hoy suceden cosas que nos hacen replantear algunas ideas; por ejemplo, el Hubble es un telescopio que está navegando en un medio completamente transparente, enfocando las galaxias más lejanas y demostrando que las distancias medidas son imposibles, de nuevo estamos usando por necesidad el concepto de infinito. Y esta necesidad científica implica que es necesario considerar la existencia de Dios. Todo se ha expandido tanto que otra vez hemos llegado al borde, como la relación espacio-tiempo. Yo vengo diciendo hace rato que estamos por descubrir cuál es la verdadera naturaleza del tiempo, que pone al enigma no como una instancia poética sino como una realidad empírica. Nosotros no sabemos cuál es la verdadera naturaleza del universo, tenemos una idea bastante aproximada de nuestro origen pero no del origen del universo. El terreno ontológico del conocimiento necesita ese plano de borde donde entra la presencia de Dios.

Planteás una aproximación científica a la idea de Dios y otra más pragmática: crear ayuda a resolver angustias, pero en la historia de la humanidad hubo un factor determinante de la existencia de Dios: la fe.

Ahí estaba yendo. La fe es un acto de humildad en el cual uno acepta la necesidad de esa otra dimensión. El simple acto de crear es un acto expansivo. Además de ser una necesidad, es una forma creativa porque no se basa en un dato cierto, uno acepta humildemente que hay algo mayor, a lo cual uno se entrega. Del mismo modo yo puedo tener fe en el arte como una forma de lectura de nuestra existencia. Yo tengo fe en que todavía el artista puede intervenir en la sociedad, pero puede ser que no sea así. Es necesario el retorno de la irracionalidad que nosotros habíamos descartado, una irracionalidad que se vive

en los miedos, a la guerra nuclear, al sida o a lo que sea.

De alguna forma ya estamos en camino, los pensadores de la posmodernidad tienen en común el descrédito de la razón y las diversas formas del pensamiento oriental, mucho más integrador que el occidental, son aceptadas cada vez más.

Hay una gran necesidad de tener una vida más espiritual, esto es clarísimo.

¿Hubo en su vida situaciones límite que lo pusieron frente a la muerte?

Sí. Una fue después del cierre del Instituto Di Tella. Había decidido retirarme, no exponer nunca más en una galería o un museo. Sentí que había entrado en contacto con un frío mortal. Me dio mucho miedo y viví más de cinco años pensando que mi vida había terminado. Había sido una forma de suicidio y luego me di cuenta de que fue un error garrafal. No lo volvería a hacer jamás.

¿Y situaciones físicas de muerte?

Sí, he tenido, pero nunca tuve miedo; es un mecanismo de defensa ante las situaciones de peligro, por eso las he resuelto.

En estas obras recientes aparecen en forma recurrente elementos cristianos como la corona de espinas y la cruz. La resurrección es uno de los misterios de fe del cristianismo. ¿Cuál es su opinión?

No hay que dejarse engañar por las palabras, el lenguaje tiene los límites de su época. Hay que interpretar la resurrección de los muertos, tal vez no sea tan sencillo. Si la materia desaparece por un agujero negro y vuelve a aparecer por lo que se llama agujero blanco a través de un puente de roce, y el tiempo está estrechamente vinculado con el espacio, es probable que alguna vez descubramos que las cosas no existen en un tiempo presente, pasado y futuro, sino que están pasando cerca nuestro. Es muy difícil expresarlo. La resurrección puede ser una forma para entender la ecuación tiempo-espacio.

¿Aprobás el suicidio?

Tiene que ser libre para cualquiera, nadie puede impedirlo.

¿Aprobar una forma de violencia contra sí mismo no es aprobar una forma violencia, sea cual fuera?

No. Lo único que tenés es la vida. Me cuesta entender que se condene legalmente. Y tampoco es un acto contra Dios. Hay que rever conceptos, así entenderemos que el arte no tiene que estar fundado sobre la idea de la belleza sino sobre la idea de la verdad. Reinterpretar muchísimas cosas seguramente implicará una vuelta a una vida más espiritual. [...]”.

Julio Sánchez, “Oscar Bony expone sus últimos trabajos en el Museo Nacional de Bellas Artes”. En: *La Maga*, 19 de agosto de 1998, Buenos Aires.

“Oscar Bony. El gran provocador”, 1998

[...]

¿Cómo vivís este regreso?

Es muy movilizador porque, créase o no, han pasado cuarenta años, y... uno no es tan viejo...

En realidad, el proceso que comienza en Posadas es una continua huida. Salí huyendo y continué huyendo.

Recién en los últimos años me di cuenta de que había realizado el sueño de conocer el mundo. De viajar. Cosa que he hecho hasta el hartazgo.

Hace poco tuve la necesidad de quedarme en un lugar. Tengo un estudio grande en Buenos Aires y creo que me voy a quedar allí para siempre. Ya no tengo ganas de hacer las valijas y perder bibliotecas, que es lo que pasa cuando se migra.

Y yo migré dos veces. Primero de Posadas y luego de Buenos Aires.

¿Te sentís reconocido en tu tierra?

Me parece que sí. Tengo esa sensación y me hace mucho bien. También, creo que a la gente le gusta que alguien que sale de acá y recorre un cierto camino, vuelva.

Hay un encuentro de ambas partes...

Una necesidad mutua...

Sí. Porque como dije en mi charla, Posadas no alienta a sus artistas. No tienen apoyo. Están viviendo como en una isla. Tienen muchas dificultades para salir y ver.

Yo le aconsejaría que hagan unos viajes larguísimos, porque eso es lo que te abre la cabeza.

En tu charla dijiste que desde que saliste de Posadas trataste de destruir la base del aprendizaje que habías tenido ¿Por qué?

Estoy convencido de que en el arte la idea de unicidad (el punto de vista en el cual confluyen todas las líneas de la perspectiva -descubierto en el renacimiento-) se ha modificado.

Creo que esta es una época sumamente caótica -como seguramente fue el renacimiento- y se incorpora el concepto de la discontinuidad, al que más bien hago un acto de fe, de creencia.

Esto viene del conocimiento de cómo se mueven algunas partículas en la cámara de presión. Aparecen en una dirección y luego en otra. Son fenómenos de tipo físico que prologan una idea en la cual la materia no es lo que conocemos.

Es una nueva forma de conocer la materia.

La idea de la discontinuidad corresponde a una cultura que se disgrega, que se parte, que se fragmenta. Y rompe con la idea de la unicidad.

Y esto tiene mucho que ver con la influencia de la televisión.

Por ejemplo, a diferencia de un hombre del renacimiento, cuyo contexto presentaba una estrecha unidad, el nuestro tiene un quiebre continuo al cual nos acostumbramos sin saberlo. Que esto sucede cuando hacés zapping.

Cambiás de canal a canal y es un bombardeo continuo en el

cual el yo se retrae hacia atrás y se conecta después con lo que quiere. Pero sabe que hay un canal antes y otro después.

A mí, por ejemplo, no hay una música que me llene como para que escuche solamente eso.

Entonces, cuando trabajo mis obras no creo que sea un estilo el que me represente porque yo, a mi vez, represento a mi tiempo.

Y si quiero hacerlo tengo que trabajar las formas de ese tiempo.

¿De ahí la variedad de técnicas?

Soy un artista conceptual. Que encara todo el fenómeno de la creación. Entonces no me puedo comprometer con un solo modo, porque eso es parcial.

No es que la pintura se haya muerto, sino que expresa un lenguaje cerrado. Tampoco creo que haya una técnica mejor que otra. Cualquier cosa sirve.

Por otra parte nunca dejé de pintar. Pinto por una cuestión de entrenamiento y porque me gusta.

En este momento, por ejemplo, estoy pensando una idea referida a la identidad de la mujer en momentos de cambio -como este- y lo voy a hacer con videos.

Y después veré que hago... Seguiré con los suicidios -no creo que esa idea esté agotada-. O puedo hacer una exposición de pintura, por ejemplo.

¿Por qué esa necesidad de anular el objeto?

Tiene que ver con la tendencia de que nuestra vida se mentaliza cada vez más y la sensibilidad frente al lenguaje de la pintura se aleja.

La imagen se está convirtiendo en algo virtual. Son tendencias que van modificando la mente y hay una necesidad de reflejar eso en el arte.

El arte conceptual es inevitable como forma, porque nuestra cultura hace muchos más cambios de los que nos damos cuenta.

¿Y cómo fue que esa idea surgió en los 60?

Hay dos elementos. Uno es el de una personal tendencia a la alucinación, que viene de Misiones.

Creo que la luz de Misiones es alucinatoria. Tengo facilidad para entrar en el delirio y es la zona donde creo que pergeñé el arte conceptual.

Hoy existe a nivel mundial un interés profundo sobre el arte conceptual. Justamente en el 99 comienza en el Queens Museum de New York una muestra retrospectiva que va a recorrer varias ciudades de Estados Unidos y a la que está invitada *La familia obrera*.

Para mí ese es una obra sumamente importante, porque es donde logré mi máxima expresión de destrucción del objeto.

Y eso se está interpretando recién ahora... Cuando la obra es buena, la respuesta llega. 50 o 100 años después, pero es reconocida.

[...]

¿Siempre buscás desestructurar?

Lo decorativo no me interesa. Yo soy un provocador.

No hago cosas fáciles. Siempre son complicadas u ofensivas. Son duras, pero son piezas de arte. No son decorativas.

¿Y el arte es provocación?

El arte tiene que ver con el diálogo con el otro. Y en consecuencia tiene que reflejar los problemas de la gente y la sociedad.

Tiene que estar vinculado con la política. Con el momento, con la sociedad. Con la filosofía, con la religión. Si no, es como una planta que no tiene raíces, en seguida sale.

Pasan los años y la escoba del tiempo las barre..., nadie las recuerda.

Y yo estoy muy interesado en que se acuerden de mí...

A pesar de los suicidios...

Es que *Los suicidios* es la obra de un neto artista sudamericano de los 90. No puede ser eliminado de la historia del arte porque es un producto de este momento histórico.

No hay ningún elemento que sobre en esas obras.

El vidrio roto es simbólico, las armas de fuego son simbólicas y el significado se comunica rápidamente, de forma clara y precisa.

Comunica lo que yo quiero que comunique. No puede ser olvidada.

En tus trabajos hay mucho desarraigo...

Sin ninguna duda. Soy consciente de eso. Sobre todo en *La arqueología del Yo..* Que la armé con la memoria.

Es que antes de eso pasaba por una crisis por la cual, otra vez destruí todo el conocimiento y empecé de cero.

El desarraigo no me parece negativo en cuanto que lo objetivé con elementos del arte.

No es que sea negativo... es muy duro...

Sí. Pero no en el momento en que hice la obra.

El momento más duro fue en el año 58 cuando mi mamá y mi papá me acompañaron a la estación de Posadas a un tren que salía a las 7 u 8 de la noche... y se atrasó. Entonces la despedida fue larguísima.

Yo tenía 17 años y me iba a empezar una vida completamente solo. Ese fue el momento más duro. Lo demás son versiones de eso.

Cuando viví en Italia, como mecanismo de defensa, dejé de hablar en español. Nunca extrañé el mate ni el dulce de leche. Me adapté. Me endurecí y logré hacerlo.

Francisco Ali-Brouchoud, "Oscar Bony. El gran provocador". En: *Contexto*, 6 de diciembre de 1998, Posadas.

“No quiero la vanguardia novedosa del arte”, 1999

¿En *de memoria* usted emprende una búsqueda autobiográfica?

Sí, porque es un momento en el que yo quiero comenzar de cero, y entonces recorro a las cosas que son las únicas que tengo en el mundo: los recuerdos. Esto no busca responder a los planteos estéticos, sino a lo que se denomina “el cuadro y la verdad”. (Señala una de las fotos de la serie): Aquí, mi mano sostiene mi fotografía de cuando yo era niño -recuerdo el día en que me sacaron aquella foto-, y ese dedo es este dedo, ¿ves? Todo esto es cierto. Es cierto que soy yo, es cierto que yo miro mi foto, y es cierto que hay una pala en el lugar donde yo estoy mirando la fotografía, que es la misma pala (real) que aparece acá. En esta serie y en su consecuencia, que es la de los *suicidios*, yo trato de reducir todo el fenómeno estético a un plano en el que siempre lo estoy llevando al borde de lo estético.

Ese movimiento dialéctico: “me miro-miro mi foto-sé que soy yo”, ¿también está presente en los *suicidios*?

Sí, sigue presente en los “Suicidios”. Yo hago intervenir cuestiones de tipo existencial; estas para mí son más importantes que aquellas que pertenecen al plano estético de la obra.

En las “Utopías” lo que se ve es una lectura política de la violencia, que en los *fusilamientos* puede leerse como violencia de clase, ¿no?

Sí, pero yo tengo que aclarar que el vínculo con lo político viene matizado desde el arte. Yo no hago bandera, sino una cosa más sutil, y que también está presente en esto. (Señala una obra de la serie *de memoria*). Yo creo que esta pala tiene una carga política, porque me está señalando una condición social a la cual yo pertenezco, que para mí es sumamente importante porque es el punto de partida de la visión de todo el conjunto de la sociedad.

[...]

En una obra de esa serie, “La ley divina no tiene por qué ser justa” usted está fotografiado con un pulóver gris y se parece mucho esa imagen a la de su primer autorretrato; en otras está de traje, y yo me preguntaba si el traje tiene alguna connotación en cuanto a aludir a un típico porteño, a un típico dandy.

El traje, que además es este que llevo, porque es como mi ropa de trabajo, es la vestimenta de un típico ciudadano de cualquier ciudad; es el disfraz del hombre contemporáneo. Por eso aparecen el traje oscuro, la corbata. Es la vestimenta no es casual, sino que está acotada a un personaje que está funcionando. Yo funciono como personaje cuando estoy siendo fotografiado.

[...]

En las obras *Utopía* y *Plomo sobre plomo* se nota mucho esa relación con los *bucchi* (agujeros) de Fontana. ¿Usted tuvo contacto con él solo a través de su obra, o contacto personal?

No, desgraciadamente Fontana ya había muerto cuando yo llegué a Italia. Pero conocí a su hija y a Teresita, la mujer. Y conocí al entorno social que tuvo Fontana de galeristas e intelectuales de Milano, los he conocido. He discutido mucho, también, con el tema de Fontana, porque en Italia dicen que Fontana es italiano. Así que ese tema fue sumamente discutido. Yo tuve muchas oportunidades de decir que Fontana había nacido en la ciudad de Rosario, y además cuando realizó los agujeros, los *bucchi*. Fontana ya tenía más de treinta años, o sea que tenía una memoria inconsciente completamente trabajada. Yo creo que todo el trabajo espacial de Fontana nace de Rosario, no nace de Milano.

¿Por qué?

Milano es una ciudad que perteneció al imperio austrohúngaro, muy formal. Jamás un artista de Milano en esos años, 30 - 40 podría haber tenido la desfachatez y el coraje de romper una tela con un cuchillo. Eso lo puede hacer alguien que conoce la pampa argentina, que vivió dentro de la luz ennegrecedora de esta zona, y que pueda tener ese coraje para hacerlo.

¿El espacio, entonces, en Fontana, tendría que ver con la pampa argentina?

Esa es mi teoría personal. Mi teoría personal es que el tajo que él hace en sentido vertical -porque Fontana cortaba la tela de arriba para abajo- tiene que ver con la línea de horizonte, que es la parte de la pampa que Fontana conoció. Fontana viajó por la pampa en los años 20, y yo creo que ese paisaje de la pampa es un paisaje particularmente impresionante. Yo creo que eso es lo que hizo a Fontana moverse para poder hacer el tajo.

¿Considera que su obra fue influida por la de algún artista europeo con el que se relacionó?

No. No puedo mencionar a nadie más que a Berni y a Fontana.

[...]

[...] usted, en 1980, en la exposición *Nuova Immagine*, en Milán, presenta unas instalaciones que incluyen juguetes infantiles. ¿Considera a esas instalaciones como un antecedente de la serie *de memoria*?

Sí, creo que han servido como antecedente. Pero en ese momento no era yo consciente de que ese era un elemento que podría volver a usar. Me doy cuenta de que en general yo retomo cosas que han quedado sueltas. En general trato de no estar en lo que se llama *the stream*, la vanguardia novedosa del arte. Trato de seguir mi camino personal y no tener muchos contactos. Y cuando los tengo, esas referencias las declaro, como en el caso de Fontana, como en el caso de Berni.

Yo había notado, sin embargo, un cierto parentesco entre la serie de *suicidios* y algunas obras de Arnulf Rainer, un artista del accionismo vienes que trabaja con su propia imagen, manchándola de pintura...

No me gusta lo que hace Rainer. Yo traté de hacer esto por otro

camino donde el suicidio tiene más bien un significado de sacrificio. Pero no quiero decir que yo sea absolutamente original, porque en la época posmodernista es imposible ser completamente original.

[...]

Beatriz Vignoli, "No quiero la vanguardia novedosa del arte". En: *El Ciudadano*, 29 de agosto de 1999, Rosario, en ocasión de su exposición individual presentada en las salas Parque de España, Rosario.

"Futurizar", 1999

"Sería difícil futurizar en 1999, a riesgo de cometer graves errores, sin echar una mirada detenida a la mitad pasada de este siglo. Todo paso hacia adelante tendrá que tener en cuenta sobre todo estas cuatro décadas y muy especialmente los 60. Esto se verifica en el Arte por las abundantes citaciones de los 60 en las innumerables muestras históricas de esa década en todo Occidente. Curiosamente en Argentina no es bien conocida y en general se tiende a dar un enfoque superficial y periodístico. Se habla hasta el hartazgo del happening, del Di Tella, siempre en publicaciones de consumo. Así se ha convertido el fenómeno de la época en otro material de consumo y es difícil encontrarse con un análisis serio y concienzudo que no sea tendencioso.

Los 60 se caracterizan por la apuesta a la socialización global. Hay cambios en ese equilibrio inestable que se llama cultura. Esta tendencia de socialización se debilitó en la década siguiente hacia un marcado interés por las preocupaciones personales pseudo empresariales. El enfoque humanista se transformó por una marcada despolitización. Aparece un nuevo estadio del individualismo como un fortalecimiento de la figura del individuo, una suerte de mutación antropológica del individuo y de las relaciones con el mismo y su cuerpo. Queda a lo lejos el recuerdo de la protesta estudiantil y se desvanece la acción de la contracultura que caracterizo a los 60. El proceso de banalización se advierte en cierto estilo light.

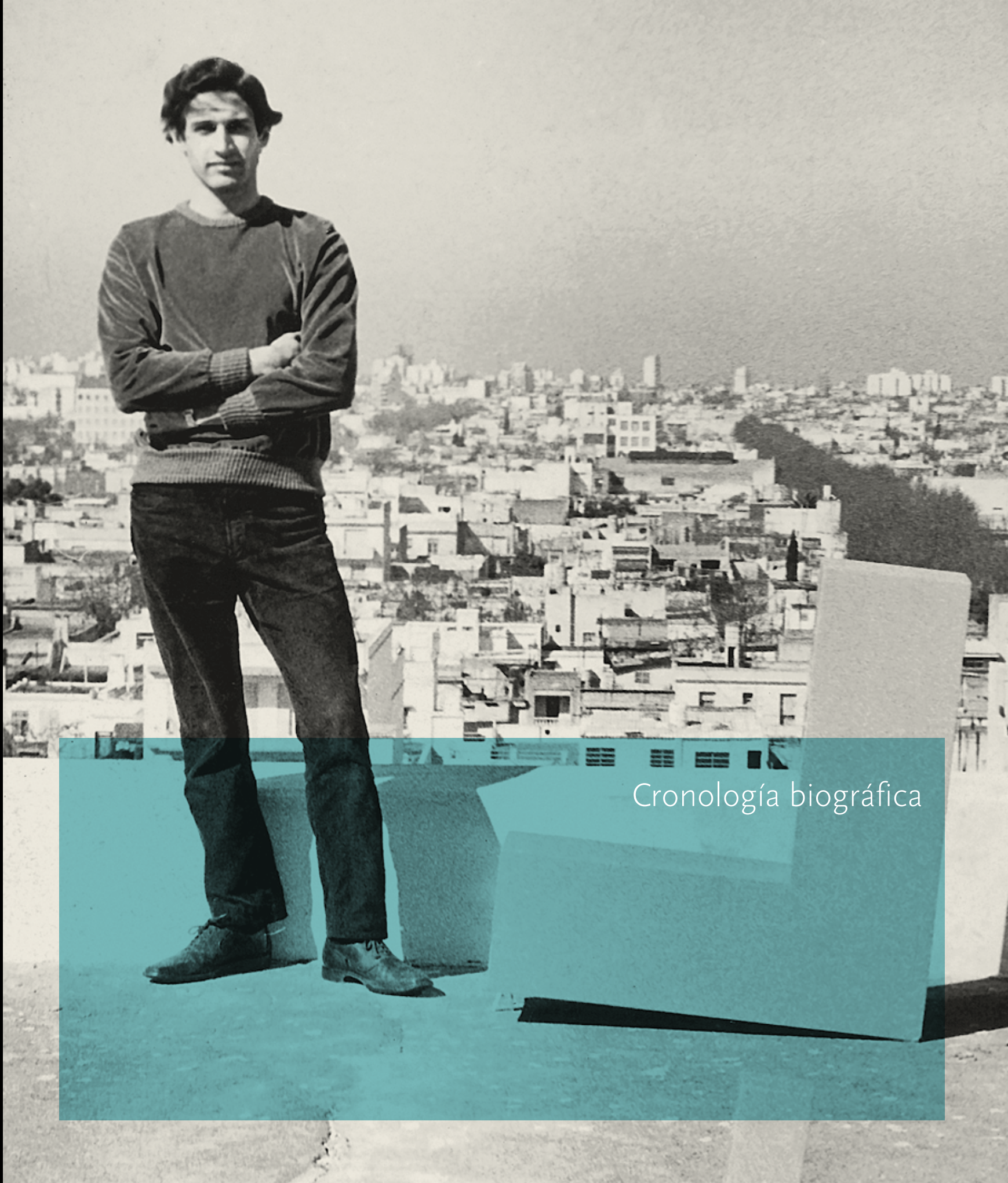
Es notable como ciertos procesos de transformación de la sociedad se hacen más evidentes en un país subdesarrollado, más que en los megagrupos sociales norteamericanos o europeos; y esta discontinuidad histórica con pérdida del sentimiento de pertenencia a un momento histórico y su vinculación con el referente pasado es lo que aleja la posibilidad de encadenar conceptos concientes o inconscientes de identidad. Identidad de tiempo e identidad de lugar. Esto que podría ser una constante en sociedades nuevas es producto de los efectos de globalización que afectan a todo la sociedad posmoderna por igual. El desastre apocalíptico ha provocado una crisis de confianza en la política y en la tecnología y ha desarrollado una tendencia hacia comportamientos de supervivencia.

Tiempo conmocionado y ecléctico, responsable del abandono

ideológico, y del desmoronamiento de las identidades sociales bajo el refugio de una palabra fantástica: Democracia, que representa el nuevo mito, la nueva esperanza. El afianzamiento de la democracia como sistema tiene evidentemente aspectos positivos, pero es discutible como criterio único en lo que se refiere a la cultura. La cultura debería preservar al artista como singularidad social y me permito dudar de que las formas denominadas democráticas lo ayuden. Lejos de los propósitos utópicos de la Modernidad, este tiempo de postmodernidad está caracterizado por la Indiferencia y configura un movimiento involutivo de la cultura. La serpiente se muerde la cola. El Arte se cita a sí mismo, involucre sobre el propio nombre.

En estas condiciones se produce una especie de atomización del artista. Pero el artista no puede ser más individualista de lo que ya es y en consecuencia disminuirá su singularidad, en comparación con el siglo XIX. Su individualidad se viene apagando por la multitud de singularidades que crecen democráticamente a su alrededor. La pérdida de lo Divino tal vez será definitiva, lo Divino como región inaccesible, mística".

Oscar Bony, *Futurizar*, 1999, texto publicado en el desplegable de la muestra individual del artista realizada en Galería Dharma Fine Arts, Buenos Aires, 2005, archivo del artista.



Cronología biográfica

Referencia

Los datos que no han podido ser verificados mediante fuente primarias o testimonios veraces aparecen señalados con la convención (?)

CRONOLOGÍA BIOGRÁFICA¹

VICTORIA GIRAUDO

1941

Oscar Rubén Bony nace el 10 de junio de 1941 en la ciudad de Posadas, provincia de Misiones. Hijo de Luciano Román Bony y de Emma Martínez. Vive su infancia en una casa humilde con un gran patio y una huerta, ubicada en uno de los barrios alejados del centro de la capital, a orillas del río Paraná, lindando con el inicio de la zona rural. Su madre era paraguaya y trabajaba como maestra; y su padre argentino, domador y talabartero.

“Lo que tiñe toda mi infancia es la cólera de mi madre que caía en cólera por cualquier motivo. Sin embargo, yo era un chico no sé si sometido porque rumiaba por adentro, pero indudablemente, poco a poco, he ido pergeñando la escapada que finalmente realicé cuando tuve 17 años. [...] para mí es importante haber dilucidado que detrás de esa tormenta que descargaba mi madre generalmente sobre mí, yo venía a ser la víctima de su exceso de energía, no es que yo cometiese travesuras, para nada, solamente que mi madre decidía que algo había estado mal y se la tomaba conmigo, también se la tomaba conmigo con el elogio a veces exagerado de algunas cosas que yo producía. Para empezar yo vivía dentro de esta casa, es decir mi madre no me permitía salir, ni siquiera tener amigos, o sea según ella todos los chicos del barrio no estaban a mi altura y no podía compartir los juegos. [...] En general todos los juegos yo los hacía en soledad en este enorme patio que dije.

[...]

Yo reconozco que en ese ímpetu de mi madre, en esa exigencia constante de mi madre en todos los niveles, reconozco el mandato que me fue transferido, el mandato de realizar, el mandato de ir hacia algo que lo podría definir como el absoluto. El mandato viene de mi madre, mi madre sentía y exigía de las cosas que fueran de un cierto modo, de un cierto modo de proyección, las cosas debían -debían, este es el verbo- las cosas debían ser de un cierto modo, no podían ser de cualquier modo, ni podían ser del modo que saliesen sino que debían ser de cierto modo. En este uso del verbo yo reconozco cierto mandato, como un mandato divino que devino sobre mí y que permanece hasta el día de hoy como una orden a la cual yo sin

duda obedezco, un mandato de arriba de hacer ciertas cosas que representen un cierto absoluto.”²

1957

Se recibe de bachiller en el Colegio de Posadas y comienza su formación artística con Lucas Braulio Areco, uno de los protagonistas clave del ambiente cultural de Misiones desde principios de los años 40. Artista plástico de origen correntino, compositor folklórico y músico solista de guitarra y arpa india. Como investigador de la historia regional y escritor de temas literarios y artísticos publicó artículos y ensayos en diferentes revistas de la época, por ejemplo *Histonium* y *Saber Vivir*. Ocupó importantes cargos públicos como la dirección del Museo Municipal de Bellas Artes, durante muchos años, fue director de Cultura de la Municipalidad, delegado del Fondo Nacional de las Artes, profesor titular de la cátedra de Pintura en la Escuela de Bellas Artes de Misiones, miembro de la Comisión Territorial de Cultura Social y de la Junta Provincial de Estudios Históricos y Ciencias Naturales.³ Con Areco, Bony aprende las bases del oficio pero siempre se consideró un autodidacta.

1958

Mientras completa sus estudios en el Colegio Nacional, pinta campesinos, naturalezas muertas, flores, retratos, figuras y paisajes, alternando entre jornadas en el “taller” y excursiones al aire libre, por ejemplo, a la chacra de la familia Rose. Utiliza distintos materiales: óleo, témpera, pastel y acuarela; dibuja constantemente y también talla algunas maderas.⁴

Bony tenía 17 años y ya había obtenido varias distinciones. En 1955, Primer Premio Estudiantil de la Comisión Municipal de Cultura; en 1958, Primer Premio Semana del Mar y Primer

Oscar R. Bony. *Ciclo 1958*, “Ciclo de Becarios”, Departamento de Cultura, Ministerio de Asuntos Sociales de la Provincia de Misiones, Posadas, 1958. (catálogo)



Premio de Amigos del Arte, y una beca del Departamento de Cultura del Ministerio de Asuntos Sociales de la Provincia para continuar sus estudios con Areco.⁵

En el marco del Ciclo de Becarios presenta su primera exposición individual, *Oscar R. Bony*, en el mismo Departamento de Cultura. Entre las treinta piezas se destaca un *Auto-retrato* pintado al óleo, uno de los géneros más tradicionales en la historia del arte pero que, en el caso de Bony, es importante destacar porque el uso de su propia imagen como territorio para la práctica artística marca todo su trabajo.⁶ La lista de obras muestra la variedad de temas y de técnicas, incluida una monocopia, y la convivencia en el conjunto de cuadros “terminados” con estudios de figuras—detalles de manos, pies, espaldas y rostros, en óleo, lápiz o acuarela—y apuntes pintados en témpera.

Trabaja ad honórem en la cátedra de Dibujo del Centro Provincial de Capacitación N° 3, desde el 9 de junio hasta la finalización de las clases el 30 de noviembre.

Obtiene una beca del Gobierno de la Provincia para continuar sus estudios en Buenos Aires en la Escuela Nacional Preparatoria de Bellas Artes “Manuel Belgrano”.

1959

Instalado en Buenos Aires, Bony concurre a la Escuela de Bellas Artes. Los diarios y catálogos de entonces afirman que Bony asiste al taller de Demetrio Urruchúa. Sin embargo, ni la bibliografía sobre Urruchúa, incluido su libro de memorias, ni las historias de la enseñanza artística en la Argentina hacen ninguna referencia a que el pintor haya dado clases en la Belgrano.⁷ La importante y extensa tarea docente que desarrolla a partir de 1941 estuvo concentrada en su propio taller de la calle Carlos Calvo 1770. Si bien los planes de estudio de las escuelas de bellas artes oficiales habían sido reformados en 1958 buscando actualizar materias, contenidos y métodos pedagógicos y se habían abierto concursos para renovar los planteles de profesores, es fácil suponer la falta de estímulo que encuentra Bony en la Belgrano. Como era habitual entonces y teniendo en cuenta su origen social y afinidades ideológicas, lo más probable es que Bony haya seguido los cursos regulares de la preparatoria y, al mismo tiempo, frecuentado el taller particular de Urruchúa, reconocido por su oposición a la enseñanza oficial y compromiso con el arte social.

Bony se inscribe en la Facultad de Filosofía y Letras donde cursa algunas materias en la carrera de Letras.⁸ La relación entre

muchos de los artistas de los 60 y el ámbito universitario es un hecho central para entender el momento. Uno de los síntomas de cambio en la dinámica de la escena artística contemporánea es la mudanza del modelo del pintor formado en las escuelas de bellas artes o los talleres libres, hacia un sistema de “aprendizaje” múltiple, intradisciplinario y ambulatorio. A partir de los años 50, las redes de contacto entre los artistas visuales y la nueva intelectualidad son frecuentes. El clima reformista de la Universidad de Buenos Aires después de 1955 y el discurso progresista del primer tiempo del gobierno de Arturo Frondizi abren la expectativa de una universidad pública, profesional y moderna. Cátedras y carreras nuevas como Estética, Psicología y Sociología son itinerarios frecuentes o, incluso, pasos anteriores al hacer artístico.

Desde el punto de vista económico, Bony contaba con la beca del Gobierno Provincial como única fuente de ingresos.⁹ Por lo tanto, en aquellos años, para poder cubrir sus gastos hizo todo tipo de trabajos: fue vendedor en una librería de la calle Corrientes, posó como modelo en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y armó un equipo para pintar departamentos.¹⁰

1960

Concurre al taller de Juan Carlos Castagnino en la calle Defensa, cerca del Parque Lezama. Castagnino era un artista reconocido que, desde los años 30, trabajaba en el ámbito del realismo crítico y militaba en el Partido Comunista. En 1933, había formado parte del Equipo Poligráfico convocado por el mexicano David Alfaro Siqueiros para pintar el mural *Ejercicio plástico* en la quinta de Natalio Botana en Don Torcuato, Provincia de Buenos Aires. Entre 1945 y 1946 había realizado los murales de las Galerías Pacífico, junto con Antonio Berni, Urruchúa, Lino Enea Spilimbergo y Manuel Colmeiro.

Urruchúa y Castagnino pertenecían a una misma generación, compartían el mismo espacio de debate y una posición similar sobre la función social del arte. Sin embargo, el cambio de un maestro a otro resulta fundamental. En 1960, cuando Bony frecuenta su taller, Castagnino estaba pintando una serie de obras—paisajes, escenas rurales y fabriles—que incorporaba a la base figurativa característica de su estilo, recursos materiales y visuales tomados del informalismo, el movimiento de avanzada más difundido a fines de los años 50. Contacto con la no-figuración que se traducían en pinceladas y manchas de colores convertidas en gestos físicos y pictóricos que contaminaban la representación de lo real. En el tránsito de Bony hacia el arte con-

temporáneo las enseñanzas de Castagnino funcionan como un primer umbral. “[...] [Castagnino] era el único que no les cobraba a sus alumnos. El taller se mantenía con una cooperativa, y los alumnos que estaban más avanzados les enseñaban a los que entraban. Él venía una vez a la semana y hacía comentarios sobre el trabajo”.¹¹

Es posible imaginar los recorridos, las exposiciones y los intercambios que ponen a Bony en contacto con las propuestas que estaban transformando la escena cultural porteña. En 1960, los trabajos de Luis Felipe Noé, Rómulo Macció, Ernesto Deira y Jorge de la Vega anuncian la aparición de la neofiguración; Luis Wells realiza sus primeros objetos y Kenneth Kemble sus artefactos tridimensionales; Alberto Greco expone su *serie negra* y empapela la ciudad con afiches callejeros, “Greco, qué grande sos” y “Greco, el artista informalista más grande de América”; Berni recorre las villas miserias y comienza a pensar en la historia de su personaje Juanito Laguna. Los jóvenes se reúnen en bares como el Chamberí y el Moderno y discuten sobre las posibilidades del informalismo, el retorno a la figuración, la combinación de materiales, la mezcla de disciplinas, las acciones en los espacios públicos, las relaciones entre arte y vida, obra y espectador, el rol de las instituciones, las galerías, el mercado y la crítica.

Sus estudios en la Belgrano terminan en 1960, de manera abrupta, cuando es expulsado de la escuela por organizar una huelga contra la profesora de Morfología.

1961

Bony llevaba dos años en Buenos Aires, la Belgrano no le había aportado nada y sus propios intereses lo habían conectado con Castagnino y Berni. El sistema artístico vivía uno de los momentos de ruptura más radicales de su historia: el fin de la modernidad y el inicio del arte contemporáneo, y Bony se había convertido en una presencia constante en los espacios de debate.

“Yo llegué de Misiones adolescente con una base académica de pintura, pasé por la Belgrano de donde me echaron antes de terminar y después frecuenté el taller que dirigían Castagnino y Berni en la calle Defensa. Yo estaba deseoso de evolucionar. A veces era ayudante de Berni, y de noche frecuentaba el bar Mo-

derno. Malvivía de las negras ganancias de un puesto de papas y cebollas en el mercado de la Boca, que hubo que vender para pagar las deudas. Pero lo interesante eran las reuniones en el Moderno donde conocí a [Emilio] Renart, [Rubén] Santantonín, [Pablo] Suárez y Ricardo Carreira y otros, el grupo era grande. Vos ibas de mesa en mesa y según era el interés del diálogo te sentabas, en esas mesas las discusiones se prolongaban hasta la madrugada, o hasta que Ismael te echaba, y el interés variaba según quién participaba. Algunas veces el tono subido terminaba en insultos y trompadas. Me acuerdo de una tarde de lluvia lo encontré a Emilio Renart sentado solo, yo le conté mis viajes al Amazonas y él me enseñó las mezclas para preparar poliéster [...]”.¹² Suárez recordaba años después: “Una de las cosas que se hablaban en el bar Moderno y que hablábamos mucho con Alberto Greco. Greco decía que había que ponerse al día, que no se podía crear nada si uno no estaba manejando hasta el último de los elementos disponibles en el resto del mundo. Entonces, esa especie de puesta al día a nosotros nos enseñó, nos hizo leer y tomar en cuenta todo lo que estaba sucediendo, pero aparte nos hizo comprender qué cosas podíamos hacer que fueran más nuestras, porque uno solo elige dentro de lo que ya sabe”.¹³

Trabaja entre los asistentes al el taller de Berni, recolectando en los suburbios los desechos y materiales que el Maestro utiliza para construir sus primeros collages sobre Juanito Laguna que expone, en noviembre, en galería Witcomb.

En el mes de octubre inaugura su segunda muestra individual en Posadas. El folleto publicado no tiene reproducciones ni lista de obras, pero menciona: “El tema general de esta exposición pertenece a personajes misioneros” y agrega una cita interesante: “El amor a la materia, instituido al seno de la pintura por el informalismo es incorporado a la figura, en busca de una imagen personal”.¹⁴ La breve biografía menciona que el pintor “Actualmente se dedica a la pintura mural”. Si bien no hay ninguna otra información sobre el tema, la relación con Castagnino quizás lo haya vinculado en algún momento con el circuito del muralismo que, desde fines de los 50, mostraba cierta actividad en diferentes espacios de la Ciudad de Buenos Aires. El artista marplatense era uno de los pocos protagonistas en ese ámbito de producción tan inusual.¹⁵



Oscar Rubén Bony. *Artes Plásticas*. Ciclo 1961, Salón Permanente, Dirección de Cultura de la Provincia de Misiones, octubre, 1961. (catálogo)



Oscar Rubén Bony. *Artes Plásticas*. Ciclo 1961, *Vieja misionera*. Esmalte sintético, 200 x 60 cm (lámina) Archivo del artista

En cuanto al lenguaje pictórico que entonces transita Bony, hay una pista. En su archivo, junto al folleto de la exposición, guardó una reproducción en blanco y negro de una pieza titulada *Vieja misionera*, pintura sobre madera de 200 x 60 cm que muestra una figuración sintética, potente y monumental cercana a las variantes del arte social de principios de los 60. Cierta expresionismo que tiende a la deformación y gigantismo de personajes y escenarios.¹⁶ Frente a este tipo de imágenes, la cita vinculada al informalismo transcrita en el catálogo resulta contradictoria. La limitación que impone la calidad de la reproducción quizás clausura gestos de color o texturas. Sin embargo, es probable que la mención señalara el campo de visión que Bony percibía y exploraba en sus derroteros porteños pero, aún extraño a su propia producción.

En agosto, los cuatro de la neofiguración -De la Vega, Deira, Macció y Noé- hacen su primera muestra de conjunto en Peuser, con el título *Otra figuración*; en septiembre, Santantonín presenta públicamente su arte-cosa en Galería Lirolay; en octubre, Greco sorprende nuevamente en galería Pizarro con *Las monjas montadas* “bajo los auspicios de tía Ursulina”; en noviembre, Kemble organiza en Lirolay la experiencia colectiva *Arte Destructivo*. Acontecimientos que junto a los Juanitos de Berni dibujan una parte de la trama de posibilidades que, aceleradamente, abría el arte contemporáneo.

Como medio de subsistencia, Bony agrega a su inventario de trabajos temporarios, un par de variantes. Es el modelo para la famosa edición del *Martín Fierro* ilustrada por Castagnino para Eudeba y es maestro en el taller de alumnos del pintor marplatense.¹⁷

1962

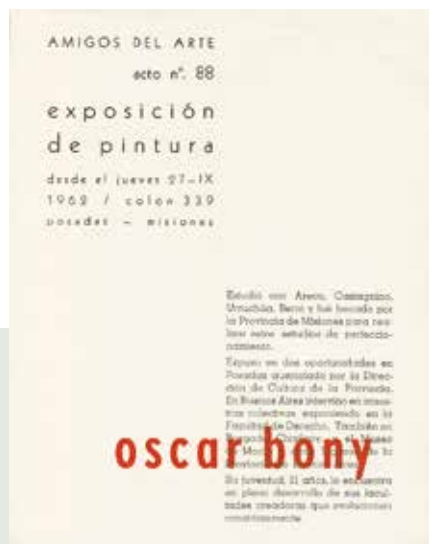
Entre enero y noviembre cumple con el servicio militar obligatorio, enrolado en la oficina de reclutamiento de Posadas. El 19 de noviembre es dado de baja por aplicación de una

disposición legal particular, figurando en su instrucción militar la especialidad de “escribiente”.¹⁸

Uno de los problemas fundamentales en la reconstrucción de la trayectoria y la producción de Bony hasta 1964-1965 es la escasez de obras y documentos. Las fuentes disponibles para seguir sus movimientos son difíciles de verificar y limitadas en su información. Por ejemplo, entre 1962 y 1964, participa en distintos salones municipales y provinciales de bellas artes donde, además, obtiene varios premios. Pero, los catálogos de esos salones no reproducen los envíos y solo aportan datos básicos como títulos, medidas y técnicas de las piezas. Las exposiciones colectivas que registra su currículum tienen como únicos testimonios tarjetas de invitación, referencias indirectas en diarios locales o menciones incompletas en catálogos tempranos que desaparecen rápidamente. Sin embargo, el archivo del artista, aunque aleatorio y dispar, reúne notas de prensa, publicaciones y material visual —reproducciones, diapositivas y fotografías—, un buen terreno para la arqueología y la disección.

Las exposiciones individuales en Posadas, sobre todo, dibujan un derrotero donde folletos y notas periodísticas ofrecen indicios. El punto crítico en el manejo de esta información es poder atravesar sus diferentes capas de significado, teniendo en cuenta la posición que imponía el contexto, celebrando en cada muestra el regreso del “joven pintor misionero que participaba del mundo del arte de la Capital”. Mandato que Bony parece resolver mediante un interesante mecanismo: sus obras ponen en escena los logros de un estudiante que va ampliando horizontes, y las citas que incluye en los catálogos o informa a la prensa hacen referencia a rupturas que Bony conoce como testigo, pero que aún le son ajenas. Como, por ejemplo, cuando en 1961 mencionaba el informalismo mientras se mantenía dentro de la figuración expresionista.

Algo similar ocurre en 1962 cuando inaugura en septiembre su tercera exposición individual. El folleto se limita a enunciar que muestra 15 pinturas, y el texto que las presenta dice: “El amplísimo panorama que el informalismo parecía ofrecer a los pintores que se dieron a él con raro entusiasmo, de pronto se cierra, agotado. Del propio informalismo emerge una nueva figuración: Otra Figuración. ¿Será ella capaz de devolver a la pintura sus antiguos y siempre jóvenes valores de significación?”¹⁹ Las notas periodísticas destacan la actualidad de la propuesta del pintor identificada con la “nueva figuración”. “Oscar Bony, encuadrado dentro de una tendencia ‘figurativa’ pero de vanguardia, nos explica el curioso fenómeno de la evolución plástica



Oscar Bony. *Exposición de Pintura*,
Salón Permanente de Artes Plásticas,
Posadas, octubre, 1962.
(catálogo)

del arte actual que vuelve nuevamente, con un sentido nuevo, a la 'figuración' dejando atrás el 'informalismo'".²⁰ "Este joven artista, enrolado dentro de las nuevas tendencias de la 'nueva figuración', que echó por tierra las audacias del 'informalismo', nos presenta quince obras de gran significación dentro de su evolución de experimentador plástico actual [...]".²¹ Pero, nuevamente las reproducciones de obras más cercanas a la fecha, como el envío al *Salón de Rosario* en octubre de 1963, muestran una imagen en tránsito saliendo de la figuración moderna y no las características de la nueva figuración.

Antes de fin de año, posiblemente, se traslada a la ciudad de San Pablo. Este viaje a Brasil aparece mencionado en las entradas biográficas publicadas en los catálogos del Premio de Honor Ver y Estimar de 1964 y 1965 y en algunos papeles del archivo. Todas las fuentes se limitan a citar "un viaje de estudios a San Pablo" sin aportar otra referencia, y mudan indistintamente la fecha de 1962 a 1964. Lo más probable es que la breve estadía brasileña ocurriera en 1962, después de su exposición en Posadas y al terminar la conscripción, entre diciembre y los primeros meses de 1963. En su carrera, 1964 es un año clave, entre los envíos a los salones provinciales, la invitación para el Premio de Honor Ver y Estimar y su primera muestra individual en Buenos Aires, es difícil pensar en un viaje a San Pablo, no solo en términos de tiempo sino de motivaciones. En 1962, Bony era todavía un artista en tránsito y la exploración brasileña una experiencia atractiva en un momento de definiciones. El espacio de privilegio que desde la década del 20 ocupa Brasil en el imaginario cultural argentino y en el plano real de intercambios, no solo seguía vigente sino que se había amplificado a partir de los 50. El campo intelectual brasileño ofrecía una red intensa de relaciones entre instituciones, vanguardia, crítica y mercado, junto a una creciente visibilidad internacional. Hasta 1962 la posición de Bony en Buenos Aires, a pesar de sus contactos y circulación, era marginal. Sus exposiciones individuales, sus participaciones en muestras colectivas y salones lo definían, aún, como un pintor ligado a su ciudad natal y a itinerarios provinciales.²² Según los relatos orales de Bony y la memoria familiar, este viaje a Brasil no solo incluyó la ciudad de San Pablo, sino una travesía por la selva del Amazonas en compañía de su amigo Alfred Rose.

1963

El mismo documento de identidad que acredita su paso por el servicio militar permite establecer que, en marzo de 1963, Bony fija nuevamente su domicilio en Buenos Aires, en el barrio de La Boca, en la calle Palos 860. Es alrededor de esta época cuando comienza su relación con la fotografía. Carmen [Cacha] Miranda, su pareja en aquellos años, era fotógrafa y además tenía un puesto en el mercado. Para ganarse la vida, Bony al ser hábil con las manos —como lo era su padre— armaba muy buenos bastidores, preparaba los lienzos con fondos, era ayudante de los maestros de La Boca, y se las rebuscaba de mil maneras porque quería vivir de lo que hacía. También, como era hijo único, recibía de vez en cuando la ayuda de su madre, quien lo apoyaba mucho. A su vez, como Cacha trabajaba sacando fotos para distintos lugares y hacían fotos de obra, Bony la acompañaba y se ocupaba de la iluminación y puesta en escena.²³

Participa en salones municipales y provinciales, extendiendo su radio de acción fuera de Posadas. Decisión que refleja su necesidad de encontrar ámbitos de pertenencia, canales para exhibir su producción o mecanismos alternativos de supervivencia buscando obtener algún premio. Durante 1963 y 1964, figura en los salones de Rosario, Mar del Plata y Santa Fe.

A fines de 1963 y principios de 1964, las telas que manda al Salón de Arte de Mar del Plata o el conjunto de diapositivas color de su archivo que ilustran la serie *Organismos*, muestran su compromiso con la neofiguración. A su manera, como tantos otros satélites que rodearon al grupo central de la Otra Figuración, Bony explora la pintura como lenguaje abstracto y sin forma, alumbrando una figuración que no es copia de un modelo exterior, sino resultado de un quehacer material y pictórico, ubicado entre la lógica y el azar. La declaración de principios que abría el catálogo de la muestra de Noé, Macció, Deira y De la Vega en Peuser, señalaba con precisión: "No constituimos un movimiento, ni un grupo ni una escuela. Simplemente somos un conjunto de pintores que en nuestra libertad expresiva sentimos la necesidad de incorporar la libertad de la figura".²⁴ Un año antes, Noé había sentado las bases de la experiencia en una de sus auto presentaciones: "No quiero pintar ni a fulano ni a mengano, sino la relación entre ambos o entre uno de ellos

40° Salón de Rosario, Comisión Municipal de Cultura,
Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario, 1963.
Mención Honorífica para *Figura afeminada* (sic), óleo; 125 x 80 cm (lámina)
Archivo del artista



y las cosas. Para ello aprovecho la de expresión pura y sublimada que da el informalismo, pero dotando al cuadro de un elemento de apoyo, la figura, que representa el factor principal de esa relación, el hombre. Por esto hago figuración con método abstracto informal, pero no por ello soy informalista. Mi objetivo es distinto al de esa tendencia: Me interesa el mundo de la aparición, la extracción de formas de lo informal, No soy tampoco representativo. Busco la sugerencia libre pero siempre en el plano humano”.²⁵

El impacto de la neofiguración en Bony fija un hito en su propio camino, su primer acercamiento al arte actual.

1964

Inicia una nueva serie que titula *Anatomías*, telas de mediano y gran formato -en óleo o esmalte- que anuncian su paso de la neofiguración hacia otras modalidades de la pintura cercanas al pop.

En el mes de abril, una de sus *Anatomías* participa del Premio de Honor Ver y Estimar, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Es la primera invitación que recibe para exponer en uno de los certámenes más prestigiosos de la época, la convocatoria que marca su ingreso al circuito institucional contemporáneo.²⁶ La Asociación Ver y Estimar fundada en abril de 1954 por un grupo de alumnos de Jorge Romero Brest, y su premio anual creado en 1960, tenía objetivos claros. “Una de las actividades de la Asociación, las informales reuniones de los sábados a mediodía, ha sido particularmente fecunda: conversación y alcohol, buena fe y curiosidad, anhelo de mejoramiento, acercaron a los artistas plásticos jóvenes, sin faltar quienes lo son por espíritu de aventura, hasta constituir en feliz simbiosis una especie de segundo grupo dirigente fundido con el anterior; acaso la ejemplar unidad de teoría, crítica y acción creadora, lograda sin esfuerzo, naturalmente. Tan sentida esa unidad, con fuertes vínculos afectivos, como para que la iniciativa del presidente [Francisco] Díaz Hermelo cuajara en la idea del Premio Ver y Estimar, dedicado a esos artistas jóvenes amigos y a todos los que se les parecen”.²⁷ En 1965, el mismo Romero Brest reconocía: “No obstante la modesta retribución monetaria que implica, este Premio Ver y Estimar, ha llegado a ser el más atractivo de

cuantos se organizan. Para los artistas participantes, porque son ‘presentados en sociedad’; para críticos y aficionados porque les permite conocer a los nuevos creadores y cifrar esperanzas”.²⁸ Bony recordaba en 1994: “Díaz Hermelo y Samuel Paz iban a seleccionar artistas y obras con un criterio muy amplio y preñado de expectativas con un criterio evolutivo.

La primera visita que me hicieron a mi taller, fueron Samuel Paz y Aldo Pellegrini. Imaginate que era un buen dúo e hicimos una selección, eso demuestra que había una expectativa muy abierta. Era un espíritu no de una persona sino de un conjunto. Y creo que en el Ver y Estimar están las raíces de toda esa evolución, después del VyE (sic) vienen las invitaciones al Di Tella”.²⁹

Las pinturas de *Anatomías* reproducidas en un par de catálogos de 1964 y documentadas en su archivo, muestran el cierre de su etapa anterior. Son telas plantadas en una figuración convertida en un sistema de relaciones que incorpora referencias textuales y fuentes iconográficas tomadas de la medicina. Hay un desplazamiento hacia imágenes que utilizan códigos habilitados por el arte pop en sus fricciones con los medios masivos de comunicación y el inventario visual administrado por saberes socialmente autorizados. Entre la lámina escolar, la ilustración de revistas de medicina, las reproducciones de bibliografía de divulgación, el pintor interviene subrayando funciones corporales, copiando modelos científicos. Bony mezcla representaciones pictóricas con información y diagramas de origen académico, apropiándose de su lenguaje formal y valor documental.

La visibilidad y las credenciales que aportaba la Asociación Ver y Estimar, le permiten obtener un contrato con una galería comercial y una fecha para su primera muestra individual en Buenos Aires. Natalio Povarché, el director de galería Rubbers, le ofrece un contrato para que se dedique exclusivamente a pintar y una sala para el mes de septiembre.³⁰ Bony expone un conjunto de sus *Anatomías*.

Mientras tanto, sigue frecuentando las tertulias del Bar Moderno, visitando exposiciones, viendo mucho cine: el boom porteño de Bergman, Antonioni, Buñuel, Godard, Resnais y Truffaut, entre otros, y compartiendo cada vez más sus inquietudes, gustos y afecto con Santantonín a quien le da clases de fotografía.



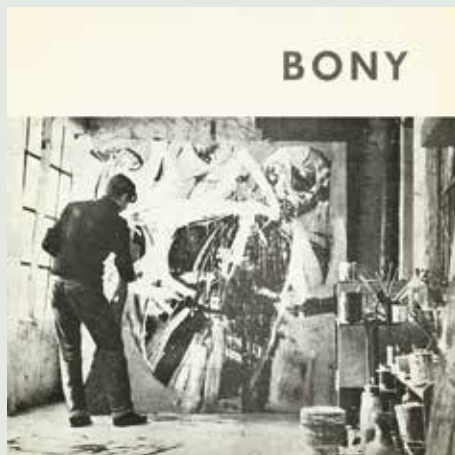
Premio de Honor Ver y Estimar, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, abril 1964 (catálogo)



41°Salón Anual Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe, mayo, 1964, Premio Club del Orden Medalla de Oro, *Vivir gesticulando*, óleo, 140 x 100 cm (lámina) Archivo del artista



Bony, Galería Rubbers, Sala II,
Buenos Aires, septiembre 1964. (Catálogo)



Bony, Santantonín y otros, en Villa Gesell, 1965



Pablo Suárez y Oscar Bony, 1964,
fotografías blanco y negro 35 mm. tomadas por Bony
Archivo del artista

1965

Bony y Santantonín pasan juntos el verano en Villa Gesell sacando fotos en la playa para ganarse la vida mientras conversan sobre arte. “Los veranos de los 60 tuvieron en Villa Gesell un especial atractivo para la juventud, por cierto diferente del de Mar del Plata. [...] En Villa Gesell estaban los bares donde se encontraba cierta generación bohemia de Buenos Aires: músicos errantes, intelectuales mochileros.”³¹

Ese verano fue fundamental. Es entonces cuando Bony define el inicio de sus experiencias en el arte de objetos y el “cine”. Durante aquellas vacaciones filma su cortometraje *Submarino amarillo*, el primero de los cuatro cortos que presentaría en el Instituto Di Tella en 1966.

Al mismo tiempo, las charlas cotidianas con Santantonín lo estimulan y confirman su decisión de explorar las posibilidades de los objetos. Santantonín no solo era uno de los protagonistas centrales de la renovación artística porteña, sino que sus ideas y práctica del arte cosa marcaban un desvío dentro del terreno mismo de la vanguardia. “Hay algo en el objeto que se le antepone, que se le pone delante, que lo rodea, que mira al hombre desde esa su soledad fría y fatal. Tiene algo ‘el objeto’ de despojamiento humano. Hay algo inhumano que no puede sufrirse en los objetos”.³² [...] “la cosa, se te mete por los ojos, te invade por la piel, por todos los poros, en virtud de su urgencia material, sin transposiciones. Se amplía así el arte sin posible comunicabilidad por otros sentidos que el habitual, educado para la cosa pintada. Se siente la cosa hecha”.³³

El regreso a Buenos Aires está marcado por jornadas intensas de trabajo. Bony decide comenzar a filmar una serie de cortometrajes y construye su primer objeto para enviar a Ver y Estimar.

A principios del mes de junio, en la galería Van Riel, se inaugura la quinta edición del Premio de Honor Ver y Estimar y expone *Organismo vivo*. Una cosa informe hecha con telas -poliuretano y elementos de goma- que se infla y desinfla, mediante un fuelle mecánico instalado en su interior, mientras emite extraños

sonidos guturales, reproducidos por un grabador oculto dentro del objeto. El jurado integrado, entre otros, por Romero Brest, Hugo Parpagnoli, Clorindo Testa, Samuel Paz y Díaz Hermelo, premia la pieza con la Faja de Honor del concurso.

Dos años después, Basilio Uribe recordaba *Organismo vivo* como “un paquidermo inflatorio” construido con mantas de poliuretano que se “expandía y deprimía cíclicamente” mientras “emitía ronquidos”, y lo bautiza como una creación del “informalismo pop”.³⁴ La idea de un “informalismo pop” es ingeniosa y vulnerable, pero sugerente. Bony había dado vida a un organismo cuya memoria genética conservaba datos del informalismo, de la neofiguración, el pop, el objeto y el arte cosa; era una mutación, un híbrido.

Con respecto a la crítica, los artistas invitados y los premios provocaron un nuevo enfrentamiento, actualizando uno de los ejes principales de la discusión del momento: la confrontación entre la pintura y el avance del objeto. El crítico de *Clarín* comentaba: “Exhibense pinturas y los llamados objetos. La admisión de estos, en un concurso de pinturas no se explica, así como es incomprensible que entre ellos se hayan seleccionado obras con derecho al premio. Algunos de tales objetos nos recordaron esas graciosas piezas de muestras de fin de año de determinados talleres de artesanos; otros nos hicieron pensar en atrayentes decoraciones de vidrieras de grandes tiendas y varios acusan muy visibles resabios surrealistas, no faltando entre ellos el objeto móvil, lo cual tiene también lejanos antecedentes.”³⁵ Por su lado, el especialista de *La Nación* puntualizaba: “A partir de un error de concepto, de una confusión de valores y emociones, se pretende tomar a estos objetos en una significación que solo puede comprenderse con un intento de desconcertar al prójimo como una gigantesca broma o lo que es peor aún como un propósito de jerarquizar fenómenos que siempre han existido pero jamás se ha tratado de colocar en el sitio que corresponde a las artes. Es como si se obligara a un individuo a caminar por una cornisa y se lo convenciera luego de que la sensación que ha experimentado es en realidad una emoción estética frente a estos productos de un economizado ingenio que intervienen en el VyE (sic)”.³⁶

Premio de Honor Ver y Estimar,
Galería Van Riel, Buenos Aires, junio, 1965
(catálogo)



Reacciones como estas reflejaban un aspecto de la discusión que desde fines de la década anterior, se desarrollaba en el medio porteño, en Europa y en Estados Unidos. Cada vez era más evidente que “las obras de arte” habían dejado de parecerse a sí mismas, que “las obras de arte” no podían ser reconocidas como tales porque la modernidad y su mandato sobre lo posible y el deber ser ya no administraban ni la producción ni los discursos de la cultura contemporánea. La visibilidad del arte cosa de Santantonín en salones como el Ver y Estimar, el Di Tella y el envío argentino a la Bienal de San Pablo de 1963; las *Cajas de Camembert* montadas en Galería Lirolay por Alberto Heredia con prólogo de Aldo Pellegrini; la muestra *Objetos 64* organizada por Parpagnoli en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires con artistas como Wells, Renart, Santantonín, Paksa y Minujín; las presentaciones en el Premio Nacional del Instituto Di Tella de los colchones de Minujín y los *Integralismos Bio-Cosmos* de Renart; la exposición de *Los monstruos* de Berni o el huevo gigante de yeso construido y demolido por Federico Peralta Ramos en la nueva edición del Premio del Instituto de 1965, son solo algunos de los numerosos ejemplos de la potencia con que circulaban el arte de objetos y sus variantes. Más aún, los proyectos de los artistas ya estaban transitando otros medios como las instalaciones, ambientaciones, happenings, performances e intervenciones, y cruzando experiencias entre el pop, el arte conceptual y el minimalismo. Bony, con su *Organismo vivo* utilizaba las posibilidades de ese momento.

Sin embargo, aquella presentación en Ver y Estimar sí tuvo una consecuencia inesperada y directa sobre su carrera. La sorpresa y el descontento que la pieza provocó en su flamante galerista, hizo que Povarché cancelara de inmediato el contrato que habían firmado un año antes.³⁷

1966

En el mes de abril, en la galería Van Riel, León Ferrari y Carlos Gorriarena, en repudio al imperialismo norteamericano organizan la exposición *Homenaje al Viet-nam de los artistas plásticos*. Adhieren a la convocatoria casi trescientos artistas; entre ellos, Bony.³⁸ La declaración expresaba: “Este es nuestro homenaje a Vietnam y a Santo Domingo, a los campesinos, a los gue-

rrilleros y a todos los pueblos que luchan contra quienes los oprimen en nombre de la Civilización Occidental.

A ellos nuestra admiración y a ellos nuestro reconocimiento: porque ellos están peleando por nosotros.

Esta es también una denuncia.

Cuando se dice Civilización se está diciendo cultura, trabajo, arte, ciencia y técnica. Y esas son nuestras actividades”.³⁹

Es invitado a participar en la muestra colectiva *El Objeto* u *Objetos* con que se inaugura un nuevo espacio, la galería Vignes. En una entrevista, realizada en 1994, Pablo Suárez, otro de los convocados, recordaba: “[...] [aquella muestra] se clausuró el primer día. Bony había colocado un falo de tamaño gigantesco saliendo de un sanitario y tuvimos problemas. Al dueño de la galería no le preocupaba para nada, pero a su asesor artístico que era Julio Llinás le pareció que podía traerle problemas”.⁴⁰ La pieza fue censurada y, en repudio, Berni decidió desmontar su obra y el resto de los artistas lo siguieron. El mismo día de la inauguración se cerró la muestra. Según Ronaldo Harte, la decisión fue tomada por el “realismo socialista” del objeto. Días después, la muestra fue reabierta al público y el pene expuesto en la trastienda.⁴¹ León Ferrari, casi veinte años más tarde, escribía: “Dentro de aquel clima de religioso antisexo, Bony presenta en el 66, en una colectiva de la galería Vignes, un gran falo sentado sobre un bidet, una de las obras más violentas, una de las respuestas más contundentes, que nuestra plástica haya dado a aquellas represiones. Bony utilizó la llamada pornografía, esa visión cristiana del sexo, para luchar por la libertad de amar sin reglamentos y sin los códigos morales que dictaron los inventores y publicistas del infierno, esa inmundicia infinita que ningún mortal podrá jamás igualar”.⁴² Ya en el mes de abril en Ronald Lambert Gallery, en otra muestra colectiva, Bony había presentado dos construcciones montadas desde la pared y desplegadas en el espacio, utilizando formas fálicas. Realizadas en resina y planchas de metal pulido, ambas instalaciones culminaban en un par de gigantesco glandes transparentes.

En el mes de agosto, hace su primera presentación en el exterior. Bony es uno de los argentinos invitados por el Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro para participar en la muestra



Fotografía de Bony y Cacha frente a *Organismo vivo*, Premio de Honor Ver y Estimar, Galería Van Riel, Buenos Aires, junio, 1965

Opinião 66.⁴³ Se trata de la segunda edición de una de las exposiciones clave en la historia de la vanguardia brasileña que había sido organizada por la misma institución en agosto de 1965, a partir de una idea del galerista carioca Jean Boghici. La versión del 65 había estado marcada, entre otros acontecimientos, por la primera aparición pública de los parangolés de Hélio Oiticica, y el conjunto había reunido además a treinta artistas locales representantes de la nueva figuración y de la “figuración narrativa” regional y europea, como Antonio Berni y Juan Genovés.⁴⁴ La experiencia de 1966 fue menos exitosa y muy cuestionada por la dispersión y variedad de los invitados.⁴⁵ De la Argentina, además de Bony, estuvieron entre otros: Delia Cancela, Pablo Mesejean y Berni.⁴⁶

En octubre, participa en el Primer Festival de Formas contemporáneas en la ciudad de Córdoba, que fue, en realidad, una Bienal Paralela o Antibienal planificada en respuesta a la III Bienal Americana de Arte patrocinada por las Industrias Kaiser Argentina. La Antibienal fue organizada por los cordobeses: Oscar Brandán, Roberto Imaz, Rosa María Roca y Felipe Yofre, apoyados por Jorge Romero Brest que, excluido del jurado del evento oficial, aceptó ser designado Presidente Honorario de la Antibienal con la idea de llevar a un grupo de los artistas del Instituto Di Tella que no habían sido invitados.⁴⁷ Se trataba de una nueva convocatoria que surgía del ambiente de “amigable antagonismo” en que convivían los distintos grupos que protagonizaban la escena cultural local. Como relata Pablo Suárez: “La Bienal había sido armada con una idea tan solemne y formal, tan consagratoria, que esto [el Festival] parecía una explosión de vida frente a ese mausoleo. No sé si fue importante, pero por lo menos vital”.⁴⁸ Bienal y Antibienal inauguraron el sábado 15 de octubre. La Antibienal publicó un catálogo con prólogo de Romero Brest. Hubo además de arte visuales, espectáculos de música, teatro, happenings y participaron artistas como Marilú Marini, Carlos Perciavalle y Antonio Gasalla, y algo que en aquel momento era nuevo en Córdoba, el happening, y el rock nacional. Bony expuso una obra titulada *La goma*. Los artistas de

Buenos Aires y Rosario participaron, además, en el happening *En el mundo hay salida para todos*.⁴⁹ El festival fue cerrado por la policía a los cinco días de su apertura.

En el ámbito de lo institucional-artístico, se empieza a notar la decadencia del período marcado por el internacionalismo con la realización de la tercera y última bienal Kaiser en Córdoba. “La bienal nunca fue pensada como un programa estable, sino como un proyecto en tres etapas que se realizaría en su totalidad en el momento en que todos los países del continente estuviesen participando, en las mismas condiciones, en una confrontación por la calidad artística. Logrado esto, continuar la bienal era una posibilidad, pero no un punto indeclinable del proyecto inicial. [...] Claro que las condiciones para el triunfo internacional difícilmente podían sostenerse en un contexto de crisis económica, política, militar y social como el que caracterizó el final del período. Las causas del abrupto cierre fueron, en primer lugar, estructurales, y estuvieron vinculadas a la crisis nacional”.⁵⁰

En el mes de noviembre, Bony exhibe, finalmente, en el Instituto Di Tella sus cuatro cortometrajes filmados en 16 mm: *El maquillaje*, *El paseo*, *Submarino amarillo* y *Climax*. La función programada y anunciada con el título Fuera de las formas del cine, se realizó en la sala del CEA, Centro de Experimentación Audiovisual que dirigía Roberto Villanueva. Si bien el CEA focalizaba su actividad en el teatro independiente y ciertas experiencias audiovisuales, funcionó un tiempo como sala de cine. “Villanueva tenía interés en los intentos de los cineclubes alternativos norteamericanos de organizar una red distributiva paralela a la del cine comercial, para llegar a un público diferente. Bajo esta luz, organizó una muy importante muestra de New American Cinema, con filmes de Andy Warhol, Stan Brakhage, Lionel Rogosin y Jerome Hill, entre otros. Duró dos semanas de agosto de 1965 y fue muy popular. Buenos Aires podía ver cine ‘underground’ norteamericano al mismo tiempo que se proyectaba en los Estados Unidos”.⁵¹ Es en este marco inicial del CEA donde se entiende la presentación de las experiencias cinematográficas de Bony. En una entrevista realizada en 1994, el artista menciona su interés por los trabajos de Jonas Mekas y Andy Warhol que, desde 1963, venían trabajando en Nueva York en el cine underground utilizando una cámara Bolex de 16 mm.⁵²

La única función en la que se proyectaron los cortometrajes fue un fracaso. De hecho, solo un medio registró el evento y en un tono bastante mordaz. En su “Calendario” del mes de noviembre, la revista *Primera Plana* comentó: “En la tarde del



Hoja de Bony en el catálogo del *Festival de Formas Contemporáneas*, Córdoba, 1966

Afiche de la exposición colectiva en Ronald Lambert Gallery, Buenos Aires, 1966

jueves último: una discreta concurrencia asistió (gratis) a una indiscreta exhibición de cuatro 'cortometrajes eróticos' del pop Oscar Bony (25 años, misionero, casado). *El paseo* muestra a una lejana pareja, sin ropas, que va y viene por un parque, con fondo de Los Beatles; en *El maquillaje*, una señorita igualmente desvestida, se pinta una nueva cara ante la cámara (pese a lo cual fue reconocida por la platea); *Clímax* se solaza con los inocentes devaneos de otra pareja, esta vez con fondos de susurros y suspiros, pero desfasados de la imagen; y en *Submarino amarillo*, quince muchachos desnudos juegan a la pelota en una playa y se divierten más que el público. Bony prometió re-filmar sus cortos: los yerros técnicos impidieron ver bien".⁵³ Los cortometrajes fueron archivados y Bony no volvió a filmar.⁵⁴

El nacimiento del videoarte, en Nueva York a fines de 1965, con las primeras cintas grabadas por Nam June Paik utilizando la novedad de una cámara portátil recién lanzada por Sony al mercado y, en simultáneo, la aparición del arte conceptual que se convierte en uno de los movimientos clave de la cultura de fines de siglo XX, actualizaron y dieron sentido a las experiencias de Bony. En cuatro décadas, la transformación de las prácticas artísticas y sus marcos de lectura revelaron el significado original que atesoraban *El maquillaje*, *El paseo*, *Submarino amarillo* y *Clímax*.⁵⁵

En 1998, Bony recordaba: "[...] Entonces veíamos el cine como una posibilidad. Era un momento de cambio y todas las propuestas eran válidas, una de ellas era el arte conceptual que se estaba armando, nosotros lo veíamos con inmediatez, con demasiada proximidad, y no sabíamos si estábamos en la dirección correcta. El cine permitía reconsiderar la idea del tiempo y yo hubiera trabajado con cámara de video si hubiesen existido, pero no me quedó más remedio que trabajar con 16 milímetros. Los planteos del tiempo sirvieron como muy buen pretexto, a veces más importantes que el resultado. En tanto el arte conceptual trataba de despojarse de las cosas para que quedara una imaginaria estructura transparente, el cine no podía eliminar la imagen. Eso era un inconveniente, pero a la vez resultaba muy excitante; el equipo de representación tenía que continuar y a la vez permitía jugar con el tiempo. El cine era un símil de lo que en física se llama 'tiempo real'.

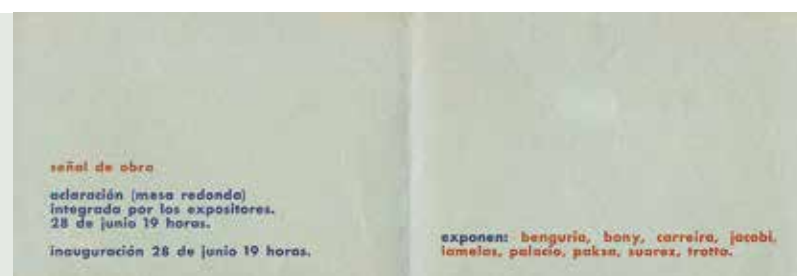
[...]

Submarino amarillo lo filmé en Villa Gesell en el verano de 1965. Estaba con Rubén Santantonín y] Juntamos a unos quince muchachos, algunos eran bañeros y otros sus amigos. Hice un casting para que entren los que tenían un físico adecuado, son todos tipos muy lindos. El que está parado tiene una figura que parece de Pasolini, a quien yo leía mucho. Alguien me filmó

a mí también, porque me pareció que hacía falta material. La filmación no fue complicada: duró unos pocos minutos. Lo hicimos muy cerca de Villa Gesell, que entonces era una ciudad muy chiquita. Ese material estaba todo cortado y repetido, la edición la hice yo en mi casa, con una gillette y la goma especial. Las imágenes tienen a lo máximo dos cuadros, son pedazos muy cortitos que hay que empalmar. En los laboratorios me decían que no se podía hacer la copia porque la máquina rompía el original. Pasé un año hasta que lo pude lograr, llevé un negativo que era terrible, estaba todo en pedacitos, no se podía tocar".⁵⁶

"En el primero de los cortos de Bony, llamado *El paseo*, [...] no pasa nada, salvo una pareja distante que entra, atraviesa y sale de cuadro, en medio del paisaje que ofrece un parque. Bony lo explica así: 'Es un ensayo sobre el tiempo: los personajes atraviesan el campo de la imagen creando una situación que, en física, se llama la flecha del tiempo'. En el segundo, llamado *El maquillaje*, hay una mujer con el torso desnudo, frente a la cámara, que se maquilla. Cuando la acción del maquillaje llega a su fin, la película comienza a avanzar hacia atrás. Mientras el cortometraje avanza, se invierte la temporalidad y por lo tanto se invierte el sentido de 'la flecha del tiempo'. Pero ese punto de inflexión entre el avance y el retroceso de la acción es casi imperceptible, salvo por el sutil movimiento del cabello de la actriz, que se percibe de manera extraña".⁵⁷

A pesar del escándalo que había provocado su objeto en la primera muestra, Bony expone nuevamente en galería Vignes, en noviembre, esta vez junto con Pablo Suárez. La revista *Primera Plana* comentaba: "Pablo Suárez y Oscar Bony: un experimento inusitado en el ámbito de una galería, la modifica hasta el punto de convertirla en la misma obra: herida la memoria de un espacio conocido, alterado sin respetar cánones tradicionales, es forzoso buscar un nuevo equilibrio, transitar por el vacío".⁵⁸ Bony presenta *Ejercicio semántico*, también conocido como *Erótico*, un cartel de producción industrial de 100 x 300 cm, pintado de amarillo y con la palabra "Erótico" escrita en letras mayúsculas negras. La trama de relaciones adherida al soporte y los pliegues de sentido cifrados en el recurso lingüístico, rebotaban inevitables contra el pene erecto censurado meses antes. Del objeto concreto al lenguaje, de la imagen individual al signo, Bony se muda de la representación de la cosa al uso del anuncio callejero y del realismo visual a la comunicación de un texto. Borrado el anclaje material del pene, la percepción flota sin lastres entre los significados que le ofrecen la tipografía y sus resonancias. Variantes del pop, inicios del arte conceptual,



Señal de obra, Galería de las Artes, junio 1967

señales del minimalismo, el gesto de Bony entre *Pene* y *Ejercicio semántico* aparece nutrido por las ideas del momento que tenían como principal teórico y difusor a Oscar Masotta.⁵⁹

Bony cierra las actividades del año participando de una experiencia colectiva de happenings en el Di Tella. Su presencia en este evento lo ubica en un ámbito de discusión crucial. Ciertos interlocutores como Suárez y Jacoby formaban parte de su grupo de referencia ya establecido, junto con Santantonín y Renart, pero la cercanía con figuras como Masotta y la producción artística y teórica del happening y el “arte de los medios” no aparece documentada anteriormente. Eduardo Costa y Masotta relatan: “En el momento en que nos reunimos, en abril de 1966, para planear un ciclo de happenings, algunos de nosotros dudaba ya sobre la validez, o novedad, del género. [...] De cualquier manera y en un país donde todo el mundo habla de happenings sin haber visto mucho, no era malo hacer alguno. Comenzamos entonces por informarnos y aparecieron los nombres de Allan Kaprow, Carolee Schneeman, Michael Kirby, Samaras, La Monte Young, Wolf Vostell, Robert Whitman, Al Hansen, Dick Higgins, Bazon Croch, Charlotte Moorman, Nam June Paik, Thomas Schmidt, Joseph Beuys. A medida que aumentaba nuestra información, crecía la impresión de que las posibilidades —las ideas— se hallaban agotadas. La de *no* hacer un happening original, entonces, sino la de reunir en un happening varios happenings ya realizados, nos pareció, de pronto, más importante. Encontramos pronto una: la de hacer un happening que reuniera un grupo de happenings de estilos distintos, agrupamiento que funcionaría como comentario de la historia del happening. [...] Además esa historia del happening sería un happening que estaría compuesto por happenings.”⁶⁰ El título del evento fue

Sobre happenings y el equipo de autores estuvo integrado por Bony, Jacoby, Costa, Leopoldo Maler y Miguel Ángel Tellechea, con la colaboración de Masotta. Los happenings elegidos fueron *Meat Joy* de Schneeman; de Claes Oldenburg, *Autobodys* y uno de título desconocido; y un cuarto, también de título desconocido, de Kirby. *Sobre happenings* se presentó, finalmente, el 6 de diciembre en el marco de *Ace r ca (de): “HappeninGs”*, un ciclo de dos conferencias y tres happenings que había planificado Masotta en el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto, en colaboración con el Centro de Artes Visuales.⁶¹ De acuerdo con las exigencias del guión original, Bony participa del happening de Kirby que debía ser ejecutado por los mismos integrantes del equipo de autores.⁶² “Con la gente ya ocupando las butacas, dimos pronto comienzo a nuestra repetición del trabajo de Kirby. De este solo habíamos conservado lo esencial. Habíamos filmado a la gente del equipo realizador, en el bar Moderno, un viaje a pie desde el bar hasta el Instituto, y el mismo grupo en el interior del Instituto. Combinamos el film con diapositivas de las mismas personas —nosotros mismos— y con la repetición de una escena en vivo, en la mesa del bar, sobre el escenario de la sala. Una cinta grabada que superpusimos a los films y a las diapositivas reproducía una conversación que acompañaba a la exposición visual. Como el público pudo inmediatamente comprender que los autores del happening eran las mismas personas que estaban viendo sobre la pantalla, y como primaba una sensación de incomodidad y disgusto, trató en el primer momento de manifestarse negativamente. Pero la intención burlona quedó muy pronto apagada por el diálogo grabado: ahí se preveía por lo menos una conducta del público: que iba a acudir al happening. Y se decía también que no se creía mucho en los happening, que el género estaba muerto o envejecido, y que de cualquier manera el público iba a acudir. Desde entonces la gente quedó atrapada y siguió con atención el resto de las proyecciones”.⁶³

1967

Año clave en la historia de las vanguardias argentinas, es el momento en que los artistas detectan las tensiones entre los condicionamientos del territorio y sus fisuras. La realidad inicial del sistema del arte consolidada entre 1957 y 1963, sus resistencias y mecanismos de control habían provocado desafíos y acciones que ya podían evaluarse en términos de éxitos y fracasos. Las diferencias eran evidentes y la modificación del plan de acción, el paso necesario para asegurar la durabilidad y persistencia de los compromisos puestos en juego.⁶⁴ Se trataba de una situación compleja. El mapa aparecía fragmentado en lo político, en lo artístico y en lo social. Cada sector desplegaba estrategias



Ace r ca (de): “HappeninGs”
Oscar Masotta, CEA Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1966 (folleto)



Sobre Happenings, CEA Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 6 de diciembre 1966, durante los preparativos para el happening *Meat Joy* de Carolee Schneemann



Oscar Masotta y otros. *Happenings*. Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1967 (libro)



Premio de Honor Ver y Estimar, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, abril, 1967 (catálogo)

diferenciadas y mostraba divisiones entre grupos y subgrupos, incluso facciones. Los proyectos en conflicto solo podían responder radicalizando sus propias intenciones de lucha. Las relaciones entre práctica artística y práctica política, institucionalidad y vanguardia, actores culturales y público receptor, estaban en su punto máximo de tensión.

La intensidad y la aceleración fáctica y conceptual de la producción de Bony y otros artistas son la respuesta que organizan sus intervenciones para asegurar sus ubicaciones, confirmar intenciones y direcciones. Entre abril y noviembre de 1967, Bony es invitado al Premio de Honor Ver y Estimar, el Premio Braque, las *Experiencias Visuales '67* que reemplazan al Premio Nacional Instituto Di Tella, la Semana del Arte Avanzado en la Argentina y la Exposición de Arte Nuevo que también son organizadas por Romero Brest y el CAV.

En el Premio de Honor Ver y Estimar, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, presenta dos trabajos: *Maqueta de una obra* —o *Maqueta y obra*— y *Sinusoide* —aparece también como *Estructura*—, construcción de madera pintada de amarillo y desplegada en el espacio, con la que obtiene el Primer Premio. “El Gran Premio de 100.000 pesos otorgado por la Asociación Ver y Estimar (que reconoce la tutela sempiterna de Romeo) fue arrebatado por uno de los miembros del equipo [de la cohorte de Jorge Romero Brest]: Oscar Bony. Sería maligno suponer la vigencia de un escalafón en las predilecciones de Romero Brest y del resto de los jurados (Amanda B. de Wolsky, Francisco Díaz Hermelo, Samuel Oliver, Hugo Pargagnoli, Samuel Paz y Aldo Pellegrini) porque en verdad, la obra de Bony es una curiosa indagación de los espacios virtuales que deja una serpiente de madera, pintada de amarillo. El atrevimiento del autor podía haber ido más lejos, con una víbora interminable, invasora de toda la sala: ‘Si hago eso me matan’, advierte Bony, enderezándose la melena.

La otra obra presentada por el ganador hacía más cosquillas al gusto de Romero, ahora entusiasta de los ejercicios semánticos: ‘La maqueta y la obra’ da cuenta de la distancia que separa a una letra L de otra letra L, un poco más grande”.⁶⁵ Otra vez la reacción más virulenta por parte de la crítica aparece en las columnas de los diarios.⁶⁶ Ernesto Ramallo muestra su descon-

cierto y “desolación” preguntándose qué quiso hacer Bony “[...] Puesto que solo por colocar una forma en el espacio no podemos pensar que estamos realizando una acción estética”.⁶⁷

El envío de Bony confirma la porosidad que caracteriza a gran parte de la vanguardia. Las experiencias recurren a todas las herramientas disponibles y cruzan lecturas de la antropología social, el estructuralismo, la semiología, el psicoanálisis y la información visual y oral que llegaba desde la escena internacional, especialmente de Nueva York. No se trata de traslados de tendencias, modas y debates, sino de datos e ideas que los artistas locales almacenan, procesan, interfieren y cuestionan con propuestas propias. La máxima información es marco dado y mecanismo de provocación. Dentro del perfil conceptual de *Maqueta y obra* y la estructura primaria de *Sinusoide* resuenan rastros del minimalismo y el pop, multiplicidades semánticas, objetos concretos, ambientaciones y señalamientos virtuales del espacio, relaciones entre códigos, tipografía, símbolos, geometría, obra de arte y desafíos en su percepción y comprensión.

El grupo de paralelepípedos blancos con sus planos superiores pintados en azul, titulado *Estructuras de un plano inclinado*, exhibido en junio, en el Premio Braque; *Proyección de un ángulo en la pared*, expuesto en Galería de las Artes, y sus diferentes bocetos de trabajo; *Relación cerrada 60 m²* con su propuesta conceptual de un sistema autoreferente de treinta cubos blancos idénticos dispuestos regularmente en la sala combinados con un cubo modelo, una fotografía y un texto montados sobre la pared para la muestra *Estructuras Primarias II*, organizada por Jorge Glusberg en la Sociedad Hebraica Argentina, son todos ejemplos de esa mezcla y deambular entre modalidades, esquema operativo que Bony perfecciona con insistencia y sin distracciones. Enfocar en la multiplicidad, vulnerar soportes y disciplinas, erosionar estilos, suspender y demorar el juicio del receptor, activar estructuras y redes de lenguajes. Sobre su instalación *Relación cerrada 60 m²*, Jorge Glusberg escribía: “Oscar Bony reitera entre los artistas mínimos sus planteos de comunicación. El modelo en la pared, su fotografía, su



Bony en su taller, 1967 (fotografía)



Premio Braque, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires, junio, 1967 (catálogo)

descripción literal, la presencia masiva en el modelo son los distintos canales a través de los cuales llega a la conciencia del espectador.

Así se desarrolla un sistema de relaciones que opera dentro de un todo donde los elementos individuales no tienen ninguna prioridad, ni valen en sí.

Pueden preexistir (como los cubos de Bony [...]), pero se visualizan y aprehenden únicamente como totalidades, a través de sus estructuras. Por su función, por la malla de relaciones que van configurando ‘los elementos individuales’ y los sistemas de relaciones que los unen entre sí”.⁶⁸

La diversidad de opciones que marca a la vanguardia tiene, sin embargo, un eje de referencia, un propósito generalizado: la progresiva desmaterialización de la obra de arte. Latencia que, finalmente, se manifestaba como intención. En tránsito, aún difusa pero persistente, durante las sucesivas y simultáneas experiencias de los objetos, los recorridos, las ambientaciones, el arte de los medios, las acciones y los happenings, ya en 1967 la desmaterialización de la obra se define como orientación. El primero en identificar y conceptualizar esta tendencia fue Masotta en su conferencia “Después del pop, nosotros desmaterializamos”, presentada en el Di Tella en julio de 1967.⁶⁹ Masotta usa esta idea para señalar cómo el itinerario recorrido entre el abandono de la pintura y la aparición de los nuevos formatos había resultado “[...] en la progresiva desmaterialización de la obra de arte, al desplazar el interés ya no en el objeto sino en los conceptos y los procesos que se desatan a partir de situaciones creadas por ese objeto o dispositivo”.⁷⁰ Como explica Longoni, la noción de desmaterialización no apuntaba a la ausencia de los materiales, sino que detectaba como característica del arte contemporáneo junto al “desplazamiento del énfasis”, el “[...] desplazamiento a materiales antes no considerados como artísticos. Desde objetos de desecho hasta fragmentos de la naturaleza; desde personas hasta señalamientos sobre la realidad; desde las formas austeras y elementales hasta procedimientos de disciplinas científicas, como la matemática, la lógica, la sociología son apropiados por los artistas en sus realizaciones, que adoptan los formatos más diversos (fotografías, películas, casetes, comunicaciones telefónicas, documentos clavados en las paredes, entrevistas, textos, proyectos, envíos postales, es-

tadísticas, actos públicos, acciones callejeras)”.⁷¹

Los dos trabajos que completan la producción de Bony expuesta durante este año resultan fundamentales en relación con la desmaterialización de la obra. Se trata de *Sesenta metros cuadrados y su información* -luego conocida como *60 metros² de alambre tejido y su información*- y *Local y su descripción*, citada también como *Descripción de una galería*.⁷²

Sesenta metros cuadrados y su información fue realizada para las *Experiencias Visuales '67* inauguradas en el mes de septiembre en el Di Tella. Los otros invitados fueron Carreira, Delia Cancela y Pablo Mesejean, Edgardo Giménez, David Lamelas, Oscar Palacios, Paksa, Alfredo Rodríguez Arias, Antonio Trotta, Suárez y Juan Stoppani. Los artistas recibieron un subsidio de 75.000 pesos para la producción de sus proyectos. Bony decidió imprimir un volante que se distribuía entre el público donde explicaba los objetivos de su instalación. “La obra está compuesta por un alambre tejido cubriendo una zona y un proyector con su proyección.

[...]

El lugar de la obra se considera de paso obligatorio; el espectador caminó sobre el tejido sin advertir la imagen de la pantalla. Posteriormente ve la imagen con un detalle filmado del tejido. Luego establece el nexo de unión entre la imagen fotográfica y el material real.

Los tres tiempos de la obra corresponden a los tres niveles de percepción:

1: percepción táctil al caminar sobre el piso cubierto de alambre

2: percepción de una imagen filmada

3: relación mental entre la imagen y lo real

Una consecuencia es el cambio de categoría del alambre tejido que aunque conserva sus características plásticas (texturas, trama, color, dimensión, etc.) pasa a ser primordialmente elemento de una relación.

Desde otro punto de vista, la filmación funciona como la palabra en el lenguaje. Se podría decir que hay redundancia, una sobrecarga de información que no permite una percepción inmediata de la sensación del tejido y el conocimiento de su material; esa misma información es la provoca una disociación de lo que está unido.”⁷³

Al mismo tiempo que presenta las *Experiencias Visuales* y el Pre-



Experiencias Visuales '67, CAV Centro de Artes Visuales, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, septiembre, 1967 (catálogo)



Semana del Arte Avanzado en la Argentina, 1967 (folleto)



Estructuras Primarias II, Sociedad Hebrea Argentina, Buenos Aires, octubre, 1967 (catálogo)

mio Internacional Di Tella, el CAV promueve una serie de muestras en diferentes espacios de la ciudad con el título *Semana de Arte Avanzado en la Argentina*. Bony participa en las salas del SHA en la exposición ya mencionada que organiza Glusberg. Pero, además, a último momento, le propone a Álvaro Castagnino que dirigía la galería Arte Nuevo montar otro proyecto en el que venía trabajando. Así inaugura, fuera del programa ya impreso y difundido, la instalación – ambientación sonora *Local y su descripción*.⁷⁴ Sobre una base de madera un grabador Geloso reproduce una cinta sonora en sinfín donde el artista describe minuciosamente las características físicas de la sala de exposición, intervención acompañada por un texto que explicaba el sentido de la obra. “La sala de la galería es rectangular con 3 paredes y una cuarta de vidrio con la puerta y el logotipo de la galería. La pared de la izquierda mide 3 m de alto y 4 m de fondo. La pared frontal es de 3 m por 6 m de largo. La otra pared derecha es de 3 m por 4 m de ancho. Las paredes son de color blanco tiza mate. El piso está cubierto de una alfombra gris perla y mide 4 m x 6 m. La iluminación depende de 6 lámparas pendientes del techo. La puerta de acceso se encuentra en la pared frontal de vidrio blindex. Se abre mediante 2 bisagras que como el picaporte son de metal cromado”.⁷⁵ En términos de Masotta, resulta evidente el desplazamiento del objeto al concepto, del material físico a la dimensión temporal y efímera del mensaje.

La ubicación de *Local y su descripción* en el proceso de desmaterialización de la obra de arte no solo está determinada por la radicalidad del gesto que el artista inscribe en la pieza, sino por ciertas características especiales que marcan su circulación crítica.

El concepto de desmaterialización que Masotta desarrolla a partir de 1967 tiene una historia compleja. La misma idea, aunque con matices, fue propuesta, casi en simultáneo, por Lucy Lippard, una de las intelectuales más influyentes en la escena norteamericana, quien la desarrolla, años después, en su libro *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*.⁷⁶ Desde entonces el concepto de Lippard ha sido una de las nociones centrales en la historiografía internacional sobre el arte conceptual. Lippard había visitado la Argentina en septiembre

de 1968, invitada para integrar el jurado del premio Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones, organizado por el Museo Nacional de Bellas Artes. Durante su estadía entró en contacto con varios de los protagonistas de la vanguardia porteña y rosarina, que luego menciona en su libro de 1973, artistas con los que estableció una relación que se mantuvo en el tiempo.⁷⁷ Si bien no hay ninguna documentación que confirme un encuentro directo entre ella y Masotta, se trata de una hipótesis muy probable y motivo de discusión entre los especialistas.⁷⁸

Con respecto a Bony, lo interesante es que *Local y descripción* aparece registrada en el texto de Lippard como un hito dentro del mapa cronológico y de producción que la autora propone para entender y pensar la desmaterialización del objeto artístico.⁷⁹ Por un lado, se trata una de las primeras menciones del trabajo de Bony en la bibliografía internacional; por otro lado, es una cita que la ubica en el marco de discusión de un concepto central tanto en la escena intelectual local como mundial; pero, además, sorprende el contraste de esta visibilidad con la ausencia casi total de la pieza, su invisibilidad en la escritura de la historia de la vanguardia y del arte conceptual nacional.⁸⁰

1968

En el mes de mayo, la exposición *Experiencias '68* en el Di Tella, provoca el desconcierto y la indignación de público y prensa. Los artistas invitados fueron Rodolfo Azaro, Bony, Cancela – Mesejean, Jorge Carballa, Jacoby, Lamelas, Roberto Plate, Paksa, Rodríguez Arias, Stoppani, Suárez y Trotta. Bony presenta su famosa *La familia obrera*.⁸¹ Dispone en la sala una tarima sobre la que instala “en vivo” a una familia real: Luis Alberto Rodríguez, de profesión matricero, su mujer y su hijo, estarán en exhibición mientras dure la muestra. La obra incluye un cartel donde el artista presenta a los integrantes de la familia y explica que el obrero ha sido contratado y recibe, por su participación, una paga similar a la que gana en su trabajo regular como matricero.⁸²

Las reacciones fueron inmediatas pero, también, múltiples y divergentes. Un cronista de *La Prensa* escribió: “Más de una vez hemos señalado lo que estimábamos equivocado en el planteo de los concursos organizados por esa institución [el Instituto Di Tella], pero en esta ocasión no podemos sino manifestar que se están excediendo los límites imaginables. Ya no se trata de discutir la calidad artística de cuanto se exhibe, sino de negar la posibilidad de que se agreda al público impunemente; se trata, por otra parte, de impedir la burla organizada, especialmente cuando se parte de la ausencia de tacto y de buen gusto, por no ahondar el concepto.

Desde luego, fundaremos cuanto afirmamos. No bien acce-

Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard.

Lucy R. Lippard.
Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. New York, Praeger, 1973
(libro)

demos a la primera sala, hallamos una composición insólita, hecha con individuos, con seres humanos. Se los ha colocado sobre una plataforma que tiene dos planos; ahí están la pareja humana y el hijo. El autor de esa 'composición', Oscar Bony, nos aclara, en un cartelito oportunamente colocado, los datos personales de sus personajes, y agrega: 'Yo les propuse permanecer sobre un pedestal durante las horas de la exposición, pagándoles lo mismo que ganan en su trabajo'. El hecho presenta fundamentalmente dos aspectos que son, por igual, negativos. Por una parte, la opción de ese hombre —se dice que es matricero— por no trabajar en su especialidad, ya que tiene un oficio, para cobrar lo mismo, sin hacer algo útil, y por otra, el deprimente espectáculo que nos ofrece ese grupo humano en exhibición, subestimados en su condición de grupo familiar. Pensamos que la familia, en cuanto tal, es altamente respetable y, por lo tanto, no puede ser usada para cualquier tipo de especulación antojadiza".⁸³ En este caso, la lectura desde un medio tradicional y conservador como el diario *La Prensa* advertía el ataque de Bony sobre dos principios fundamentales de la "civilización occidental y cristiana": el valor del trabajo y de la familia, instituciones clave en la organización del sistema capitalista. La revista *Análisis* publica un artículo titulado "Di Tella: el vacío relleno", donde comenta: "Oscar Bony recibe a quienes se aventuran a trasponer el hall del Instituto con un pedestal sobre el que se agrupa *in vivo*, y en actitud no muy confortable, una familia proletaria (matrimonio y un hijo). Los sufridos modelos-obra perciben por su estoica pasividad amateur igual remuneración que en su tarea profesional, según se ocupa de aclarar el mismo Bony en una nota firmada. La presentación logra transformar al espectador en partícipe, revelándole la hermandad con un sector social voluntariamente olvidado e imponiéndole una humillación compartida al mirar a esos seres a quienes se les paga por dejarse mirar. Pero en un lugar y en una muestra en que lo inédito es cualidad fundamental, la obra de Bony no lo es. Alberto Greco y Oscar Massota (sic) lo precedieron hace varios años."⁸⁴ Una mirada profesional que subraya el desplazamiento que *La familia obrera* produce en su relación con el público, al mismo tiempo que no resiste confrontar información descalificando el trabajo en su alusión a las experiencias anteriores de Greco y Masotta.⁸⁵ Por su lado, *Primera Plana* sorprende por su visión anticipada de *Experiencias '68* como "salto al vacío". "Quienes observaron el desarrollo de las artes plásticas en la Argentina durante los últimos cinco años [...] imaginaron con frecuencia que un punto crítico llevaría a la vanguardia a la conciencia de sí misma o la barrería como a un movimiento estéril, como a un alacrán suicida. Algunas razones había para suponerlo agotada la frivolidad de los *objetistas*

[...], asfixiada de intelectualismo la aventura de las estructuras primarias, la vanguardia estuvo fatalmente condenada a regresar a la figuración para sobrevivir. Habiendo pasado del plano al volumen, de allí al espacio, y hasta a la temporalidad que proponían las investigaciones cinéticas, ese regreso se parecía a un callejón sin salida.

No podía resolverse sino a través de la propuesta que *Experiencias '68* significa: un trance agónico; un juego de cartas que abomina de la estética, a riesgo de pasar el resto de su tiempo a la intemperie, en una tierra de nadie que las artes plásticas no reclamarán, y que ni siquiera el espectáculo -happenings mediante- podrá reconocer como suya.

[...]

Algunos [creadores] asumen el desafío aun con timidez [...], otros desvalorizan su valentía formal merced a una ingenuidad ideológica [...], o no consiguen superar los tics intelectuales [...].

Cuatro obras, sin embargo, bastarían para probar la solidez desusada de la muestra. Dos de ellas, por las propuestas que contienen (Oscar Bony presenta a Luis Ricardo Rodríguez, matricero, residente en Valentín Alsina, su mujer y su hijo, sentados sobre un pedestal, y consuma en un solo acto el destino del *pop-art*; Delia Cancela y Pablo Mesejean ofrecen una revista confeccionada por ellos, y dan el paso definitivo a la serialización de la obra de arte, un concepto más vasto que el de su fugacidad). Las otras dos (Roberto Plate, Margarita Paksa) van todavía más lejos: al resolver en sí mismas lo que proponen se convierten en los valores más altos de *Experiencias*".⁸⁶

Pero *La familia obrera* también impactó directamente sobre la vanguardia y sus divergencias con respecto al encuentro entre práctica artística y práctica política. El testimonio posterior de Rubén Naranjo, uno de los protagonistas de la vanguardia rosarina, sintetiza con claridad el tema: "En el Di Tella apareció esa familia obrera sentada ahí: un obrero mostrado como obre-



Más allá de la geometría. Extensión del lenguaje artístico – visual en nuestros días. [Beyond Geometric: an experience of visual – artistic language in our time], Art Gallery, Center for Inter-American Relations, New York, mayo, 1968 (catálogo)

ro. Un insulto. Una cosa es la vanguardia que busca nuevos materiales estéticos, y otra cosa es tomar seres humanos como objetos estéticos. Una barbaridad, realmente. Ese hecho para los que teníamos dudas de hacia dónde iba el Di Tella fue definitivo”.⁸⁷ El gesto de Bony asumiendo el papel de “torturador” y explotador, y exponiendo el funcionamiento del arte y sus instituciones dentro de los mecanismos de control y autoridad del sistema, no solo era invisible sino que provocaba un texto antagónico para los parámetros de ciertos sectores de la izquierda. Sobre el tema resulta interesante recordar lo que señala Beatriz Sarlo en su análisis sobre “la noche de las cámaras despiertas”, episodio ocurrido a fines de 1970: “[...] la práctica vanguardista, en el momento mismo en que afirmaba su politicidad, reclamaba también su independencia. El episodio no es entonces una prueba de las relaciones entre vanguardia estética e ideología revolucionaria, sino una prueba de su conflicto”.⁸⁸

Los ataques de la crítica y el público, los conflictos entre los artistas, eran síntomas que anunciaban lo que sería el principio del fin. Como señalan Longoni y Metsman: “[...] estas Experiencias implican un salto significativo hacia otra parte. El corte es profundo: un buen número de las obras presentadas apuestan a materializar, de manera novedosa y descarnada, las consecuencias extremas de la incesante experimentación, el conflicto que vivía con el lugar y con el medio artístico, los dilemas y las tensiones de la radicalización artística y política...”.⁸⁹ La obra que desencadenó, finalmente, el enfrentamiento con la policía y la ruptura de los artistas con el Di Tella fue la pieza conocida como *El Baño* expuesta por Roberto Plate. Un simulacro de un baño público con sus compartimentos separados para hombres y mujeres, donde el público entraba individualmente a dos gabinetes blancos y sin sanitarios. Aunque nada explícito estimulaba al público, las paredes del baño comenzaron a cubrirse de leyendas y grafitis anónimos, en especial contra la dictadura militar de Onganía. A partir de una denuncia anónima, el 22 de mayo un oficial de justicia y efectivos de la Policía Federal, con una orden de un juez, clausuraron el baño que afectaba a la moral pública.⁹⁰ El 23 de mayo, solidarios con Plate y en repudio contra la censura, los demás participantes de la muestra destruyeron sus obras y tiraron sus restos por los ventanales del Instituto hacia la calle Florida. El episodio terminó con la intervención policial, el arresto de varios artistas, la presencia de los medios masivos de comunicación y Enrique Oteiza, director del Instituto Di Tella, enjuiciado por desacato y atentado contra las buenas costumbres.

Los artistas emitieron un comunicado que contó con la amplia adhesión de colegas e intelectuales:

“Buenos Aires, 23 de mayo de 1968

Con una intervención policial y judicial se ha clausurado una de las obras expuestas en la muestra EXPERIENCIAS '68 del Instituto Di Tella. Esta es la tercera vez que en menos de un año la policía suplanta las armas de la crítica por la crítica de las armas, atribuyéndose un papel que no le corresponde: el ejercer una censura estética.

Por lo visto no solo tratan de imponer su punto de vista en la moda y los gustos, con absurdos cortes de pelo y detenciones arbitrarias de artistas y jóvenes en general, sino que también lo hacen con la obra de esos artistas. Pero los artistas e intelectuales no han sido los principales perseguidos: la represión también se dirige contra el movimiento obrero y estudiantil; una vez hecho esto, pretende acallar toda conciencia libre de nuestro país.

Los artistas argentinos nos oponemos resueltamente al establecimiento de un estado policial en nuestro país.

LOS PARTICIPANTES DE LA MUESTRA EXPERIENCIAS '68 RETIRAMOS NUESTRAS OBRAS EN SEÑAL DE PROTESTA”.⁹¹

Para Bony fue el momento clave. La decisión estaba tomada. Abandonaba la práctica artística. Alejamiento, exilio, reclusión, suicidio colectivo que compartió con varios de los artistas de aquella vanguardia. Los gestos y los tiempos fueron diferentes: un grupo partió al exilio, sobre todo a París, otros se retiraron definitivamente del mundo del arte, otros modificaron estrategias y asumieron campos de acción uniendo militancia política y artística durante el resto del 68 y parte del año 69 para terminar, abruptamente, con la misma sensación de fracaso y abandonando también el arte.

Los enfrentamientos entre los artistas ya expulsados, pero aún en lucha contra las instituciones oficiales y sus autoridades, se fueron acelerando tanto en Buenos Aires como en Rosario. El asalto a la conferencia de Romero Brest el 12 de julio en la sala de Amigos del Arte de Rosario; las reacciones contra la censura encubierta que la Embajada de Francia incluyó, a último momento, modificando el reglamento oficial de la convocatoria al Premio Braque determinó que en su inauguración, en el Museo Nacional de Bellas Artes, se enfrentaran artistas, jurado, público, diplomáticos, galardonados y autoridades, una nueva

La familia obrera, 1968
Experiencias '68, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires



intervención policial y el arresto de doce artistas que estuvieron encarcelados durante 30 días. Sobre el episodio, Horacio Verbitsky escribe en *Confirmado*: “Los disidentes [del Premio Braque] pretendían organizar una muestra paralela en la CGT de Ongaro, que no se concretó por problemas prácticos y falta de tiempo.

Pero, ¿qué habría ocurrido si Jacoby exponía en un sindicato sus teletipos que transmiten noticias sobre la guerra y la miseria en el mundo? ¿O Bony a su familia obrera, que permanece ocho horas en un pedestal cobrando un salario por dejarse mirar? ¿O Pablo Suárez, a sí mismo repartiendo volantes en los que explica por qué no participa en la exposición en la que en realidad sí participa exponiéndose a sí mismo que reparte volantes explicativos de por qué no participa? Un escándalo, sin duda, porque los artistas de vanguardia no han encontrado la forma de comunicarse con públicos no especializados.

Todos ellos son víctimas de una enorme incomunicación. Ni los obreros ni los sectores de la clase media con los que desean identificarse disponen de los medios económicos para sostener sus experiencias.”⁹² Al mismo tiempo, en Rosario el Grupo de Artistas de Vanguardia comenzaba su *Ciclo de Arte Experimental*, inicialmente auspiciado por el Instituto Di Tella y luego evento cooperativo de autogestión. El Ciclo fue clausurado por la policía el 7 de septiembre.⁹³

Las acciones artísticas se extendían anunciadas, encubiertas, planificadas e intermitentes, a través de gestos concretos, publicaciones, manifiestos, declaraciones y encuentros, y los choques institucionales, ideológicos y sectoriales continuaban, estimulando progresiva y rápidamente la intervención cada vez más violenta de los mecanismos de control social del estado. La discusión, planificación y armado del proyecto que marcaría la culminación del proceso artístico-político y la clausura de los años 60 ya estaba en proceso. *Tucumán arde* era el próximo paso en la agenda de la vanguardia.⁹⁴

Pero, Bony ya estuvo ausente de todos estos episodios. La clausura de las *Experiencias '68* el 23 de mayo de 1968 había dejado inscripto su último gesto en el ámbito del campo artístico.



“Nosotros coincidimos con las utopías de cambiar el mundo que había en todas partes —sostiene Bony— y llegamos a esa especie de suicidio colectivo que fue dejar el arte. Pablo Suárez se fue al campo, Roberto Jacoby se dedicó a las investigaciones sociales, Alfredo Rodríguez Arias y Juan Stoppani se fueron a Europa y pasaron de la plástica al teatro y yo me dediqué a la fotografía; todos dejamos de exponer. Llegamos a esto porque había una contradicción muy grande entre lo que hacíamos y la realidad social. Había una cuestión de elite que a mí me molestaba muchísimo, nosotros habíamos perdido contacto con la realidad. Nos mandamos una utopía fantástica; no pudiendo modificar la sociedad, nos suicidamos”.⁹⁵ “[...] tomamos una decisión que, en mi opinión, superaba en mucho la importancia de nuestras obras y que constituyó un hecho probablemente único en el mundo: negamos nuestras carreras como artistas profesionales. Fue una decisión drástica ante los hechos de censura que se venían sucediendo y una radicalización de la idea que teníamos entonces sobre el papel que debía ocupar el arte en la sociedad.

[...] Hoy creo que fue un error el retirarnos; pero no un error político, sino táctico. En ese momento creíamos en una utopía que no se demostró posible: el poder obviar a las galerías y a los museos. De todas formas, esos siete años de silencio nos sirvieron para reflexionar sobre la manera en que íbamos a volver a insertarnos en el circuito.”⁹⁶

Bony se sabe atrapado y sin salida. Los próximos siete años transcurren entre el desconcierto, crisis recurrentes, viajes a la deriva y una nueva profesión como fotógrafo especializado en el rock nacional. En una entrevista, en 1998, él mismo le puso palabras a aquel suicidio:

“—¿Hubo en su vida situaciones límite que lo pusieron frente a la muerte?

—Sí. Una fue después del cierre del Instituto Di Tella. Había decidido retirarme, no exponer nunca más en una galería o en un museo. Sentí que había entrado en contacto con un frío mortal. Me dio mucho miedo y viví más de cinco años pensando que mi vida había terminado”.⁹⁷

Bony solía referirse a su paso por la fotografía dentro del campo de la música, simplemente como una actividad que, en aquellos años, le permitió sobrevivir económicamente. Sin embargo, los testimonios y documentos y, en especial, la visión de su producción, entre 1968 y 1972, lo ubican en otra posición. Ellos marcan la importancia de su contribución en la conformación de la cultura visual que identifica al rock nacional durante su transformación en un producto de consumo masivo, ligado a

Fotografía de sala de la muestra *Experiencias '68*, realizada en el Instituto Di Tella, Buenos Aires, 1968

una incipiente industria discográfica y a la expansión de medios de comunicación como la televisión. Antes de terminar 1968, Bony ya era el fotógrafo oficial del sello RCA y autor de cuatro tapas para *Los Gatos* y una para *La Joven Guardia*.⁹⁸

Su presencia casi inmediata en la escena del rock no resulta extraña. La vanguardia artística y el rock tenían puntos de contacto, eran territorios vecinos. Compartían lugares de encuentro como el Bar Moderno, el Di Tella y las playas de Villa Gesell; tenían protagonistas en común como Jorge Álvarez, dueño de la editorial que publicaba los libros de Masotta y, en 1968, fundaba *Mandioca* el primer sello discográfico dedicado exclusivamente al rock, o Claudio Gabís, guitarrista de *Manal* y *Los Abuelos de la Nada*, que, en 1967, con su primer grupo *Bubblin Awe*, había participado de los happenings del Di Tella, o Carlos Cutaia, el musicalizador de la mayoría de las puestas en escena del Centro de Experimentación Audiovisual que dirigía Villanueva, que era amigo de Pomo, Miguel Abuelo, Luis Alberto Spinetta y tecladista de *Pescado Rabioso*. Porosidades que encuentran, una y otra vez, al Instituto Di Tella y, en especial, al CEA como espacio privilegiado de acción, circulación y contacto. Por ejemplo, ya en octubre de 1967, Roberto Jacoby, Miguel Ángel Tellechea y Daniel Armesto habían festejado en el CEA el quinto cumpleaños de la grabación de la primera placa discográfica del grupo todavía anónimo que integraban Ringo Starr, George Harrison, Paul McCartney y John Lennon. El afiche que anunciaba la fiesta proclamaba "Be at Beat Beatles". Y también en el CEA, durante uno de sus cuatro ciclos de *Música Beat en Buenos Aires*, Marta Minujín había bautizado la primera formación de *Manal* con el nombre *Ricota*.

1969

Las compañías de grabación que, entonces, manejaban a los principales grupos del rock nacional ya habían incorporado a su sistema de producción mecanismos de comunicación y de difusión utilizados en otros mercados para la llegada a un público cada vez mayor y más activo como consumidor. Los lanzamientos de cada disco estaban ligados a recitales, festivales, notas en revistas, campañas de promoción; los discos incluían producciones fotográficas especialmente programadas

con imágenes de los integrantes de los grupos y cuadernillos con las letras de sus canciones; se editaban y comercializaban afiches de los ídolos más exitosos; se planificaba el perfil de cada conjunto musical diseñando vestuarios, peinados y escenografías para sus sesiones fotográficas. El armado del campo se iba completando: aparecían revistas especializadas como *PinAp* en 1968 y *Pelo* en 1970; se multiplicaban los recitales masivos patrocinados por las mismas publicaciones como *PinAp* en 1969 y *BarRock* de *Pelo* en 1970-71-72, además del Primer Festival Nacional de Música Rock y los recitales de los sábados a la noche en el cine Pueyrredón de Flores; la radio dedicaba programas semanales al rock como Modart en la noche, en RA; y La catedral del ritmo, en Antártida; el cine hacía lo suyo con experiencias tan disímiles como *El extraño de pelo largo* y *Hasta que se ponga el sol*.

Las acciones de Bony no se limitan a su trabajo como fotógrafo para las tapas de los discos, sino que participa en un proceso mucho más complejo de producción y contribuye a crear una estética específica para cada uno de los grupos o solistas, hasta crear un estilo "Bony", una marca reconocible en el mundo del rock.

1970/1972

Durante aquellos años fue el responsable de la imagen de *Almendra*, *Los Gatos*, *Manal*, *Billy Bond*, *La Joven Guardia*, *Arco Iris*, *La Cofradía del Solar* y la famosa tapa del disco de Nacha Guevara de 1969; hizo producciones para Bárbara y Dick, Donald, Facundo Cabral, Tormenta, Pochi Micharvegas y Piero; cubrió recitales en vivo, en teatros y al aire libre, fotografiando a Moris, Spinetta, *Los Mentales* y *Cables Pelados* y registró los encuentros en La Cueva reinaugurada en la calle Rivadavia.

En 1970, se encarga de la selección de fotografías para el libro *Agarrate!!! Testimonios de la música joven en Argentina*, que recopila Juan Carlos Kreimer, y se convierte en un clásico de la historia del rock argentino.

El escenario artístico recibe un cimbronazo, el Centro de Artes Visuales de la calle Florida, que había comenzado a decaer en



Fotografías de Oscar Bony de *Los Gatos* y *Manal*. ca. 1970
Archivo del artista



Juan Carlos Kreimer. *Agarrate!!!
Testimonios de la música joven en Argentina.*
Buenos Aires, Editorial Galerna, 1970.
Selección de fotografías realizadas por Bony (libro)

1969⁹⁹ cierra sus puertas por una Resolución de su Consejo de Administración del ITDT el 1º de Junio de 1970. Sin embargo, dos años antes, un nuevo crítico-protagonista, el empresario Jorge Glusberg, crea y va a dirigir el Centro de Arte y Comunicación CAyC, en la calle Viamonte 452, que se basaba en ciertos rasgos de la gestión del Di Tella y organizará encuentros con artistas, sociólogos, psicólogos con un perfil experimental, con trabajo en equipo, modalidad tomada de lo empresarial y a modo de laboratorio.

En febrero de 1971, Glusberg invita a Bony participar en una muestra colectiva que está organizando para el Camden Art Center de Londres con el título *From Figurations to System Art*. Bony decide una “no participación” sustentada desde su posición externa y contraria al campo institucional del arte sostenida desde 1968. Imprime en el catálogo la siguiente declaración firmada O. B. “I am against the idea of any kind of art exhibit, that is why I am not sending any work to Camden. In addition I am in favour of no-participation as being true avant-garde”.¹⁰⁰

En noviembre, a raíz de una charla del gran director de teatro polaco, Jerzy Grotowski¹⁰¹ en el CAyC, se forma el Grupo de los Trece, un conjunto heterogéneo de artistas convocados por Glusberg¹⁰², a la manera del “Teatro laboratorio” y en coincidencia con el mismo número de integrantes del “Teatro de las 13 sillas”, fundado por Grotowsky en 1959. Glusberg organiza la exposición *Arte de sistemas I*, en el Museo de Arte Moderno. Luego el grupo se reduce a diez integrantes¹⁰³ y toma el nombre de Grupo CAYC. De esta forma comienza una nueva etapa conceptual y una nueva escritura de la historiografía a través de la textualidad de Glusberg que se convierte en el umbral y la fuente de inauguración del arte conceptual y del arte contemporáneo argentino.

1973

Este año aparece uno de sus últimos trabajos en el mundo del rock: la tapa para el primer disco solista de PIN, *Jorge Pinchevsky y su violín mágico*. “Cuando Moris escribe a comienzos del 60 ‘¿Te engañaron/ ya lo sabés,/ y si no lo sabés también’... se adelanta una década. Si la llegada de Perón, masacre de Ezeiza incluida, en octubre de 1973 y su supervivencia hasta julio del 74 muestran a los jóvenes que la patria socialista fue un cebo, en el 75, el gobierno de Isabel Perón ya arde con él. La derecha peronista disfrazada de ‘nacional y popular’ vino copando todas las dependencias del Estado e instaurando una represión más cerrada y persecutoria que la de los regímenes militares

previos.”¹⁰⁴ Para Bony era una situación conocida, una percepción de la realidad que lo había empujado a su retiro de las artes visuales en mayo de 1968. Las situaciones se repetían en su radicalidad y en su inevitable fracaso, la percepción de Bony con respecto a una situación histórica que repetía traiciones y multiplicaba violencias, probablemente lo haya llevado a un nuevo abandono, a un alejamiento que, finalmente, le permitiría reflexionar sobre su futuro y sobre sus urgencias vitales. Un año atrás había nacido su hija Carola y hacía cinco años había renunciado a su vocación, a ese ámbito de destino, a ese mandato que sostenía su existencia.

La mayoría de las publicaciones que se refieren a la vida de Bony entre 1969 y 1975, al igual que los relatos autobiográficos que él pone en circulación, de una u otra manera, durante la década del 90, mencionan que, también en aquellos años, el artista realiza varios viajes a los Estados Unidos y Europa. No hay ninguna documentación que permita fijar con alguna precisión cuándo y adónde viaja, ni con qué frecuencia. El único testimonio más o menos extenso sobre aquellos movimientos se refiere a una estadía de varios meses en Europa, muy probablemente durante 1973.

“Me fui a Francfort (sic) directamente porque quería comprarme una combi Volkswagen; solo ahí empezaría mi viaje. Quería estar mucho tiempo solo, en la ruta, en movimiento. Y así fue: estuve meses viajando sin horarios ni proyecto establecido. Incluso tampoco pedía muchos consejos ni opiniones; me manejaba solo con mi mapa.

‘Llegaba a una ciudad, encontraba un buen lugar cerca de una canilla para estacionar mi combi, y me dedicaba a recorrer los museos que me interesaban. En París, por ejemplo, encontré un lugar al lado del Sena que funcionó como hogar durante un tiempo.

‘En Venecia iba todos los días a La Academia porque estaba completamente subyugado por un retrato de Holbein que me parece un producto casi no humano por su nivel de perfección. Fue así como, durante esas estadas en ciudades, conocí muy a fondo toda la obra de los artistas renacentistas y contemporáneos.

‘En una de esas pocas ocasiones en que decidió seguir los consejos de los amigos, O. Bony aterrizó en Cadaqués, un pueblo mediterráneo más asociado con los nombres de artistas que con el turismo.

‘Son ellos, incluso, los artistas que están radicados ahí o que frecuentan el lugar, los que hacen todo lo posible para que Cadaqués se mantenga inaccesible. No hay espigón para que atraquen los veleros y el camino de acceso es una cinta de pedregullo que bordea un abismo nada invitante. Por otra parte, no hay

playa propiamente dicha: no hay costa con arena, sino que hay que zambullirse al agua directamente desde los acantilados.

‘Gracias a eso, Cadaqués se ha podido mantener como un puerto del Mediterráneo de la vieja Europa. Es realmente un pueblo de pescadores con casas chicas y muchos bares. Uno de ellos era el favorito de Duchamp, que iba siempre a jugar al ajedrez.

‘Picasso solía ir mucho a Cadaqués, y ahí estaba la casa de Dalí, también. Muchas veces, mientras estuve en el pueblo, iba hasta su casa y me quedaba mirándola. [...]’

‘Pasaban los días y yo me acostumbraba a Cadaqués. Solía estacionar mi combi en Cabo Creus, una punta de roca que se introduce en el mar y que tiene un faro al final. Era maravilloso estar ahí, con el mar revuelto y las piedras; era como una escena de *Cumbres borrascosas*, todo desbordado.’

Dice O. Bony que en una de esas noches Cadaqués cumplió una función de oráculo. Mientras él trataba de resolver su vuelta a la plástica o su alejamiento definitivo, en esa roca en medio del mar algo se le hizo claro. Vio todo lo que estaba dejando atrás y se dio cuenta de que no podría sobrevivir lejos de eso, que en realidad era un adicto a una disciplina que lo había elegido a él y no viceversa”.¹⁰⁵

1974

A fin de año viaja a El Bolsón, Río Negro, junto a Nora y Carola. Allí va a registrar con su cámara de fotos esos cielos de la Patagonia argentina que le servirán de base para volver a pintar. Una pequeña tela de 60 x 80 cm sin título y con la imagen de un cielo, y que figura en el inventario de su obra, señala el regreso de Bony al mundo de las artes visuales. Bony ya está trabajando en una serie de pinturas sobre cielos que, al año siguiente, va

a presentar en Buenos Aires, en Art Gallery International. Su primera exposición desde 1968 está dedicada “a Rubén Santantónin, in memoriam”.

1975

A esta altura de la década, la escena había cambiado significativamente con respecto a la anterior. Por un lado actuaban los artistas del grupo de Glusberg con el arte conceptual, y por otra parte artistas individuales revalorizan el oficio artístico ancestral. Si en los sesenta se intentó romper con el mito de la *pinturita bien hecha* y crear permanentemente situaciones de ruptura¹⁰⁶, muchos de aquellos artistas retoman el arte a la manera tradicional, con pintura y escultura como le enseñaron sus maestros, pero por supuesto, desde otra cabeza, consciente de su contemporaneidad.¹⁰⁷

Pablo Suárez recuerda: “Cuando vuelvo a pintar —cosa que siempre amé aunque pintaba poco— lo vuelvo a hacer con una actitud totalmente distinta, lo hago para mí, por ganas de pintar. Hago pintura realista porque quiero representar nuevamente cosas, las cosas que quiero. Pinté mucho los patios de las casas en donde vivía, porque los tenía cerca y porque eran cosas que creí que era importante tenerlas en cuenta. No propicio una vuelta a la naturaleza pero sí creo en una especie de vuelta a las pequeñas cosas [...]”.¹⁰⁸

En ese momento, la recién fundada revista Pluma y Pincel, proponía: “Ha llegado la hora del retorno a ‘la solidez de las obras de los museos’ a que aludía Cézanne”. Este contraargumento a la otrora anunciada muerte de la pintura es visiblemente un eufemismo de lo que entonces convenía hacer para no irritar la susceptibilidad del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional.¹⁰⁹



Oscar Bony, su mujer Nora y su hija Carola de vacaciones en El Bolsón, verano 1974 / 1975



Fotografía tomada por Bony en El Bolsón, utilizada para sus pinturas de la serie *cielos*, 1974 / 1975

Del grupo de los artistas de la generación Di Tella, Suárez comienza a pintar todavía alejado en su campo de San Luis; Margarita Paksa luego de varios años de trabajo coordinando actividades culturales en villas miserias de La Tablada, regresa al arte con una serie de dibujos, *La Comida*, que representa animales amordazados y atados como expresión simbólica de la matanza y la represión¹¹⁰; Ricardo Carreira regresa a la Galería Lirolay en 1971, a realizar una muestra en la que esparce en el piso de la sala fragmentos de una figura en arcilla roja, y alrededor ubicó varios de sus satíricos dibujos y pinturas, tales como *Demo-gracia* y *No todo está bien y lindo*. Incluso, diferenciándose de aquellos artistas que le daban la espalda a las instituciones artísticas, Carreira comentó que “intentar excluir las galerías como instituciones debido a las posiciones políticas de uno implica actuar de un modo aristocrático también.”¹¹¹ Luis Felipe Noé retorna a la pintura en 1975 con las series *La naturaleza* y los mitos y *Conquistas* y destrucción de la naturaleza y en 1976 se establece en París hasta 1987¹¹²; Juan Pablo Renzi abandona la actividad artística durante ocho años –1968-1976– y retoma la pintura, inclinándose hacia un realismo de tono intimista que progresivamente se vuelve distanciado y conceptual. Por otra parte, siguen fuera de la Argentina, Marta Minujín, en New York –desde 1966 gracias a una beca Guggenheim–; David Lamelas en Londres –desde 1968 con beca del British Council– donde empieza a trabajar en sus films; Raúl Escari en París –estudia con Roland Barthes en L'Ecole Pratique de Hautes Études con beca del gobierno francés–; León Ferrari se aparta de las artes plásticas para dedicarse a los derechos humanos y en 1976 se exilia en San Pablo, donde retoma las esculturas de acero y al año siguiente comienza sus heliografías y técnicas mixtas con fotocopias, *letraset*s, sellos. Rubén Santantonín muere en Buenos Aires, en 1969 y Oscar Masotta exiliado en Europa desde 1974, muere de un cáncer en 1979.

A nivel internacional, desde mediados de los años 60, aparece el hiperrealismo¹¹³ en los Estados Unidos, como un movimien-

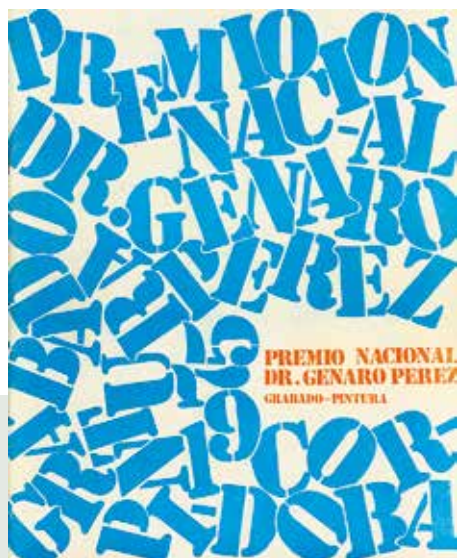
to que propone reproducir la realidad con la misma fidelidad y objetividad que la fotografía, a la que toma como modelo y cuyos códigos aplica.¹¹⁴

Bony, que ya se encontraba trabajando con su serie de *cielos*, el 2 de junio inaugura una exposición individual *Oscar Bony / Pinturas*, en Art Gallery Internacional, dirigida por Víctor Najmías. Presenta sus *cielos*, situados a grandes rasgos en esta tendencia del hiperrealismo, pero a la manera de los diferentes “realismos” que se estaban dando en la Argentina en estos años,¹¹⁵ y vinculados a los maestros de la generación anterior como Antonio Seguí y sus dibujos realistas-metafísicos, o su maestro Antonio Berni, y sus cielos cargados y simbólicos de los pensamientos de Juanito Laguna.

Esta exposición para Bony significa la vuelta a la pintura, con el uso del óleo, el acrílico, los bastidores de grandes y medianos tamaños, y la incursión en el uso del aerógrafo; pero además significa la traición del medio elegido o la continuación de su característica “discontinuidad” de estilos y el desconcierto que siempre le interesó generar. “La idea de Bony es lograr una relación de rompimiento entre la naturaleza del medio usado (cine, pintura, fotografía) y el resultado (film, cuadro). [...] Esta distorsión provoca resultados inéditos, porque las imágenes celestes, pintadas con precisión fotográfica, tienen un verismo irreal; recuérdense las telas de los hiperrealistas”.¹¹⁶

El artista Luis Felipe Noé le escribe un prólogo a modo de carta personal a Bony. “[...] La fotografía y la pintura se te ha sintetizado como un mismo lenguaje. Me dijiste que volviste a pintar¹¹⁷ por tres motivos que te emocionaron particularmente: una manifestación política, tu hija, y encontrarte directamente con un cuadro de Botticelli. O sea, volviste a pintar porque reconociste la vida en la pintura, en ese lenguaje que en un momento te pareció corto para reflejarla. No es que ahora hubieras cambiado de idea, sino que se trataba del ejercicio de tu propia vitalidad. Lo curioso es que a ella la objetivaras, la distanciaras, la hicieras aire. Creo que en la Argentina lo único objetivo que tenemos para comunicar nuestra subjetividad es un cielo infinito sobre un horizonte también infinito. [...]”.¹¹⁸

Envía obras de grandes tamaños de esta misma serie a dos premios importantes. Tres obras al Premio Marcelo De Ridder, un premio para artistas menores de 35 años, inaugurado en 1973, y patrocinado por Marcos Curi, en el Museo Nacional de Bellas Artes, que continuaba dirigiendo Samuel Oliver¹¹⁹. Si recordamos que fue durante un discurso de Oliver y en el mismo museo que se realizó el repudio al Premio Braque en 1968, esta



Premio Nacional Dr. Genaro Pérez. Pintura - Grabado, Museo Municipal “Dr. Genaro Pérez”, Córdoba, diciembre, 1975 (catálogo)

presentación en el premio significa una manera de terminar de reconocer el funcionamiento del campo artístico: la exposición, el catálogo, el prólogo, el mercado, y los premios. Bony decide regresar y regresa claramente a actuar en todos los terrenos del sistema y con conocimientos de cada uno de los agentes y sus funciones en la dinámica del campo intelectual.

“Se puede decir que este premio legitimó el hiperrealismo y los realismos en sus diferentes versiones. Lo que en general allí se extrema es el cuidado y esmero en la factura, especialmente en lo que concierne al rubro pictórico”.¹²⁰ Ese año gana el Primer Premio Hugo Sbernini, el año anterior lo había ganado en pintura, Miguel Angel Bengochea y Fermín Eguía; en dibujo, Mildred Burton y Jorge Tapia; y en 1973, Hugo De Marziani, María Helguera y Ricardo Laham. Similar es el caso de los premios Benson & Hedges, dedicados a la generación intermedia de artistas, hasta 50 años, también exhibidos en el Museo Nacional de Bellas Artes, con grandes premios adquisiciones.

Con el tríptico *El vuelo de Ícaro*, obtiene una Mención Especial en el Premio Nacional Dr. Genaro Pérez¹²¹, en el museo homónimo de la ciudad de Córdoba. La obra, tres bastidores de 120 x 130 cm, representa el cielo en ocres, y anaranjados, abrasado por el sol, al que Ícaro pretendía llegar pensando en el paraíso y que terminó costándole la vida. Bony desarrollará en su etapa siguiente en Italia el tema de los mitos y sus pares de opuestos, de la vida y la muerte, el bien y el mal.

Con esta serie de cielos, Bony tiene mucho éxito de ventas, llega a ser su obra más conocida por el lego de arte, y la más buscada incluso al día de hoy.

“La didáctica de las imágenes paisajísticas pone en juego una ficción maravillosa: convence desde la belleza —no desde la economía, no desde la moral, no desde la historia, no desde el arte o de los símbolos patrios, aunque conecta con todas estas aspiraciones— de que se refiere a algo real, visible y tangible, al

que la representación le es fiel; este algo parece hermoso en sí; se trata de la vieja cuestión, que creíamos olvidada, la belleza natural”.¹²² A su vez —como era de esperarse— fue criticado al igual la mayoría de los pintores hiperrealistas, por su accesibilidad, por apelar a todo tipo de público, que sin saber de arte siente atracción por un gran oficio técnico y por una imagen confortable, que no dice mucho, pero que no molesta. ¿Cómo un artista polémico y contundente como el Bony de *La familia obrera* podía haberse dejado tentar por el capital, pintando imágenes bellas, cielos placenteros y decorativos, encantadores de mujeres que combinan sus cuadros con los sillones grises a la moda de la época? Otra vez juega Bony con el factor cambio y el desconcierto.

1976

“Una serie de galerías entre las cuales podemos mencionar a la de la chilena Carmen Waugh, Artemúltiple, Arte Nuevo y la de Alberto Elía, junto a otros espacios, formaron parte de una red que supuso un marco protector que permitió la circulación más o menos fluida de obras, aun de aquellas más abiertamente críticas con el régimen. En ese sentido podríamos pensar que para los promotores de la galería, además de un proyecto económico, el espacio de arte se conformaba como un territorio de libertad personal del que carecía una sociedad silenciada por el miedo”.¹²³ En abril presenta *Oscar Bony: fotografías*, en la galería Artemúltiple, dirigida por Gabriel Levinas, en Viamonte 625, que funcionaba desde agosto del 75, presentando nuevas tendencias de experimentación en Buenos Aires.¹²⁴ Levinas fue el primer galerista de Víctor Grippo, que expuso allí ese año 76 y luego en el 80; Juan Carlos Distéfano, además de ser el diseñador gráfico de la galería, realizó en el 76 su primera muestra escultórica¹²⁵; Fermín Eguía realizó varias muestras individuales, Juan José Cambre, Eduardo Stupía, y Benedit también pasaron por allí en el 76, César Paternosto en el 77 y 78, Luis Felipe Pino en el 78 y 79, Alberto Heredia expone allí su primer *Ropero* en el 78 y su *Serie Plateada* al



Oscar Bony / Pinturas, Art Gallery International, Buenos Aires, junio, 1975 (catálogo)



Premio Marcelo De Ridder, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, julio, 1976 (catálogo)

año siguiente, más innumerables exposiciones colectivas, fuertes, perturbadoras y denunciadoras de lo que estaba pasando entonces en el país.

Cambiando nuevamente el giro—Bony en apariencia puede esperar a los marchands tradicionales como Gardel los amores de estudiante—¹²⁶ en lugar de cielos placenteros, muestra en Artemúltiple, la serie *bocas* y otros “desnudos”, fotografías en papel color, en las que de manera ex profeso cambia la química del proceso de los negativos pero mantiene las copias en papel sin ninguna modificación posterior. “*Estas fotografías, que parecen cuadros, testimonian una realidad modificada, mucho más cerca de la realidad pictórica*”.¹²⁷ A diferencia de su serie *cielos* en que imitan a la fotografía, estas fotografías parecen pinturas al reproducir situaciones en que la realidad ha sido modificada para acercarse a la visión pictórica. “Esta distorsión provoca resultados inéditos, porque las imágenes celestes, pintadas con precisión fotográfica, tienen un verismo irreal; recuérdense las telas hiperrealistas. En el caso de las fotografías, el espectador comprende pronto que se está ante algo parecido a un guiñol, pero que también ese guiñol fue hecho ex profeso para dar un espíritu pictórico a la foto. (...) En otro orden de las cosas, el mensaje que arroja el guiñol fotográfico de Bony es cruel: un erotismo triste, utilizado como área para expresar violencia, soledad, narcisismo, incomunicación. (...) Bony quiebra la distorsión y logra una consciencia. Porque lo que hace no es mostrar una realidad posible o deseada sino fotografíarla tal como la sufre”.¹²⁸

Nos encontramos con una vuelta a sus primeras pinturas e instalaciones eróticas de los 60, ahora en un ciclo de producción fotográfica, vuelve a relacionar su obra con lo sexual, el deseo, a la perversión del mundo de los travestis, de los órganos genitales explícitos, y vuelve a confrontar su obra con los límites de la pornografía y las imágenes psicodélicas pop, que actúan alterando la percepción y la verdadera identidad de lo retratado. “Aunque yo sea egresado de Bellas Artes, me fue siempre imposible obviar la cultura de la mass-media, la reflexión sobre el destino de las artes visuales”. De esa reflexión, de un continuo buceo en todos los materiales de comunicación, visual, nace su trabajo: una pregunta, una molestia agresiva, certera, en las entrañas del arte-mercado tradicional.¹²⁹

Gabriel Levinas recuerda que la muestra fue censurada por el contenido de sus imágenes, que no llegó a clausurarse sino que se iniciaron acciones legales contra Bony.¹³⁰ Poco después, según Nora Iturbe, una noche estando en su departamento de

Corrientes y Pueyrredón¹³¹, con una pareja de posibles compradores de obra, tuvieron una redada por parte de un grupo comando que se los llevó a la comisaría por supuesta venta de pornografía. A los compradores y a Nora los dejaron ir enseguida pero Bony pudo salir recién al día siguiente. Nora recuerda la indignación y miedo de Bony, que afirmaba que no se podía hacer arte en la Argentina, que había que pensar en irse.¹³²

En julio gana el Primer Premio del Premio Marcelo De Ridder, en el MNBA, con tres pinturas de gran tamaño de la serie *papeles arrugados*.

“[...] la notable destreza de Oscar Bony convierte 3 lienzos de 1,90 x 1,90 en otros tantos papeles arrugados. Gana Bony, no por el tamaño sino por la increíble potencia ilusionista de las telas, que por otra parte consiguieron otro de los premios de este pálido salón”.¹³³ Participan también en el premio, Héctor Giuffré con naturalezas muertas al estilo Lacámara, Norberto Gómez con piezas de madera y yeso que parecen realizadas en poliéster por las calidades brillantes y la nitidez de las formas que exhiben Diana Dowek con un tríptico de gran tamaño, Jacques Bedel, Adolfo Nigro, entre otros¹³⁴.

Al tratarse de un Premio Adquisición para el museo, marca el ingreso de la primera y única obra de Bony en la colección del MNBA. A pesar de haber tenido una intensa política de compras de artistas de las vanguardias de los años 60, Bony fue un artista que nunca se buscó para las colecciones institucionales¹³⁵.

1977

Este año Bony comienza a pensar en irse de la Argentina. El 10 de marzo parte de Buenos Aires rumbo a Europa, llega a La Palma de Gran Canaria donde se queda un mes, para ir luego a Madrid. Allí participa en la muestra Arte Actual de Iberoamérica en el Instituto de Cultura Hispanoamericana, junto con artistas argentinos de diferentes generaciones que estaban trabajando en el hiperrealismo y realismos, como su maestro Antonio Berni, Antonio Seguí, Carlos Alonso, Hugo de Marziani, Carlos Arnaiz, Mildred Burton, Ricardo Garabito y Hugo Sberini.

Luego viaja a Barcelona. No hay datos suficientes sobre sus viajes más que sellos en el pasaporte y algunos recuerdos tristes de Nora Iturbe, de lo que sería para ellos la etapa final de su matrimonio. El 18 de junio llega a Francia y luego Milán, Italia, donde residirá —con muchos viajes intermedios a Buenos Aires—¹³⁶ hasta el 11 de marzo de 1988. En Milán estaban viviendo desde 1969 Antonio Trotta y su mujer Beti [Furiase] quien

se convertirá en una gran amiga de su estadía en Italia. Bony se supo relacionar rápidamente con los protagonistas de su mundo artístico. Milán, una ciudad ubicada estratégicamente en el centro de Europa, con la pujanza y la riqueza económica industrial, pero a la vez lo suficientemente pequeña como para conocer y lograr rápidos y efectivos vínculos con los popes del arte. A su vez, se trataba de la ciudad elegida por Lucio Fontana —aunque fallecido en 1968, tiene conexiones con su familia—; era su gran coterráneo y su artista por siempre admirado, de quien luego toma el concepto de sus famosos “bucchi” para sus obras posteriores, los vidrios baleados. En esta época se está dando justo un gran momento de efervescencia artística en Italia, donde se da el auge de la gran pintura conceptual, que viene a suplantarse desde fines de los setenta al *arte povera*¹³⁷, al arte de acción y al hiperrealismo. La situación en Italia estaba polarizada —pero con muchos cruces— entre Roma y Milán, y con críticos que surgen como figuras indispensables para respaldar la nueva historia del arte. De esta forma, Roma se armará con el grupo más reconocido, con Achille Bonito Oliva como teórico de la Transavanguardia, término que se popularizó luego de ser publicado en la revista *Flash Art*¹³⁸, fundada en 1967 por otro importantísimo crítico y editor, Giancarlo Politi, con oficinas de base en Milán y redacciones en Londres y New York. Bony se va a relacionar rápidamente con la gente de la revista, más teniendo en cuenta que Beti Furiase trabajaba en el plantel de la revista en Milán.

En Italia, en contraposición al universalismo —que declara irrelevante o inexistente a las diferentes culturas y tradiciones— la escena artística se conforma a partir de tendencias o grupos locales bajo la figura del “curador”. La historia comienza así a escribirse a través de grandes exposiciones, en las que se confronta a artistas en un espacio, ordenados bajo la lupa de grandes textos curatoriales. De esta forma, así como en 1979 surge la Transavanguardia¹³⁹, Mauricio Calvesi teoriza un Anacronismo en el que se ponía el acento en la propia memoria histórica del artista, en la búsqueda de un nuevo “centro de valor” con

artistas como Stefano Di Stasio, Omar Galliani, Carlo Maria Mariani; otro curador, Renato Barilli, acuña la etiqueta “I nuovi-nuovi” [lo nuevo-nuevo] y legitima a los artistas a moverse dinámicamente atravesando el caos de lo moderno y del consumo; Gabriela Perreta, con su “medialismo” agrupa artistas que construyen a partir de la actualidad de los medios de comunicación, el consumo y una figuración ligada a lo publicitario; y en la escena de Flavio Caroli, con su “Mágico primario” [Mágico primordial], los artistas investigan en torno al arquetipo y al origen del “hacer” artístico y más ampliamente del existir. Ligado a esta situación está Bony¹⁴⁰, aunque también se relaciona en Milán con Giacinto Di Pietrantonio, Marisa Vescovo, Tomasso Trini, Demetrio Paparoni, curadores clave del momento, y Horacio Goñi, el marchand argentino radicado en Milán que le facilitará sus redes, y aprovecha al máximo su oportunidad de desplegar toda su artillería de pintura, instalaciones con diferentes materiales, como obras con mallas metálicas y cera, y diferentes temáticas, y diferentes mitos para sorprender hasta el cansancio a estos super-críticos de talla internacional.¹⁴¹

1979

Realiza dos exposiciones individuales, una en Milán y la otra en Buenos Aires: Oscar Bony. “*Tutti i giorni sono a colori?*” *Domanda di mia figlia Carola di 5 anni* [“¿Todos los días son a colores?”, pregunta mi hija Carola de 5 años], *Galleria dell'Immagine*, donde presenta una serie de fotografías, las mismas de Artemúltiple antes de irse.

Vuelve a fines de octubre un par de meses a Buenos Aires, para estar con su hija y no perderse del todo del ambiente del arte. Mantiene su contacto con Glusberg y el CAYC y con Levinas, con quien hace otra exposición en Artemúltiple: *Oscar Bony, Pinturas*. De esta muestra no se conservan mayores datos, salvo su folleto tipo tabloide donde se reproducen acuarelas abstractas, a la manera de tenues estudios de color con degradé y puntillismos.



Oscar Bony. “*Tutti i giorni sono a colori?*” *domanda di mia figlia carola di 5 anni*, Galleria dell'Immagine, Milano, enero, 1979 (catálogo)



Vista instalación *Oscarola*.
CAYC, Buenos Aires, 1980. Fotografía, archivo del artista

1980

En enero viaja a París. El crítico de Siracusa, Demetrio Paparoni, creador en esa misma época de la revista de arte *Tema Celeste*, lo invita a participar de su gran exposición colectiva *A propos de L'Eclectisme Contemporain* [A propósito del eclecticismo contemporáneo], en la Galerie N.A.R., París.

Bony está presente también en Milán, en la gran exposición internacional trienal que se realiza desde 1923¹⁴². En esta XVI Triennale, Flavio Caroli¹⁴³ presenta la exposición *Nuova Immagine / New Image*, en la que Bony muestra cuatro instalaciones con objetos. En esta exposición se presentaban artistas americanos como Schnabel, Salle, Bleckner y Longo, ingleses como Cox, Cragg, Gormley, o el francés Garouste entre muchos otros importantes artistas que surgieron en los 80 dentro del movimiento del neo-expresionismo.

La exposición en la Triennale le abre las puertas para exponer en la Galleria d'Arte Contemporanea de Siracusa: *Oscar Bony. Lo Specchio di Efesto* [El espejo de Hefesto], en la que muestra una instalación homónima. Fue la muestra inaugural de la galería, que se presentaba como un espacio de autogestión. Bony retoma aquí el tema del tiempo, en este caso el tiempo mítico, circular, con una instalación homónima dedicada a Hefesto, dios griego del fuego y de la fragua. Allí combina objetos dispuestos en el espacio, como un barco de juguete y una montaña de arena, una proyección sobre la pared de diapositivas de paisajes pintados, telas pintadas colgadas del techo, hilos de metal, juegos de fuentes de luces y sombras proyectadas con una vela encendida. Recordemos que es propio de los años 80, la búsqueda de la propia identidad pero más que en la recuperación de la propia historia pasada, en el mito, en el tiempo y la materia.

“[Bony] trabaja ya desde hace algún tiempo en ese territorio ambiguo y denso de sugerencias subjetivas y fabulescas –hoy muy golpeadas por las generaciones más jóvenes– que está entre la vuelta a la pintura y el gusto por la instalación de materiales inusuales. También en esta muestra siracusana, nos encontramos inmediatamente inmersos en un clima legendario y al mismo tiempo rico de llamados a la infancia: la historia es vivida como una fábula.

[...] El uso de la penumbra envolvente en la cual la luz de la diapositiva, la de la vela, y aquella del cono desparramada que sale del cono de la montaña de arena, contribuyó en definitiva a hacer penetrar al espectador en un espacio escénico en el cual

más que espectador de un drama, se transforma él mismo en un actor de la propia memoria y de las propias sensaciones”.¹⁴⁵

Bony durante estos años sigue en contacto con Buenos Aires, y mantiene su tensión habitual de estar pero no tanto, de pertenecer pero no formar parte. Así como en el 71 decide la no participación en la muestra organizada por Glusberg en el Camden Art Centre de Londres, ahora acepta participar de una de las grandes exposiciones *Rosc* sobre arte contemporáneo, que se realizaban desde los años sesenta en The Bank of Ireland, Dublín. La exposición se llamó *Rosc '80. The CAYC Group*. Bony lleva dos instalaciones, reproducidas en el catálogo de la muestra.¹⁴⁵

En el CAYC, en Buenos Aires, expone su obra *Oscarola*, 1980, que consistía en su serie de “instalaciones comportamiento”, en la cual Bony parte de unos dibujos de su hija Carola a los que le suma trabajos suyos. De esta obra no hay datos impresos, solo algunos registros fotográficos de su archivo personal y testimonios orales que lo confirman.

1981

Realiza dos muestras individuales en Alessandria: en la Galleria Graziano Vigato¹⁴⁷ y en la Galleria Nuova 13, donde presenta una instalación *Stultifera navis*,¹⁴⁸ en la que muestra un *trompe l'oeil* del espacio inmensurable, en el que aparecen en un desierto, unas figuras muy diminutas que representan a dos personas con sus camellos. Siempre rechazando las intuiciones puras, sin el cuidado de las “bellas formas”, “Bony modela jocosos fantasmas de la infancia de vestidos coloridos, centrifugan en su cerebro amalgamándose con la materia del arte, por eso fija sobre soporte las formas irregulares recorridas por hilos de conciencia, surgidos de la reflexión.

Viajando sobre la superficie de imágenes en sintonía con la pintura nabis, el artista despierta imágenes de sentido, espon-táneas y coloridas, explora el propio cosmos, en la individualización de las primeras sensaciones. El pasado juega entre dos polos opuestos: de una parte la infancia, es más, la búsqueda de los instrumentos para recuperarla, por la otra parte el mito de Hefesto, visto a través de un espejo que atraviesa la imagen exterior para detenerse y restituir fragmentos de subjetividad, de vista interior”.¹⁴⁹

Bony ya es reconocido en Italia como parte integrante del panorama local, escriben sobre sus intervenciones diarios como *Il Giornale* en Milán, *Giornale Siracusa*, revistas como *Segno*, *Juliet* y *Flash Art*.

Viaja en noviembre a Buenos Aires. En el Premio Banco del Acuerdo, en el Museo Nacional de Bellas Artes, muestra dos

obras: *Tiempo de Sueño I* y *Tiempo de Sueño II*, ambas de ese año, de 130 cm. de diámetro, en cera sobre malla metálica sobre muro, que serán sus primeras obras de este tipo, con lo que ya se encuentra probando y que es lo que envía luego a la bienal de Venecia.

1982

En mayo, presenta una muestra individual *Bony. L'ombra*, en la Galleria Più due Cannaviello, Milán. Con la introducción del texto homónimo de C.G. Jung y un texto de Tommaso Trini¹⁵⁰ en el catálogo, presenta una serie de instalaciones realizadas con cera sobre una malla metálica.

En 1980, Harald Szeemann y Achille Bonito Oliva organizaron el primer *Aperto* dentro de la Bienal de Venecia, pensando como un evento para artistas jóvenes emergentes que no estuvieran representados en los pabellones nacionales. Esto comenzó a ser parte del programa formal de la Bienal. En 1982, Bony forma parte de esta Sección *Aperto '82*, curado por Tommaso Trini, como invitado italiano a la XL Biennale Internazionale D'Arte, Venecia, en la que presenta dos instalaciones de mallas metálicas con cera coloreada adheridas a la pared —presentadas originalmente en el Premio Banco del Acuerdo en Buenos Aires y en Più due Cannaviello, Milán.¹⁵¹

Ese mismo año, en Buenos Aires, se edita —con un polémico prólogo de Romero Brest— la versión española del texto de Achille Bonito Oliva,¹⁵² quien realiza en esos años varias visitas a la Argentina, promoviendo el intercambio de ideas en conferencias en el Centro de Arte y Comunicación CAYC y visitando talleres de artistas. En estos años Bony viaja bastante, a la Argentina para fines del 82, luego en el 84 va desde febrero a abril a New York, y de allí a Rusia, luego a Francia en julio y a New York nuevamente en noviembre.

1985

Participa de otra de las grandes muestras exhaustivas sobre la década, la exposición internacional de arte *Anniottanta*, simultánea en cuatro sedes de Bologna¹⁵³, organizada por

una comisión integrada por varios curadores, Bruno Bandini, Renato Barilli, Flavio Caroli, Concetto Pozzati, Renzo Semprini, Claudio Spadoni, Giovanni Tiboni, representantes de diferentes regiones de Italia¹⁵⁴. Bony participó junto a artistas como Kapoor, Deacon, Cragg, Opie, Longo, Kiefer, Sherman, Salle, en la misma sección llamada '*Luogo del magico*' [*juego de lo mágico*]. Se publicó un catálogo de 428 páginas¹⁵⁵, con textos críticos de autores reconocidos.¹⁵⁶ Bony presentó tres instalaciones, *Lo specchio di Efesto*, 1980¹⁵⁷; *Aspettando la cometa di Halley*, 1983; *Autoritratto*, 1980, fotografiadas en el catálogo. Sobre la participación de Bony en esta muestra, Francesca Alfano Miglietti¹⁵⁸ escribirá una extensa nota en *Flash Art*.

1986

En febrero realiza una exposición simultánea en dos galerías¹⁵⁹, en la Galleria Fac-Simile, y en la Galleria Zeus Arte, ambas en Milán. Giacinto Di Pietrantonio habla en un artículo en *Flash Art*¹⁶⁰, sobre cómo Bony exprime con su trabajo la condición posmoderna actual, en la cual la contradicción no es más intensa como sistema de opuestos de verdad/mentira, bien/mal, blanco/negro sino como actitud necesaria de la corriente del pensamiento. Por esto, Bony indaga sobre la contradicción del estilo, del material y de la forma que cambia de una obra a la otra, provocando un modo mental y visible de pertenencia de un preciso lugar geográfico y cultural, porque en la civilización de las comunicaciones, el contenido y la información son válidos solo si portan flexibilidad.

"Bajo aquel velo negro se esconde un artista. Sobre las paredes de las dos galerías se apoyan, casi siempre juntas de un modo estridente, realizaciones que recorren un zig-zag entre vanguardia y retaguardia. Hoja de plantas, con una delicadeza que recuerda las acuarelas japonesas, que acompañan a las pinceladas sucias y juguetonas del arte punk Berlínés."¹⁶¹

1988

Bony llega a una Buenos Aires muy diferente de la que había dejado. En el ambiente del arte de la década, habían comenza-



Vista de sala, exposición en Galleria Fac-Simile o Galleria Zeus Arte, Milán, 1986.



Oscar Bony Amadeus - 1985, Galleria Graziano Vigato, Alessandria, noviembre, 1986 (invitación)

do a aparecer estrategias novedosas de exposición, surgen las performances, los trabajos en conjunto de artistas, las acciones colectivas como El Siluetazo¹⁶², y aparecen lugares no tradicionales donde la plástica, música y el teatro alternaban sus presentaciones, en bares como el Café Einstein, y en el Parakultural¹⁶³, las muestras en Cemento Discotheque, Bolivia, ó en la discoteca Palladium se muestran videos mientras la gente baila. Sergio Avello organiza muestras en la Estación Tres de Febrero en el 87, Kuitca hace en teatro *El mar dulce*, 1982, *Besos Brujos*, 1983 y *Nadie olvida nada*, 1984; y Liliana Maresca organiza varios eventos multitudinarios. Glusberg presenta todos los años las jornadas de la crítica del CAYC; aparece el Centro Cultural Recoleta en 1980, y luego ganarán protagonismo el Instituto de Cooperación Iberoamericana ICI, inaugurado en el 88, bajo la curaduría de Laura Buccelatto, El Centro Cultural Rojas al año siguiente y coordinado por Gumier Maier –quien hacía su columna en *El Porteño*, dirigido por Gabriel Levinas–, y vendrán la nueva sede de la Fundación Banco Patricios y el Casal de Catalunya en los 90. De esta manera, con esta efervescencia cultural se renovaba el vínculo con la fiesta que tenía que ver quizás con la vuelta a la democracia.

“Los ochenta son un período premercado. Los artistas no se pensaban como tales. Les copaba lo que estaban haciendo. Y cuando pensaban en hacer circular su obra, encontraban muy pocos lugares. Más que de cuestionamiento de géneros yo hablaría de un arte inclasificable. Pintar de a cuatro en un bar como el Einstein, con látex, sobre una cortina de plástico transparente, mientras estaba tocando un grupo musical, ¿era pintura? ¿Una performance? ¿y cómo se vendía? Recuerdo que se hacía mucha pintura colectiva y no hay muchos momentos de pintura colectiva en la Argentina. Y tampoco la cultura educativa podía dar cuenta de las nuevas necesidades. Y esa crisis no se debía a la dictadura. Una vez, Gordón me dijo: “Yo no sé por qué fui a la escuela. Todo lo que me enseñaron no me sirvió para nada. Color, volumen, perspectiva. Y lo que yo necesito para mi obra es saber de metales, resinas, electricidad. ¿Qué éramos? ¿Underground? ¿Qué underground? Engrudo, como decía Noy”.¹⁶⁴

Bony retorna a la Argentina, nuevamente Glusberg le abre las puertas de su centro. *La traición del estilo. Multimedia del artista Oscar Bony*, una muestra de discurso abierto, compuesta por pinturas de flores hiperrealistas, junto a objetos, instalaciones y en vivo un músico callejero tocando un arpa paraguaya.

“Se trataba de una muestra basada en la discontinuidad. En

ella realicé 20 piezas como si fueran de un autor distinto. Yo creo que nuestra cultura se desarrolla sobre elementos de discontinuidad. Un ejemplo muy claro es lo que nos pasa frente al televisor. La televisión terminará siendo nuestro formativo del futuro. Es como nuestra iglesia. Puedes cambiar de canal. Y al cambiar pasas de un tema a otro. De un país a otro. De un programa a otro.¹⁶⁵

Si bien fue una exposición que pasó inadvertida, y sin mayor resonancia en el ambiente porteño, resulta interesante ya que muestra explícitamente una de las mayores preocupaciones formales de Bony a lo largo de toda su carrera, y a la vez una preocupación siempre tan desarrollada en el ámbito de lo académico: la cuestión del estilo.

“La muestra que está realizando en estos momentos [...] tiene una intención explícita desde el título: “La traición del estilo”. [...] Bony quiere enfrentar, con todas las formas de la técnica, las convenciones y los quiebres formales, algo que le parece notoriamente argentino. [...] Pintura-pintura, collages que recuerdan las acumulaciones de Berni, instalaciones que no se alejan –en lo dramático, en lo claramente conceptual– de las realizadas por Pablo Suárez y algunos otros contemporáneos de Bony. [...] la muestra vira a otras astucias, hasta el punto de que alguien pueda pensar que la estructura total se deba, como se dice por aquí, a cada santo una vela, o haya solicitado ‘de cada pueblo un paisano’. Una especie de muerte del estilo propio, o de utilización de cada estilo como una reflexión sobre ese estilo y su correlato en la realidad.[...] Para continuar con su discontinuidad de estilos, un cuadro de dos metros por dos metros cuarenta presenta –pintada en acrílico tradicional– una flor que se llama ‘Carmen’; carne de sensualidad, esa flor cuyo peristilo se convierte en ariete de macho”.¹⁶⁶

Lentamente, Bony comienza su reinserción en la escena local; se contacta con Pablo Suárez colega de la vieja guardia y junto con Alejandro Kuropatwa –figura nueva y clave de los 80, también fotógrafo con interés en imágenes fuertes relacionadas con el erotismo o la muerte–, realiza la exposición *La escena intangible, fotografía de emergencia*, en el Instituto de Cooperación Iberoamericana ICI¹⁶⁷, Buenos Aires.

1991

Bony participa en una muestra colectiva en el Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires, a pedido de artistas de su generación, como Jacoby o Paksa, que ya circulaban en el Rojas como modelos emblemáticos y artistas de peso, jun-

to a un León Ferrari recién llegado de su exilio en San Pablo. El Rojas, desde 1989, tenía a otro artista, Jorge Gumier Maier, como responsable de la programación del centro, que era en un principio, un espacio ignoto y precario en el que impulsó un movimiento complejo basado en la defensa de la “sensibilidad” y el “gusto” al oponerse al arte político¹⁶⁸. La particularidad de este centro radica en que está dirigido por artistas, quiebra un primer mito de que “no se puede ser juez y parte”.¹⁶⁹ Desde 1991 comienza a trabajar como co-curadora la artista Magdalena Jitrik.

1993

Realiza una de las exposiciones más emotivas de su carrera, *Oscar Bony: de memoria*, en la Fundación Banco Patricios, Buenos Aires, que era el único centro cultural dependiente de un banco, que contaba con tres teatros, salas de exposiciones, universidad de postgrado y biblioteca, dirigida por el arquitecto Mariano Billik. Allí Bony muestra instalaciones de su serie homónima, en la que recupera viejas fotos, las refotografía y las expone junto con objetos que aparecían en aquellas fotos. Bony reflexiona sobre lo afectivo, sobre sus recuerdos pasados, de la fugacidad de la vida y del paso inexorable del tiempo –preocupación recurrente en Bony desde su serie de cortometrajes del 65.

“Con una simple ‘reapropiación’, los montajes de Bony permiten poner en evidencia las ‘políticas de representación’ de una época: alegorías de la infancia, de la familia, del tiempo libre. El uso de referencias fotográficas del pasado sugiere las ‘utopías’ del imaginario familiar, analiza los protocolos de la observación, convierte al mismo artista en efímero. Son objetos melancólicos que hablan de la muerte, de lo irrecuperable”.¹⁷⁰

Dice Bony: “Mi obra actual tiene un planteo casi intimista, creo que el desmoronamiento que hay alrededor es tan fuerte que lo único que queda soy yo mismo; en consecuencia surgieron mis fotos de infancia, el recuerdo de querer ser un artista, una ilusión. Es una involución dentro de mi persona, en la obra aparezco yo mirando las fotografías, pero también las mira el espectador. Para dar veracidad a este cuento necesito poner al lado del cuadro los objetos reales que aparecen en las fotogra-

fías, la caña de pescar, la camisa, la pala... refuerzo la idea de que lo que fue fotografiado existió porque necesito que eso se crea. No me interesa lo conceptual sino lo afectivo. [...]”¹⁷¹

Bony presenta en la Sala 11, del Centro Cultural Recoleta, una instalación llamada *la pared o pared de ladrillo y cemento, su muro-límite y su muro-concepto construido con cemento y liberado de lo simbólico*,¹⁷² que consistía en una pared literal de ladrillos que atravesaba la sala en diagonal y no permitía acceder al otro lado.

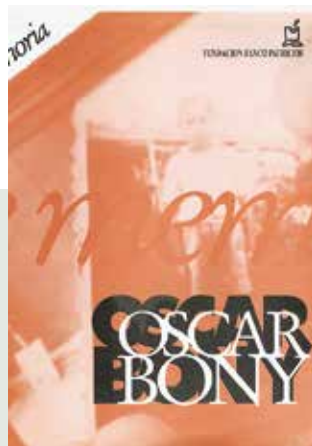
“Más que una pared, lo que construyó Bony es un muro, y como tal una caja de resonancia de connotaciones geopolíticas (Muro de Berlín), culturales (Muro de los Lamentos) y simbólica: el muro es la antítesis del puente, no es comunicación sino detención, es opacidad, impedimento”.¹⁷³

“La pared de ladrillo y cemento, confirma el artista, fue una instalación realizada para representar por medio del arte el ‘enigma’. El enigma es presencia de una sinrazón, de una forma maníaca, que es parte consustancial del arte” En una época signada por la ausencia de cuestionamientos, Bony continúa apegado a una concepción de tono vanguardista: “Cada artista -afirma- asume con su disciplina una responsabilidad: la de redefinir cada vez más la naturaleza del arte teniendo en cuenta su tiempo”.¹⁷⁴

“Para Bony, [la pared] se trataba de un planteo sobre la muerte, en segunda instancia, pero sobre la metafísica en primera instancia. [...] Tendremos que apelar a ella en algún momento porque el materialismo nos queda corto para resolver los problemas fundamentales. Lo que más me interesa es ese plano metafísico que se considera cuando interviene el plano de la muerte, y que está siempre presente en la Argentina. Está presente en (Lucio) Fontana, por ejemplo, y en todos aquellos que piensan en el espacio otro. Yo creo que habría que encarar la muerte como una entidad metafísica.”¹⁷⁵

1994

Es recurrente en la década del 90, la revisión artística de los míticos y polémicos años 60. En casi todas estas curadurías se incluyeron obras de Bony, especialmente a *La familia obrera*, que comienza a ser valorizada como obra paradigmática de la plástica conceptual. Aunque, en la exposición *Plástica 90-60-90*, en la Fundación Banco Patricios, la obra de Bony no fue incluida, porque aparentemente, el año anterior Bony y Bilik habían discutido acerca de la obra que Bony quería donar a la fundación por haber expuesto allí.



Oscar Bony. de memoria,
Fundación Banco Patricios,
Buenos Aires, junio 1993 (catálogo)



Plástica 90-60-90, Fundación Banco Patricios, Buenos Aires, 23 de marzo de 1994, fotografías de la panfleteada realizada por Bony



Plástica 90-60-90, Fundación Banco Patricios, Buenos Aires, 23 de marzo de 1994, panfleto anverso y reverso



Plástica 90-60-90, Fundación Banco Patricios, Buenos Aires, marzo 1994 (catálogo)

Disconforme con esto, el 23 de marzo, el día de la inauguración, Bony realiza una performance escrache o happening con volanteada en la que entrega en la puerta del edificio panfletos que decían: en el anverso “Oscar Bony artista / Mariano Bilik fascista”, y en su reverso: “Panfleto 14 x 22. 2000 ejemplares. Técnica gráfica. 1994 –Oscar Bony”.

“Bony asegura estar satisfecho con su obra *Panfleto*, porque rescató las técnicas de *la sorpresa* y de *la rebeldía* típicas de los sesenta. Aunque es una rebeldía con calma, que reconoce errores pasados, el artista tiene la obligación de hacerse oír. Yo no hice esta obra por fama o dinero, porque no vendo nada, sino porque es mi deber, mi compromiso”.¹⁷⁶

En Filo, el espacio de arte dirigido por Álvaro Castagnino, de la calle San Martín 975, en el subsuelo del restaurante homónimo, Bony muestra sus primeras fotografías baleadas *Obras de amor y violencia*. Conjuntamente en la publicación mensual del espacio, *La voz del bajo*, de formato tabloide, escriben textos los artistas Daniel Ontiveros, León Ferrari y la crítica Patricia Rizzo¹⁷⁷.

“Vidrios de distinta calidad, planchas de plomo y aluminio, perforados a balazo limpio son prolijamente presentados con marcos dieciochescos como una tela de Watteau que cuelga en las paredes del Louvre. En ellos no falta la lustrosa chapa museográfica que indica el título de la obra, el año de su realización y la técnica usada: *Seis disparos de revólver*, 1993. Smith & Wesson 32 sobre blíndex. Pocas veces se ha visto en los últimos tiempos una metáfora tan brutal que reúna la realidad que nos toca vivir y los códigos de presentación en el espacio artístico.”¹⁷⁸

“Una referencia a Lucio Fontana, un acto real: el artista toma las armas y dispara contra superficies transparentes que estallan entre el azar y el control. Palabras emblemáticas se muestran grabadas sobre las superficies laceradas y cortadas por las municiones: aquí y ahora, utopías. La violencia es evidente en el acto y en el resultado sin mediatizaciones. Otra vez la percepción acorralada sin protección.”¹⁷⁹

“Bony trabaja sobre la dualidad de la frialdad distanciada, en su serie de disparos de armas de fuego y con la calidez de las imágenes narrativas, en obras que nos inducen a leer sobre su historia personal; haciendo hincapié en lo afectivo y utilizando sus recuerdos como forma de representación”.¹⁸⁰

Así como a *La Pared* del Recoleta le da “categoría de obra de arte” a través de una cédula museográfica, en esta serie de vidrios baleados pone especial interés en resaltar el significado de la obra a través de sus marcos.¹⁸¹

“Consciente de la guerra por la apropiación de sentido en la simbólica del arte, ahora Bony toma las armas, y cose a balazos una historia, la suya y la de todos –registra la violencia que desapareció sus registros señala a los únicos privilegiados de ayer como los más codiciados de hoy (progreso de la libre empresa?)- fascinación por la violencia, en un país fascinado por la violencia, y en un arte que hasta ahora no le sacaba el cuerpo a la violencia: el oriental Blanes y la fiebre amarilla, *La Cautiva*, *El Matadero*, los cuchilleros, los cuchillos, Fontana y sus tajos, el Arte Destructivo, lo siniestro, la historia. La violencia acelera la historia (se creía), o la corta. Va más rápido al otro lado de las cosas o de la vida (la muerte). Situarse en el tiempo de la violencia congelada, es interrogar. Pararse frente a las balas, detenidas, hundidas y las superficies perforadas, es algo más que reiterar el espacialismo, y sus búsquedas, progreso tecnológico mediante el arma blanca al arma de fuego. Es también releer sus obras y sus frutos. Es apelar a la memoria (pasado) y al misterio (futuro). Es en definitiva, situarse en el instante previo a la revelación”.¹⁸²

En junio se realiza otra exposición de mirada retrospectiva en torno a los míticos sesenta: *Ver y Estimar. Previo al Di Tella*, en el Museo Nacional de Bellas Artes, sobre lo que pasaba en los años 60 en el premio dedicado a los jóvenes emergentes, considerados como precursores de lo que se gestó luego en el Di Tella. Se reconstruyeron obras que fueron referentes históricos, como *el Piolín* de Carreira o *Sinusoides*, de Bony –Primer Premio Ver y Estimar 1967.



El nacimiento de Eros, performance de Oscar Bony con Guadalupe Neves, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 25 de marzo 1995 (volante)



Fusilamientos y suicidios, Fundación Federico Jorge Klemm, Buenos Aires, septiembre 1996 (catálogo)



1995

Realiza en marzo una performance: *El nacimiento de Eros*, con Guadalupe Neves, artista, mítica integrante del grupo de performance *Alamada*, en el patio central del Centro Cultural Recoleta. Repartieron un volante que decía:

“Lamentablemente aún hay personajes de baja estatura moral dispuestos a distorsionar la realidad. Ya no se puede hablar de amor o de sexo –EROS– sin admitir la presencia innegable de la muerte –SIDA”.¹⁸³

La Ética tan mentada debe ser parte constitutiva del significado de la obra de arte.

Marzo de 1995 - Oscar Bony

“El arte en la Argentina tiene una situación particular, este es un momento difícil en el que no hay ninguna propuesta, ninguna manifestación que tienda a redondear problemas, por ejemplo, de identidad, y la Bienal de Venecia es un ejemplo de lo que pasa. [...] la Argentina está tan fuera de contexto que ni siquiera entra en calificación. La falta de pabellón es un índice que muestra el descuido de nuestros operadores culturales. Un cantante, si no tiene escenario, se para, alza la voz y canta”.¹⁸⁴

“Bony, al no haber sido invitado para la XLVI Bienal de Venecia, presenta fuera de programa, la performance *Il limite*, percorso dall'Accademia alla Biennale, en la via Gran Canal. Era una góndola funeraria que llevaba a una mujer embarazada desnuda amamantando a su hijo mientras la góndola se desplazaba. Terminaba entrando en la Bienal, después de pasar por la ciudad. Yo trabajo con la idea del límite, ya lo hice con el muro [...] y, yendo más atrás se vincula con *La familia obrera*. Tiene que ver con cargar las tintas sobre todo lo que sea significado ético, que me parece importante. Y también es una forma bastante desesperada de mostrar que no hay ninguna solución. La madre y el cajón van en el mismo vehículo, como que no hay salida. Es un planteo de lo que a mí me parece que sucede”.¹⁸⁵

Ese mismo año, Bony produce y edita un video titulado *El límite*, sobre la base del registro fílmico y fotográfico realizado durante la presentación de su performance homónima en Venecia. El video incluye referencias y documentación visual de obras anteriores desde *La familia obrera* de 1968 hasta su

primera serie de cuadros baleados, *Obras de amor y violencia*, de 1993. A partir de la idea del artista y una selección de imágenes iniciales, el guión fue escrito por Marcelo Pacheco.

1996

Presenta doce obras nuevas, fotografías y vidrio baleados: *Fusilamientos y suicidios*, en la Fundación Federico Jorge Klemm,¹⁸⁶ Buenos Aires.

“Son palabras contrapuestas sobre el tema de la muerte. La muestra también podría haberse llamado *La búsqueda del sentido*, porque de eso se trata. Vengo trabajando sobre el tema de la muerte y eso me da la posibilidad de orquestar unos cuantos instrumentos, uno es violencia como sistema destructivo de formación de imágenes.”¹⁸⁷

[...] La gran ciudad, ese espacio de convivencia y de soledad, esa misteriosa imagen de la contemporaneidad que encierra Nueva York en el imaginario de lo culto y de lo popular; pantanos que son aguas primeras, aguas lustrales y aguas mortíferas, aguas del enigma y de lo monstruoso, pantanos para ser custodiados, ambigüedades que condenan certezas y afirman fragilidades; cielos que son paisajes naturales y paisajes interiores, cielos sin geografía y cielos que citan los propios cielos del artista en los lejanos setenta, estrellas clavadas en balas que hieren vidrios y cartones; autorretratos, la imagen del otro mismo que se vuelve desafiante, que mira desde su espacio estallado y sus balazos mortales, el artista que dispara sobre su existencia corporal, fotografías que retornan desde la adolescencia misionera y fotografías que cargan con la historia de los noventa, la memoria y el borde, el límite que es contorno para pararse en el vacío, Bony que observa y dispara sobre su discurso artístico”.¹⁸⁸

1997

Este año no realiza exposiciones individuales sino que es invitado a tres importantes bienales de arte que tienen en común su emplazamiento periférico con respecto a las bienales más tradicionales como Venecia, Kassel ó los grandes centros de arte. Están situadas en ciudades del llamado Tercer Mundo, en las que el presupuesto es escaso y abundan los conflictos sociales, culturales y políticos.

En la Bienal de La Habana, Cuba, proyecto principal desde 1984 del Centro Wilfredo Lam, formado en 1983, ambos bajo la dirección artística de Lillian Llanes. Planteada originalmente como una salida alternativa para artistas de América Latina cuyo trabajo no era bien conocido internacionalmente. De esta forma, el Centro W. Lam en conjunto con el Ministerio de Cultura de Cuba basaban su discurso en la experiencia colectiva de “artistas marginados afectados por el subdesarrollo”.¹⁸⁹

I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, octubre 1997 (catálogo)

6a Bienal de La Habana dedicada a la reflexión del individuo y su memoria, Cuba, mayo / junio 1997 (catálogo)



[...] La Bial aplicaba una especie de exclusión a la inversa: solo incluía a artistas latinoamericanos, definición que se amplió en 1986 a los provenientes del llamado 'tercer mundo', y en 1994 a las llamadas 'minorías' de los países desarrollados. Esa militancia la convirtió en un laboratorio del globalismo del presente.¹⁹⁰ Bony participa en la 6ª edición, dedicada a la reflexión del individuo y su memoria, en la sección Rostros de la memoria, muestra seis obras de la serie *fusilamientos y suicidios* del 1993-1996, con las que "repele a muchos espectadores mientras otros reconocen referencias sobre el terror político de los 70 y sobre nuestra capacidad de violencia".¹⁹¹

En la I Bial del Mercosur, en Porto Alegre, presenta como parte del envío oficial argentino, fotografías baleadas de diferentes series, al igual que en la 5th International Istanbul Biennial, curada por Rosa Martínez, bajo el título *Sobre la vida, la belleza, la traducción y otras dificultades*. Bony descubrió en esta bienal que gente de lugares geográficamente remotos tenía preocupaciones similares en cuanto a que lo importante de una obra de arte estaba dado más por lo conceptual en sí que por el uso de herramientas tecnológicas tan de moda en este último tiempo.

1998

En este año, en dos exposiciones se vuelve a analizar su obra de su paso por el Di Tella. Por una parte, en marzo, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires se realiza *Oscar Bony, Fuera de las formas del cine*, con cuatro obras históricas, tres cortometrajes de 1965¹⁹², *—El paseo, El Maquillaje y Submarino amarillo—* y la instalación *60 m² de alambre tejido y su información*, de 1967, que fueron obras que por su brevísima exhibición, el público en general no llegó a conocerlos, y enmarcados en estas curadurías revisionistas de los 60, se los ubica dentro de las iniciaciones al videoarte.

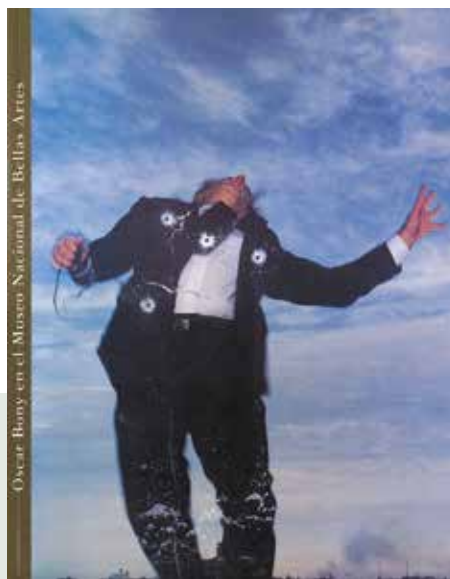


Instituto Di Tella Experiencias '68, Fundación Proa, Buenos Aires, mayo, 1998 (catálogo)

A 30 años de las *Experiencias '68* del ITDT, la Fundación Proa¹⁹³ propone la reconstrucción de esta muestra histórica: "Reconstruir una exposición luego de 30 años de haber sido exhibida parece un contrapropósito si no se entiende que fueron los artistas quienes destruyeron sus obras. Volvimos a construir algunas de ellas sobre las fotos que nos suministró Oscar Bony de su archivo fotográfico y con la entusiasta colaboración de los artistas. Algunos viven actualmente en el extranjero, y a pesar de ello mantuvimos un intenso y emotivo diálogo".¹⁹⁴

Para esta muestra Bony lleva una nueva versión de *La familia obrera*, un grupo familiar en vivo que -al igual que en 1968- Bony contrató por una remuneración similar al jornal del padre (en este caso un fue albañil en lugar de un matricero).

"[...] Para mí, *la familia obrera* implicaba muchas cosas que exigían compromiso. Una era la relación con la política, otra, era la intención de desmaterializar la obra de arte. Eran dos polos bien precisos. La cuestión de la desmaterialización no me interesaba tanto como el vínculo con la ética. Creo que este trabajo es un planteo más ético que político. El trabajo de la familia obrera significó llevar el planteo conceptual al extremo. De hecho, un grupo de personas no podían ser el material de la obra [...]. Por otra parte, no es una performance, porque no tiene guión... no es body art, no hay una calificación clara sobre este trabajo, y eso a mí me gusta mucho, que ni siquiera yo puedo encontrar una calificación precisa. Cierta condición de estar en un límite, y cierta tendencia de sentido que no se ha modificado, me parece sumamente interesante. Mostrar la obra nuevamente [*La familia obrera*] me parece que abre el análisis. Lo que hace que éstas obras concebidas como efímeras, vuelvan a mostrarse, no tiene que ver con sus formas sino con la importancia histórica



El triunfo de la muerte, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, agosto, 1998 (catálogo)

que adquirieron, el futuro no es más que una consecuencia que la relación con el pasado...”¹⁹⁵

Por otra parte, Bony señala que el efecto con el que está trabajando esta vez es más suave al no haber factor sorpresa y porque han cambiado los tiempos”.¹⁹⁶

Una muestra individual en el Museo Nacional de Bellas Artes es algo con que todo artista argentino ha soñado. En agosto Bony presenta allí *El triunfo de la muerte*,¹⁹⁷ donde sus autorretratos fusilados: 17 obras, todas del año 1998, con la misma técnica y dimensiones: 127 x 102 cm. Son fotografías detrás de un vidrio especialmente tratado sobre las que se ha disparado con una pistola automática Walter P. 88 de 9mm. Fueron reproducidas todas las obras a color en el catálogo, con un texto de Jorge Glusberg y una cronología biográfica por Patricia Rizzo. Aquí Bony sigue explorando la idea del suicidio, en la que se multiplican como en una secuencia filmica de la que Bony es el actor frente a la cámara. Jorge López Anaya define la muestra con una frase inspirada en Artaud: *El artista moderno, revolucionario y vanguardista, suicidado por la posmodernidad*.¹⁹⁸

“En esta serie de obras no hago ningún comentario acerca del objeto o la instalación; en ese aspecto creo que está todo muy dicho. Lo que presento es muy clásico, todos los trabajos tienen la misma medida y la misma técnica. Lo único original que puedo rescatar es el hecho de trabajar con armas de fuego. Prefiero que los trabajos pequen de aburridos a elaborar una estrategia plástica; no se si lo consigo. Quiero que la comunicación sea afectiva y que cualquiera, aunque no conozca nada de la historia del arte, se pueda enganchar”.¹⁹⁹

En noviembre vuelve a Posadas, su ciudad natal —quizás en busca de sus raíces, su memoria, su juventud— después de casi 40 años de ausencia, a hablar de su obra —y de paso criticar la *falta de apoyo a los artistas locales desde la esfera oficial*^{200/201}— en la

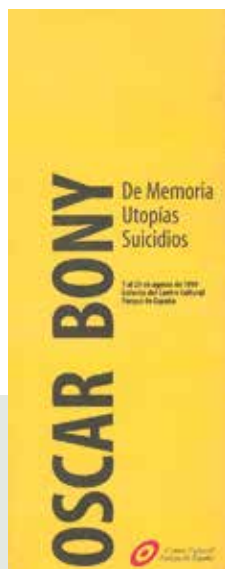
Fundación para la Amistad Americana, en el marco del Centro de Estudios de Arte Contemporáneo. “Vuelve el hijo pródigo”²⁰², dicen en Misiones, aunque en este caso, el hijo pródigo representa al artista triunfante, que expone en el Museo Nacional de Bellas Artes.

“Su primigenio período misionero, naturalista y expresionista, no presagiaba al polémico artista del futuro. [...] el hachero que a fuerza de sudar logra derribar un árbol, un pequeño ‘Triunfo sobre la muerte’ [...] El ayer y el hoy de algún modo coexisten en la obra de Bony. Y ese es su mejor triunfo”.²⁰³ Bony se convierte en un modelo, referente para los jóvenes misioneros, una esperanza en la conquista de aquella utopía del éxito —olvidada pero ahora quizás realizable— a través de la experiencia de trabajo y esfuerzo de Bony.

Patagonia, fotografía y vidrios baleados de 1996, fue incorporada a la colección institucional del Banco Velox junto con las compras realizadas de arte argentino, del informalismo en adelante, que incluyó trabajos de artistas históricos y contemporáneos, entre otros, como Kenneth Kemple, Josefina Robirosa, Rogelio Polesello, León Ferrari, el uruguayo Wasghinton Barcalá y Oscar Bony.

1999

Mientras el mundo se preparaba para la llegada del nuevo milenio, tratando de corregir el Y2K²⁰⁴ mientras preparaba con euforia la fiesta del fin de año y el recibimiento del futuro hecho realidad, en este mundo globalizado a través de una internet ya masiva, medios de comunicación y transporte supersónicos y un capitalismo ostentoso. Se destinan cifras millonarias a las construcciones de miles de nuevos museos e instituciones de arte, que no solo servirán para los fines académicos de estos sino que se presentan como núcleos en circuitos turísticos, receptores de muestras ‘blockbuster’, superproducciones de gran éxito de taquilla. Sucede algo similar con las bienales, se multi-



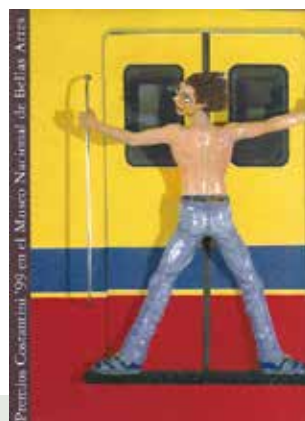
Oscar Bony: *de memoria, utopías, suicidios*, Centro Cultural Parque de España, Rosario, agosto, 1999 (catálogo)



Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s, exposición itinerante, Queens Museum of Art, New York, abril, 1999 (catálogo)



XLVIII Biennale Internazionale D'Arte, Venecia, envío oficial argentino, junio 1999 (catálogo)



Premios Costantini '99, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, octubre, 1999 (catálogo)

plican y aparecen en los lugares más recónditos y cada vez de mayor tamaño y embergadura. La Argentina no se queda atrás de toda esta efervescencia, cuenta con varias fundaciones que apoyan a sus artistas a través de importantes premios y surgen nuevas becas de perfeccionamiento. Desde 1990 Guillermo Kuitca²⁰⁵ coordina el programa de becas para artistas jóvenes como alternativa a la formación artística en escuelas de arte tradicionales y en 1994 la Fundación Antorchas inicia el Taller de Barracas, dirigido por Luis Fernando Bénédict y Pablo Suárez. Surgen nuevas instituciones como el Museo Xul Solar (1993), el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca (1995), el Centro Cultural Borges (1995) y la Fundación Proa (1996), la Fundación Espigas (1993), más dos novedosos proyectos, el Museo Fortabat y el Museo Costantini, hoy Malba.

Bony muestra su obra en numerosas exposiciones colectivas importantes, en Buenos Aires y en los Estados Unidos, entre las que se destaca *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, una megaexposición itinerante²⁰⁶, curada por Jane Farver, Luis Camnitzer y Rachel Weiss, en la que se promueve una noción de conceptualismo como intervención política.²⁰⁷ Bony muestra la fotografía de *La familia obrera* de 1968 y se mostraron más de 250 obras de 135 artistas de todo el mundo, se ancló en el tema de los puntos de origen, condiciones sociales, políticas y culturales, y para ser más rectos en cuanto a que cada región tenga su propia voz, se pidieron textos a autores de los diferentes territorios; Mari Carmen Ramírez²⁰⁸ escribió sobre Latinoamérica.

En el Parque Cultural de España CCPE/ AECL, de Rosario, Bony realiza una exposición individual *Oscar Bony: de memoria, utopías, suicidios*, curada por Fernando Farina.

“La exposición tenía dos segmentos definidos, uno que retomaba las obras de la exposición ‘de memoria’ que hizo en la Fundación Banco Patricios y otro que planteaba un recorrido con la serie de *fusilamientos y suicidios* [...]”.²⁰⁹

Participa también de dos bienales, una local: *Bienal Nacional de Arte de Bahía Blanca*, en el Museo de Arte Contemporáneo, donde muestra una fotografía baleada, *Culpable / Inocente*, reproducida en el catálogo. Y en la *XLVIII Bienal de Venecia*, como parte del envío oficial argentino junto a Jacques Bedel, Luis Fernando Bénédict y Dino Bruzzone, envío curado por Laura Buccellatto—Directora de MAMBA—y Jorge Glusberg—Director MNBA. Bony lleva una selección de fotografías baleadas²¹⁰, obras que tratan sobre “la cultura global que nos lleva a aceptar un idioma

con el cual nos conectamos no solo con el lenguaje, sino con todo lo que nos sucede. Sería ridículo hablar del pasado violento argentino cuando la violencia a nivel internacional es un hecho cotidiano”.²¹¹

Participó con la obra *Anunciación de la violencia*, 1999 en la edición de los Premios Costantini 99, en Museo Nacional de Bellas Artes, con la que obtiene la Mención del Jurado. Y la Fundación Antorchas adquiere su obra *El asesino*, 1998 (díptico) en el marco de uno de sus programas dedicado a las artes visuales. El programa consistía en la inversión de 100.000 dólares en la formación de una colección base de arte argentino contemporáneo con el objetivo de ser donada a un museo del país. La curaduría del proyecto estuvo a cargo de Marcelo Pacheco y el conjunto reunido en un año fue concursado y donado, en el año 2002, al Museo de Arte Contemporáneo de Rosario - MACRO. Por otra parte, fue convocado a participar en el proyecto de armado de la colección de fotografía del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires - MAMBA, y dona a la institución su díptico *Culpable. Inocente*, 1998.

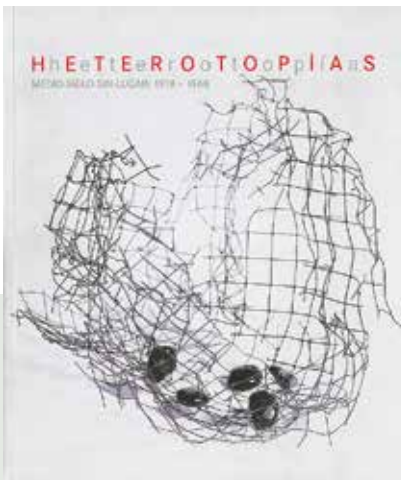
2000

Fue invitado a la Séptima Bienal de La Habana, Cuba, donde propuso presentar *La familia cubana*, una ambientación instalación, pero finalmente se suspendió.

“El remake fue un rotundo fracaso: Bony se retiró de la muestra porque los organizadores exigieron que el Partido Comunista Cubano tuviera a su cargo escoger a la Familia cubana para la exposición. No iban a dejar que un artista argentino les disputara el derecho absoluto de representar al proletariado”.²¹²

Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea presentan a la muestra *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Esta megaexposición pretendía demostrar —con las obras de artistas

Heterotopías. Medio siglo sin-lugar. 1918-1968,
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid, diciembre, 2000
(catálogo)



tan dispares como Torres-García, Siqueiros, Juan Carlos Distéfano, Jesús Rafael Soto o Armando Reverón— cómo Latinoamérica asimiló la vanguardia europea y cómo el continente se ha transformado en una factoría de nuevas propuestas artísticas. Bony expone la fotografía de 1968 de *La familia obrera*. Participa también de la exposición colectiva *Worthless* [sin ningún valor], en Moderna Galerija Ljubljana, Eslovenia, con una familia obrera local.

Por otra parte, Bony se encuentra trabajando en pinturas abstractas ovaladas sobre metal montadas sobre madera con vidrio y marco de metal baleadas que trabajaba con orín, ácidos y las dejaba en la intemperie.

2001

En noviembre realiza una exposición individual en el Centro Cultural España - Córdoba, en la ciudad de Córdoba, curada por Rodrigo Alonso en la que muestra fotografías baleadas del 97 acompañadas del video en súper 8 mm transferido a video digital *Instante Bony*, 2000, de Andrés Denegri, un documental que filma a Bony en su estudio durante la creación de la serie *suicidios*. En la película, Bony es captado durante el acto de disparar a sus autorretratos.

Fue invitado al Segundo Premio Banco de la Nación Argentina a las Artes Visuales 2001, en Centro Cultural Recoleta, donde presenta el trabajo *Fair is Fool and Fool is Fair*, Primera escena de Macbeth, de William Shakespeare, en el que anticipaba la masacre del 11 de septiembre en las Torres Gemelas. Al lado de su fotografía baleada de pequeño formato de 1994 (una vista de Nueva York con su firma) había una gran fotografía color del 2001 con el avión impactando en las torres, con la firma de Bin Laden, su autor. Con esta obra Bony obtiene el Reconocimiento Especial del Jurado.

2002

Oscar Rubén Bony muere el 24 de abril, a los 61 años de edad. Hasta el día de hoy, muchos curadores recurren a su

obra para hablar en sus muestras sobre lo conceptual, lo político, la violencia y las reflexiones éticas.

Se lo revisita en puestas como *Arte y política en los 60*, [2002] curada por Alberto Giudici, en el Palais de Glace, *el Cuerpo del arte/ el arte del cuerpo*, [2002] por Rosa María Ravera, en el Centro Cultural Recoleta, *Imágenes del presente: Ansia y devoción*, [2003] por Rodrigo Alonso en la Fundación Proa, *Entre el silencio y la violencia. Arte contemporáneo argentino*, por Mercedes Casanegra para Sotheby's New York [2003] y exhibida al año siguiente en la Fundación Telefónica, Buenos Aires; ó en *Inverted Utopías Avant-Garde Art in Latin America [Utopías invertidas. Vanguardias en Latinoamérica]*²¹³ [2004] la megamuestra curada por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea en el Museum of Fine Arts Houston, USA. La galería Dharma Fine Arts expone sus pinturas de la serie *cielos* [2005] y la Pan American Art Gallery de Dallas monta dos exposiciones en torno a Bony, [2006] una individual *suicides / suicidios*. Bony, en New World Museum, en Houston, con su serie de fotografías baleadas, y otra a fin de año, en la sede de la galería en Dallas, *Ferrari & Bony. Revisiting Tautology [Revisitando tautología]*, donde se lo muestra junto con León Ferrari, presentados por el crítico y artista Luis Camnitzer, como *dos figuras icónicas en el arte de Latinoamérica y del movimiento conceptual internacional*.



Segundo Premio Banco de la Nación Argentina a las Artes Visuales 2001, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2001 (catálogo)

¹ El presente trabajo sobre la vida y trayectoria de Oscar Bony tuvo como punto de partida tres fuentes fundamentales de referencia: el archivo del artista conservado por su hija Carola, la investigación desarrollada por Patricia Rizzo y publicada en el catálogo *Oscar Bony en el Museo Nacional de Bellas Artes*, "Oscar Bony. El triunfo de la muerte", Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1998 y el material catalogado por Fundación Espigas en su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina. Las entrevistas directas realizadas a las personas que frecuentaron al artista en distintos momentos de su carrera permitieron verificar cierta información o incorporar datos nuevos con la mención precisa de su origen, grado de comprobación o duda. La consulta de la bibliografía existente, así como la localización de material original, completaron el cuerpo documental utilizado.

² Extractos de las memorias autobiográficas grabadas por Bony a fines de los años 90, archivo del artista.

³ Para mayores datos sobre Lucas Braulio Areco, cfr. Adrián Merlino. *Diccionario de Artistas Plásticos de la Argentina*. Buenos Aires, edición del autor, 1954; Vicente Gesualdo. *Enciclopedia del Arte en América*. Buenos Aires, Bibliográfica OMEBA, 1968, tomo III; Vicente Gesualdo, Aldo Biglione, Rodolfo Santos. *Diccionario de Artistas Plásticos en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Inca, 1988; Base de Datos de Fundación Espigas, Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina, Buenos Aires, www.espigas.org.ar.

⁴ Al respecto, cfr. Sonia Abian y Carlos Piegari, "Oscar Bony, pintor misionero. Allá lejos y hace tiempo". En: *Punto Crítico*, 30 de agosto de 1998, Posadas, archivo del artista.

⁵ Información curricular que consta en el folleto publicado en ocasión de su primera muestra, cfr. Oscar R. Bony, Departamento de Cultura, Ministerio de Asuntos Sociales de la Provincia de Misiones, ciclo 1958, archivo del artista.

⁶ El autorretrato es la iconografía de mayor persistencia en la producción de Bony; en especial, a partir de los montajes y las fotografías y vidrios baleados realizados entre 1992 y 2001, atravesando series como *De memoria*, *Suicidios* y *El triunfo de la muerte*. Al respecto, cfr. Rizzo op. cit. 1998, p. 34.

⁷ Al respecto, cfr. Demetrio Urruchúa. *Memorias de un pintor*. Buenos Aires, Editorial Hugo Torres, 1971; Susana Sulic. *Urruchúa*. Buenos Aires, CEAL Centro Editor de América Latina, 1980, colección "Pintores Argentinos del siglo XX", fascículo 18; José Enrique Paredero. Demetrio Urruchúa "El pintor olvidado". Buenos Aires, edición del autor, 2004; J. A. García Martínez. *Arte y enseñanza artística en la Argentina*. Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985.

⁸ Comunicación oral de Nora del Carmen Iturbe, esposa de Bony y madre de su única hija Carola, julio de 2007 y referencia citada en Rizzo op. cit. 1998, p. 35.

⁹ Sobre la beca no hay documentación que permita saber cuánto duró ni qué incluía. La información, nuevamente, proviene de periódicos locales y primeros catálogos. La beca de 1958 aparece citada en todas las fuentes tempranas y no presenta dudas. Con respecto al año siguiente, hay solo un indicio en un recorte de diario sin fecha que, por los datos que enumera —edad del artista, beca 1958, estudios con Urruchúa y Castagnino— podría ser de 1960, y que termina diciendo: "Este año [Bony] ha sido el único artista misionero becado en la Escuela Nacional de Artes Visuales 'Manuel Belgrano' en la Capital donde completará su formación dirigido por el pintor Juan Castagnino". De ser correcta la hipótesis, hubo una segunda beca en 1960. La ambigüedad en la redacción deja en suspenso si fue otra beca provincial o una beca otorgada por la Belgrano. Cfr. Anónimo, "Rubén Oscar Bony, un Artista Misionero", sin más datos, archivo del artista.

¹⁰ Comunicación oral a la autora de Nora Iturbe, julio de 2007, referencias en Andrea Giunta y Ana Longoni, "Oscar Bony", entrevista, 17 de marzo de 1994, Buenos Aires, transcripción con correcciones de Bony, archivo del artista, sin paginar, y Rizzo op. cit. 1998, p. 35.

¹¹ Declaraciones del pintor Alejandro Marcos que participó del taller de Castagnino en la misma época que Bony, cita en Fernando García. Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni. Buenos Aires, Planeta, 2005, p. 211.

¹² Graciela Corbetta, "Oscar Bony. Reportaje". En: *Ver y Estimar. Previo al Di Tella*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1994, p. 99.

¹³ Citado en Guillermo Fantoni. *Tres visiones sobre el Arte Crítico de los años 60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*. Rosario, Escuela Editora, Universidad Nacional de Rosario, 1994, p. 7.

¹⁴ Oscar Rubén Bony, *Artes Plásticas - Ciclo 1961*, Dirección de Cultura, Provincia de Misiones, archivo del artista.

¹⁵ El catálogo de la muestra realizada en la Galería Rubbers en 1964 menciona en la nota biográfica, sin otra aclaración, que Bony "[...] colabora [con Castagnino] en la ejecución de un mural", cita que acompañaría la hipótesis aquí planteada.

¹⁶ Al respecto, resulta útil, cfr. Abian y Piegari artículo cit. 1998, pp. 4-6, que reproduce varias obras del pintor de aquella etapa, procedentes del archivo de la familia Rose.

¹⁷ Cfr. Giunta y Longoni entrevista cit. 1994, sin paginar.

¹⁸ Al respecto, cfr. Libreta de Enrolamiento Oscar Rubén Bony, original, archivo del artista.

¹⁹ *Oscar Bony*, Amigos del Arte, septiembre de 1962, Posadas, archivo del artista.

²⁰ Anónimo, "Oscar Bony y lo figurativo en pintura", Posadas, sin más datos, archivo del artista.

²¹ Anónimo, "Amigos del Arte. Expone Oscar Bony", Posadas, sin más datos, archivo del artista.

²² Además es fundamental subrayar que entonces Bony tenía 21 años, que la inserción en Buenos Aires no era fácil y menos para los llegados de las provincias, y que entre los participantes de aquellas experiencias convivían los que estaban realizando sus primeras presentaciones como Renart, Suárez y Santantonín, los artistas ya protagonistas de la ruptura como Greco, Kemble y Noé, todos nacidos en los años 20 y 30, y jóvenes como Jacoby y Bony que recién ingresaban al territorio.

²³ Comunicaciones orales con Carmen Miranda, julio y septiembre de 2007. Ella, incluso recuerda que sacaron fotos de los ensayos.

²⁴ Cfr. declaración conjunta de los participantes, catálogo *Otra figuración*, Buenos Aires, galería Peuser, 1961, sin paginar.

²⁵ Luis Felipe Noé, "Presentación de mi obra a un amigo. En: *Noé*, catálogo, Buenos Aires, galería Van Riel, 1960, sin paginar.

²⁶ Para mayor información sobre la Asociación Ver y Estimar y el Premio de Honor Ver y Estimar, cfr. Jorge Romero Brest. *El Arte en la Argentina*. Buenos Aires, Paidós, 1969; *Ver y Estimar. Previo al Di Tella* catálogo cit. 1994; Base de datos internet, sección Archivos Especiales, Fundación Espigas, Buenos Aires, www.espigas.org.ar.

²⁷ Jorge Romero Brest, introducción al catálogo Premio de Honor Ver y Estimar 1961, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, sin paginar.

²⁸ Jorge Romero Brest, Premio de Honor Ver y Estimar 1965, introducción, catálogo Premio de Honor Ver y Estimar, Galería Van Riel, Buenos Aires, 1965.

²⁹ Corbetta reportaje cit. 1994, p. 99.

³⁰ Fundada en 1957 por Natalio Povarché, la galería Rubbers a principios de los años 60 ya era un espacio de referencia en la escena porteña; si bien no estaba identificada con las propuestas más radicales, exponía a artistas modernos como Xul Solar, Emilio Pettoruti y Pedro Figari o presentaba a Fernando Botero y, en 1966, en colaboración con Leo Castelli de Nueva York, la primera muestra de Andy Warhol en América Latina. Al respecto, cfr. www.rubbers.com.ar; Romero Brest op. cit. 1969, p. 104.

³¹ Alfredo Grieco y Bivio. *Cómo fueron los 60*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1995, pp. 150-151.

³² Rubén Santantonín, *Documento II, Uno, cosa: antítesis de objeto*, ca. 1961, transcripción dactilográfica, texto manuscrito, archivo del artista.

³³ Rubén Santantonín, *Documento I*, 28/10/61, transcripción dactilográfica, texto manuscrito, archivo del artista (subrayado en el original).

³⁴ Basilio Urbe, "Premio de Honor Ver y Estimar". En: *Criterio*, primera quincena mayo de 1967, Buenos Aires, p. 333, archivo del artista.

³⁵ Anónimo, "Pinturas y objetos", *Clarín*, Buenos Aires, 10 de junio de 1965, transcripto en *Ver y Estimar Previo al Di Tella*, catálogo cit. 1994, p. 85.

³⁶ Anónimo, "Características del Premio Ver y Estimar 1965", *La Nación*, Buenos Aires, 1 de junio de 1965, transcripto en *Ver y Estimar. Previo al Di Tella*, catálogo cit. 1994, p. 85.

³⁷ Cfr. "Oscar Bony: El Gato a contrapelo". En: *Confirmado*, Buenos Aires, mayo 1976, sin firmar; Rizzo op. cit. 1998, p. 35.

³⁸ Otros de los participantes fueron: Enrique Policastro, Luis Seoane, Paksa, De la Vega, Minujín, Juan Grela, Jacoby, Lea Lublin, Carlos Alonso, Ricardo Carpani, Ricardo Carreira, Víctor Chab, Noé, Alejandro Puente, Juan Pablo Renzi, Santantonín, Suárez, Antonio Trotta, Wells, Juan Carlos Romero, Urruchúa, Castagnino, Oski, Deira, Quino, Eduardo Ruano, Enrique Aguirrezabala, Ignacio Colombres y Albino Fernández. Para más información, cfr. Gorriarena, Carlos, "Salón homenaje al Vietnam". En: *La Rosa Blindada*, a. 2, n. 9, septiembre de 1966, pp. 61-64, citado en Néstor Kohan (compilador). *La Rosa Blindada una pasión de los '60*. Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1999, pp. 325-331 y *Arte y Política en los '60*, Palais de Glace, Fundación Banco Ciudad, Buenos Aires, sin fecha, pp. 196-199.

³⁹ *Ibidem*, p. 325.

⁴⁰ Guillermo Fantoni. *Tres visiones sobre el Arte Crítico de los años 60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*. Rosario, Documentos de Trabajo 1, Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 1994, p. 10.

⁴¹ Comunicación oral con Ronaldo Harte, mayo 2007.

⁴² León Ferrari, "Vidrios Estallados y Chicos Vendidos". En: *La Voz del Bajo*, tabloide, a. 1, n. 1, Buenos Aires, junio de 1994, funcionó como catálogo de la muestra individual Oscar Bony en Filo, Filo Espacio de Arte, Buenos Aires, junio/julio de 1994, sin paginar.

⁴³ Al respecto, cfr. Frederico Morais. *Cronología das Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1995, p. 289.

⁴⁴ Al respecto, cfr. *Ibidem* pp. 280-282.

⁴⁵ Al respecto, cfr. *Ibidem* pp. 289-290.

⁴⁶ Lamentablemente, no ha sido posible ubicar la obra con la que participó Bony. Los archivos del Museo de Rio de Janeiro se perdieron en el fatal incendio de 1978 que destruyó casi el 90% del acervo institucional, 80 obras de Joaquín Torres-García que participaban de una muestra temporaria, además de 9.000 libros y documentos de su biblioteca. Las otras consultas realizadas no permitieron obtener ninguna referencia sobre el tema.

⁴⁷ "Bajo la férula de Romero Brest", *Primera Plana* del 25 de octubre en su artículo sobre la Antibiennial.

⁴⁸ Cfr. Fantoni op. cit., 1994, p. 17 y Nusenovich, Marcelo. *Hacia una historia de la fiesta y la performance en Córdoba. La Antibiennial (1966)*. Escuela de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, 2003.

⁴⁹ Para una descripción del happening en cuestión y la acción colectiva organizada por los artistas rosarinos y porteños, cfr. Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 361; y Ana Longoni y Mariano Metsman. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 2000, p. 73.

⁵⁰ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit. p. 381.

⁵¹ John King. *El Di Tella*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1985, p. 73.

⁵² Al respecto, cfr. Giunta y Longoni entrevista cit. 1994, sin paginar.

⁵³ Anónimo, "Calendario de Primera Plana". En: *Primera Plana*, 8 al 14 de noviembre de 1966 n. 202, Buenos Aires, p. 1.

⁵⁴ Una excepción es la aparición de la proyección en sinfín de un fragmento de alambre tejido filmado en 35 mm que forma parte de su instalación de 1967, *Sesenta metros cuadrados y su información*. Pero, allí Bony no está trabajando en el ámbito del lenguaje cinematográfico sino usando un recurso que le ofrece el cine: la posibilidad de sostener una misma información visual en una única imagen moviéndose idéntica al infinito. En-

tre 1999 y 2000, Bony planificó un corto filmado en video retomando su idea del tiempo esférico. Se trata de una secuencia ininterrumpida de un barco navegando en el delta del Tigre que debía aparecer y reaparecer con su proa y popa ingresando y saliendo de la imagen sin corte, sin uso del sinfín, y con una marcación de sonido que acompañara la temporalidad del acontecer.

⁵⁵ En 1998, Bony presentó en el MAMBA una exposición individual con obras realizadas en los años 60, donde incluyó sus cortometrajes. Entre el material filmico y las notas agregadas a las películas por el mismo artista, la situación era la siguiente. Del *Submarino amarillo*, *El maquillaje* y *El paseo* el artista rescató las versiones originales 16 mm y las pasó a VHS. *Climax* nunca fue encontrado.

⁵⁶ Julio Sánchez, "Oscar Bony reedita cortos del 60 inspirados en las teorías del tiempo". En: *La Maga*, 1 de abril de 1998, Buenos Aires.

⁵⁷ Fabián Lebenglik, "La revancha de Bony". En: *Página/12*, Suplemento Radar n. 8, abril (?) 1998, Buenos Aires.

⁵⁸ *Primera Plana*, 29 de noviembre de 1966, n. 205, Buenos Aires.

⁵⁹ En relación a Masotta y su lectura del pop como arte semántica y ruptura radical, cfr. Oscar Masotta. *El "pop-art"*. Buenos Aires, Editorial Columba, 1967 y Ana Longoni, "Oscar Masotta: arte y vanguardia en los sesentas". En: *Oscar Masotta. Revolución en el arte*. Buenos Aires, Edhasa, 2004.

⁶⁰ Eduardo Costa y Oscar Masotta, "Sobre happenings, happenings: reflexiones y relatos". En: *Oscar Masotta y otros. Happenings*. Buenos Aires, Editorial Álvarez, 1967, pp. 177 – 178.

⁶¹ El ciclo incluyó dos conferencias, la primera de Alicia Páez: El concepto del happening y las teorías; y la segunda, de Masotta Los medios de información y la categoría del discontinuo en la estética moderna, un happening; y una "obra de los medios", ambos de Masotta, y *Sobre happenings*. El programa anunciado originalmente mencionaba un *happening* - ambientación *Señales* de Mario Gandelonas que parece no haberse realizado. Con respecto al ciclo, su información e importancia, cfr. *Ace r ca (de): "HappeninGs"*, folleto editado por el Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1966, archivo del artista; Masotta op. cit., 1967, pp. 177-188; Longoni op. cit. 2004, pp. 63-69; Ana Longoni y Mariano Metsman, "Después del pop, nosotros desmaterializamos"; Oscar Masotta, "Los happenings y el arte de los medios en los inicios del conceptualismo". En: *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Buenos Aires, The Museum of Modern Art, Fundación Proa, Fundación Espigas, 2007, pp. 160- 231 (edición original, *Listen, Here, Now! Argentine Art of the 60's: Writings of the Avant-Garde*, The Museum of Modern Art, New York, 2004).

⁶² Con respecto a la conformación del equipo de autores el texto de Costa y Masotta incluye a Maler y el folleto editado por el Instituto anunciado el ciclo "Ace r ca (de): "HappeninGs" menciona a Pablo Suárez. El material de registro conservado en el archivo de Bony sobre las reuniones en el Bar Moderno muestran a Suárez en varias de las fotografías. Al respecto, cfr. Longoni y Metsman op. cit. p. 223.

⁶³ Masotta op. cit. 1967, p. 181.

⁶⁴ Con respecto a la conceptualización de la etapa 1957-1963 como hipótesis instrumental de trabajo para los años 60, cfr. Marcelo Pacheco, "Kenneth Kemble contra el conformismo". En: *Kenneth Kemble*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, noviembre 1998; Marcelo E. Pacheco. *Kenneth Kemble. Obras 1956-1963*. Buenos Aires, 2000; Marcelo E. Pacheco, "Arte pituco y arte post-histórico: Argentina 1957-1965". En: *Heterotopías. Medio siglo sin lugar 1918-1968*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000 (hay versión en inglés, The Museum of Fine Arts, Houston, 2004). En la misma dirección, Longoni y Metsman plantean como hipótesis descriptiva para pensar las vanguardias de los 60 dos ciclos de emergencia y consolidación de camadas de artistas experimentales: 1958-1963 y 1964-1970, divididos, a su vez, en diferentes momentos, cfr. Longoni y Metsman op. cit. 2000, pp. 44 y 45.

⁶⁵ Anónimo, "Ruido máximo y arte mínimo", en: *Primera Plana*, 2 de mayo de 1967, n. 227, Buenos Aires.

⁶⁶ Con respecto al funcionamiento de la recepción de la vanguardia en los años 60, cfr. Longoni y Metsman op. cit. 2000, pp. 60-63; con respecto a las revistas como nuevo espacio de comunicación masiva, cfr. Silvia Sigal. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires, Puntosur Editores, 1991, pp. 192-193.

⁶⁷ Ernesto Ramallo, "Las obras presentadas al concurso Ver y Estimar". En: *La Prensa*, 28 de abril de 1967, Buenos Aires, transcripto en MNBA catálogo cit. 1994, p. 111.

⁶⁸ Jorge Glusberg, "Crónica de Buenos Aires". En: *Goya. Revista de Arte*, mayo-junio 1968, n. 84, Madrid, sin dato de página, archivo del artista.

⁶⁹ El texto escrito y leído en 1967 fue publicado en Oscar Masotta. *Conciencia y estructura*. Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969. Para una versión completa, cfr. Longoni, op. cit. 2004, pp. 335-376.

⁷⁰ Longoni op. cit. 2004, p. 88.

⁷¹ *Ibidem*, p. 88.

⁷² Para el análisis de los dos trabajos resulta nuevamente revelador el ensayo introductorio de Longoni incluido en su libro sobre Masotta, especialmente en los puntos referidos a sus ideas sobre la obra de arte y la vanguardia contemporánea, *Ibidem* pp. 78-90.

⁷³ Volante redactado por el artista a disposición del público asistente para ayudar a la comprensión de la obra, "Experiencias Visuales 1967. *Sesenta metros cuadrados y su información*. Instituto Di Tella", impreso original, archivo del artista. Transcripto y reproducido en MAMBA tabloide cit. 1998, sin paginar.

⁷⁴ Dato confirmado por Castagnino en comunicación oral con la autora, mayo de 2007. De la obra se conservan en el archivo del artista siete dibujos originales, la descripción manuscrita del proyecto en papel con membrete de la galería fechada y firmada "Oscar Bony Buenos Aires 1967" y una fotografía en blanco y negro sobre papel original de época que documenta la sala vacía y la instalación del grabador sobre una base de madera. Según la información que consta entre los papeles de Bony, una serie similar de dibujos fue vendida, en los años 90, a una colección particular de la ciudad de Chicago.

⁷⁵ Fragmento de la grabación sonora transcripta respetando la redacción del texto ma-

nuscrito de Bony que explicaba el proyecto, archivo del artista.

⁷⁶ Lucy Lippard. *Six years: the desmaterialization of the art object from 1966 to 1972*. New York, Praeger, 1973.

⁷⁷ Al respecto, cfr. Longoni y Metsman op. cit. 2000, pp. 47n., 114, 115.

⁷⁸ Al respecto, cfr. Longoni op. cit. 2004, pp. 86-90.

⁷⁹ Cfr. Lucy Lippard. *Six years: the desmaterialization of the art object from 1966 to 1972*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1997, p. 30.

⁸⁰ En relación con la presencia de Bony en la bibliografía internacional, es importante destacar que ya en 1972 Simón Marchán Fiz lo había incluido entre los artistas del arte minimal en su libro *Del arte objetual al arte de concepto*, publicado en Madrid en la Editorial Corazón Comunicación, en una cita que podría referirse a su trabajo *Relación cerrada 60 m²* comentada en detalle por Glusberg en el artículo aparecido en la revista española *Goya* en 1968, publicación que figura en el repositorio bibliográfico de Marchán Fiz.

⁸¹ En principio el artista había enviado otro proyecto titulado *Espacio en silencio* o *Diferencia de tiempo de dos sonidos que materializan un espacio*. "En la descripción que Bony presenta a Romero Brest el 1º de abril se proponía aislar dentro del Instituto un espacio en el que a través de un sistema de micrófonos y parlantes, el espectador escuchara en un tiempo diferido de pocos segundos los sonidos que él mismo producía. La pretensión era, en la línea de las estructuras primarias materializar el espacio por medio del sonido. La propuesta debe haber quedado en el camino por dificultades técnicas en su concreción.". Cfr. Longoni y Metsman op. cit. 2000, p. 87, nota a pie n. 27. En el catálogo de la muestra *Instituto Di Tella Experiencias '68*, Fundación Proa, mayo de 1998, Rizzo en su texto menciona el proyecto pero como una propuesta que Bony había presentado al Instituto en 1966, cfr. dicha publicación p. 46.

⁸² Con respecto al tema de la paga que recibía el obrero existe una divergencia entre los documentos y menciones de la época y lo que el artista declara en los años 90: el material del 68 cita que el pago era igual al jornal que Rodríguez ganaba en su trabajo, luego Bony sostuvo que ese dato era erróneo y que el cartel explicaba que él había contratado al matricero por un sueldo equivalente al doble de su salario.

⁸³ Anónimo [Ernesto Ramallo?], "Exhibe el Instituto Di Tella las llamadas Experiencias 68". En: *La Prensa*, 21 de mayo de 1968, Buenos Aires.

⁸⁴ Anónimo, "Di Tella: el vacío relleno". En: *Andlisis*, 27 de mayo de 1968, n. 376, Buenos Aires.

⁸⁵ No es éste el lugar para discutir relaciones y diferencias entre Greco, Masotta y Bony, pero sí resulta interesante al respecto, cfr. Longoni op. cit. 2004, p. 67, nota a pie n. 49.

⁸⁶ Anónimo, "Di Tella: La sangre llega al río". En: *Primera Plana*, 21 de mayo de 1968, n. 282, Buenos Aires.

⁸⁷ Longoni y Metsman op. cit. 2000, p. 302.

⁸⁸ Beatriz Sarlo. *La máquina cultural*. Buenos Aires, Ariel, 1998, p. 291. Con respecto al tema relaciones entre vanguardia y política también, cfr. Sigal, op. cit. 1991 y Oscar Terán. *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires. Puntosur Editores, 1991.

⁸⁹ Longoni y Metsman op. cit. 2000, p. 94.

⁹⁰ Para una descripción detallada de los episodios, secuencias y protagonistas, cfr. *Ibidem* pp. 90-96.

⁹¹ *Ibidem* p. 95

⁹² Horacio Verbitsky, "Arte y política". En: *Confirmado*, 1º de agosto de 1968, Buenos Aires.

⁹³ Al respecto, cfr. Longoni y Metsman op. cit. 2000, pp. 115-123 y Guillermo Fantoni. *Arte, vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Pablo Renzi*. Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 1998

⁹⁴ Al respecto, cfr. Longoni y Metsman op. cit. 2000, pp. 125-210.

⁹⁵ Julio Sánchez, "Oscar Bony cree que en la plástica actual 'hay una especie de humanismo abandonado que debe recuperarse". En: *La Maga*, 16 de junio de 1993, Buenos Aires.

⁹⁶ Santiago García Navarro, "Bony el polémico". En: *La Nación*, Suplemento Vía Libre, 21 de mayo de 1998, Buenos Aires

⁹⁷ Julio Sánchez, "El triunfo de la muerte". En: *La Maga*, 19 de agosto de 1998, Buenos Aires.

⁹⁸ Con respecto a Bony y el rock nacional, cfr. en este misma publicación el texto de Fernando García, *Fotorocker*, Kreimer, Juan Carlos, *Agarrate!!! Testimonios de la música joven en Argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970; AA. VV., *Diccionario del Rock Argentino*, Buenos Aires, Musimundo, 2005; Kreimer, Juan Carlos y Polimeni, Carlos, *Ayer nomás. 40 años de rock en la Argentina 1966-2006*, Buenos Aires, Musimundo, 2006.

⁹⁹ "El cierre del Di Tella se produce a fines del 69, cuando ya andaba mal económicamente. Yo me di cuenta al final del 68, que no podíamos seguir en el mismo camino, que lo que habíamos hecho estaba muy bien pero estaba terminado, que de lo contrario íbamos a caer en un academicismo de lo que habíamos empezado teniendo una actitud antiacadémica. Entonces convoqué a los altos mandos y nos reunimos en la estancia de Guido Di Tella; era enero o febrero del 69. Presenté inclusive un memorándum detallado sosteniendo que eso no podía seguir así, entonces me preguntaron qué es lo que yo quería hacer, y les dije: quiero incidir sobre los medios de comunicación masiva, porque creo que ha llegado la hora de abandonar los medios de comunicación elitista y empezar a tocar el problema de fondo. A mí me interesaba mucho trabajar sobre la base de la televisión [...] Y junto con la televisión le digo la radio, por supuesto, los postres, y todo tipo de diseño. Yo quería entrar ahí, es decir, me parecía que habíamos llegado a un punto cerrado después de las experiencias, que para mí fueron fundamentales [...]. Fundamentales porque provocaron la crisis de la creatividad pictórica y escultórica. Hasta los pintores que las rechazaron sufrieron su influencia.", Jorge Romero Brest, en reportaje por Bandin Ron. *Pluma y Pínel*, 5 de julio de 1977 y Bandin Ron. *Plástica Argentina. Reportaje a los años 70*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1978, p. 19.

¹⁰⁰ "Yo estoy en contra de la idea de cualquier tipo de exposición de arte, es por eso que no estoy mandando ningún trabajo a Camden. Además yo estoy a favor de la no participación como el verdadero ser de la vanguardia. O. B."

¹⁰¹ Grotowski, (1933-1999), director polaco que revolucionó el mundo del teatro contemporáneo a través de sus postulados, que continuaban con los de Constantin Stanislavsky. Una de sus ideas centrales fue la del 'teatro pobre' en la que la preocupación fundamental se centra en el trabajo del artista con su audiencia, no en los escenarios, trajes, máscaras, luces o efectos especiales; y de esta forma elimina todo lo superfluo. Aplicó estos principios en su 'Teatro laboratorio' –período conocido bajo el nombre “arte como representación”, entre 1959-1969– donde problematiza la relación entre simulación y representación (performance) empujando a sus actores hacia un “acto total”, un exceso de sinceridad por la cual el actor desnuda su máscara social. A partir de 1970 renuncia a la representación y comienza a trabajar en el Parateatro –hasta 1978–, período de búsquedas que extremaba y depuraba los ensayos de la primera etapa, en el significado del rito y performance fuera de los contextos estéticos. Al respecto, cfr. Raúl Brambilla (ed) *Cuadernos de Picadero*, n. 5, “Presencia de Jerzy Grotowski”, Instituto Nacional del Teatro, marzo 2005; Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*. Simon & Shuster, New York, 1968.

¹⁰² Jacques Bedel, Luis F. Bénédict, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala y Glusberg. Dos artistas aceptaron sumarse, Leopoldo Maler y Clorindo Testa.

¹⁰³ Quedan entonces Bedel, Bénédict, Grippo, González Mir, Maler, Marotta, Pazos, Portillos, Testa y Glusberg.

¹⁰⁴ Kreimer y Polimeni, op. cit. 2006, p. 95.

¹⁰⁵ María Sonia Cristoff, “Viaje sentimental de Oscar Bony a Cadaqués”. En: *La Nación* (?), 1999, Buenos Aires, sin más datos.

¹⁰⁶ Pablo Suárez, en reportaje por Bandin Ron, *Pluma y Pínel*, n. 34, 19 de julio de 1977, y Bandin Ron, op.cit. p. 67.

¹⁰⁷ Al respecto Suárez señala “Yo creo que acá va a pasar un poco lo que pasó en los Estados Unidos de los primeros años de este siglo –por los años veinte–, en que hubo un momento en que se dedicaron a bajar la persiana y a no ver hacia fuera, a no correr la carrera de los demás. [...] Como *El mundo de Cristina*, de Wyeth, o la pareja de granjeros de Grant Wood, los que creo que son gran pintura en cualquier parte del mundo. [...] fundamentalmente, porque nacen de un camino nacional; yo creo que el camino de lo universal es el camino de lo nacional”. En Bandin Ron, op. cit. p.77.

¹⁰⁸ Suárez, en Bandin Ron op. cit. p. 69 y 70.

¹⁰⁹ María José Herrera, “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción”, en José Emilio Burrecúa, (director de tomo) *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, volumen II, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999, p. 150.

¹¹⁰ Cecilia Rabosi, en Inés Katzenstein (ed), *Escritos de Vanguardia. Arte Argentino de los años '60*, Fundación Espigas, 2007; p. 356, versión en español de *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant Garde*, The Museum of Modern Art, 2004.

¹¹¹ Florencia Batiti, en Herrera op. cit. p. 338.

¹¹² Cecilia Rabosi, en Herrera op. cit. pp. 354-355.

¹¹³ Fue un movimiento que duró pocos años. Comenzó alrededor de 1966 y su pico coincidió con Documenta 5 en 1972, para luego perder *momentum*. Jean-Pierre Ciqui en “Locus Focus: Jean-Pierre Ciqui talks with Jean-Claude Lebensztejn – Interview”, *Art Forum Internacional Magazine*, New York, USA, junio, 2003. Traducción del francés al inglés por Geaninne Herman.

¹¹⁴ Esencialmente, el Hiperrealismo opera con lo tradicional, pinturas enmarcadas en óleo o acrílico, que son básicamente reproducciones fotográficas. La fotografía se encuentra generalmente en ambos extremos de la cadena –a priori, fuente accesible del hiperrealismo, y la razón del distanciamiento por parte del público. [...]. Cfr. Jean-Claude Lebensztejn, en art. cit. [El artículo fue publicado en relación a la exposición “Hyperrealismes USA, 1965-1975”, curada por Lebensztejn, en el Musée d'Art Moderne et Contemporain, Estrasburgo, del 27 de junio al 5 de octubre de 2003].

¹¹⁵ Bandin Ron habla de posibles denominaciones que aluden a diferentes posturas de artistas: Realismo de tradición (Héctor Giuffré y Pablo Suárez), Realismo de raíz contemporánea (Juan Pablo Renzi, Diana Doweik, Américo Castilla y Carmen Rodríguez), Realismo analítico (Hugo Sbernini, Hugo De Marziani, Pablo Bobbio y Jesús Marcos), Realismo de tendencia hiperrealista –donde señala que en la Argentina no existe un hiperrealismo real– (Carlos Arnaiz y Oscar Bony), Realismo simbólico (Miguel Ángel Bengochea y Jorge Álvaro). Y, además de los “realistas” Bandin Ron menciona “otras tendencias”, como los artistas de raíz neofigurativa (Juan Carlos Langone, Luis Felipe Pino y Cristiano Parini); vinculados a la geometría (Ricardo Laham), de tendencia lúdica (Fermín Egula y Ela Soibelman) y a “otros”, que no encajan dentro de ninguna de tales denominaciones. Cfr. Bandin Ron. *Pluma y Pínel*, 5 de julio de 1977, en Bandin Ron, op. cit., pp. 224, 225, 226, 227.

¹¹⁶ Luis Ángel Aubele, “Alucinante guiñol fotográfico de Oscar Bony en Artemúltiple. El rompimiento como lenguaje visual”. Diario *La Opinión*, 27 de abril de 1976, p. 20.

¹¹⁷ Pablo Suárez relata cómo volvió a pintar Noé: “se decretó la muerte de la pintura y una serie de cosas así, cuando lo que se pretendía era otra cosa. La cuestión era no continuar haciendo objetos de consumo que alimentasen todo un estado de cosas que se estaba intentando negar; esperar hasta que se dieran las condiciones como para que surgiera algo que no estuviese tan sujeto a toda una especie de prejuicio, de idea, como de Academia moderna... El que recuerdo que lo entendía muy bien, el que lo tenía muy claro era Noé. Recuerdo que en un reportaje que le hicieron en la revista Panorama, ya varios años después, decía que él había vuelto a la pintura porque quería pintar, porque se le daba la gana, y que no quería dar ningún tipo de voltereta teórica para justificarse (...).” Diciembre de 1976. Parte de este reportaje fue publicado el 19 de julio de 1977, en el número 34 de *Pluma y Pínel*. En: Bandin Ron, op. cit. p. 71.

¹¹⁸ Yuyo (Alias Luis Felipe Noé), prólogo en el catálogo de la exposición *Oscar Bony/ Pinturas*. Parece interesante también que Bony elija a un artista y no un crítico y que al año siguiente elija una cita literaria y un poema de un psiquiatra como Grimsón. Bony

busca presentación por fuera de la crítica y de aquellos que tienen el saber autorizado para legitimar al artista.

¹¹⁹ Samuel Oliver dirigió el MNBA desde 1964 hasta 1977.

¹²⁰ Hugo Monzón, “Premio Marcelo De Ridder 1976. Una reseña joven de poco vuelo e interés”, Diario *La Opinión*, Buenos Aires, 11 de julio de 1976, p. 19.

¹²¹ Fue un Premio Adquisición y la obra se encuentra actualmente en dicho museo. El jurado del premio estuvo integrado por Samuel Paz, Antonio Seguí, Héctor Bianchi, Jorge Glusberg y Oscar Brandán, su director, con quien Bony mantenía una relación cordial desde la Antibienal, en 1966.

¹²² Graciela Silvestri, Postales argentinas. En: Carlos Altamirano (ed) “La Argentina del siglo XX”, Edición Ariel y Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1999, p.113.

¹²³ Cfr. María Teresa Constantin, en relación a su exposición “Cuerpo y materia”, en la Fundación Osde, 2006. edición electrónica: www.arteamerica.cu/12/dossier/constantin.htm.

¹²⁴ Gabriel Levinas dice sobre su galería: “Yo creo que (la galería Artemúltiple) fue el único espacio opositor durante la dictadura. Pero no era difícil ser opositor con actividades artísticas. Para los militares era una cosa socialmente sofisticada y crítica como para ver que ahí también sucedían cosas. Pero al mismo tiempo, era la única posibilidad de permanecer amparado dentro de ese lenguaje y mantener una llama prendida”. En: www.proa.org/exhibicion/80s/avisuales_protagonistas.html.

¹²⁵ El centro de sus reflexiones es el cruce entre cuerpo y violencia. En sus obras el cuerpo humano modula torsiones, se extenua, se estira, se contrae, se expande, se confunde con los objetos, forzado por distintas clases y grados de violencia. Son cuerpos atravesados (e inscriptos) por el dolor de la violencia social y política que caracteriza la historia facciosa y sangrienta de la Argentina. Fabián Lebenglik, “Cuerpos en estado de máxima tensión”, *Página 12*, Buenos Aires, 15 de agosto de 2006.

¹²⁶ Anónimo, “Oscar Bony: El gato a contrapelo”, revista *Confirmado*, Buenos Aires, mayo de 1976.

¹²⁷ Anónimo, catálogo de la exposición *Oscar Bony. Fotografías*.

¹²⁸ Luis Ángel Aubele, art. cit.

¹²⁹ Art. cit. (“Oscar Bony: el gato a contrapelo”)

¹³⁰ Comunicación telefónica de Gabriel Levinas, febrero de 2007.

¹³¹ El domicilio que consta en su documento es Pueyrredón 538. Buenos Aires.

¹³² Conversación oral de Nora Iturbe, julio de 2007.

¹³³ Hugo Monzón, art. cit.

¹³⁴ Hugo Monzón, art. cit.

¹³⁵ Cabe señalar que su obra de los sesenta tampoco estuvo presente en programas posteriores importantes como el de la Fundación Antorchas de 1989, 1990 ó 1991 con una inversión significativa en dólares.

¹³⁶ Su pasaporte indica que entró a Buenos Aires el 30/10/79, en enero de 1980 vuelve a Europa entrando por París, el 11/10/81 vuelve a Buenos Aires para volver por Madrid el 9/12/81, al año siguiente regresa a su país para las fiestas el 22/12 hasta el 15/01/83.

¹³⁷ Su pasaporte indica que entró a Buenos Aires el 30/10/79, en enero de 1980 vuelve a Europa entrando por París, el 11/10/81 vuelve a Buenos Aires para volver por Madrid el 9/12/81, al año siguiente regresa a su país para las fiestas el 22/12 hasta el 15/01/83.

¹³⁸ Germano Celant acuña el término *Arte Povera* (tomado de las concepciones teatrales de Grotowski) en el título de la exposición *Arte Povera e Im Spazio*, Galleria La Bertesca de Gênes. Publica el texto “Arte povera. Appunti per una guerriglia”, en *Flash Art*, n. 5, Milán, noviembre-diciembre de 1967.

¹³⁹ *Flash Art* había sido la revista que acompañó al *Arte Povera* teorizado por Germano Celant. Concebida originalmente como una publicación bilingüe, en 1978 se dividió en dos ediciones separadas, *Flash Art International*, en inglés y *Flash Art Italia*, en italiano. Giancarlo Politi sigue hoy dirigiendo las dos publicaciones, además de *Art Diary International*, una guía directorio de arte, y el Museo Flash Art en Trevi.

¹⁴⁰ *Transavanguardia*: término acuñado por el crítico Achille Bonito Oliva en sus textos de la exhibición *Le Stanze*, Castello Colonna, Genazzano, Provincia de Roma, de ese año. Los artistas más representativos fueron Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria y Mimmo Paladino.

¹⁴¹ Cfr. Marisa Vescovo, *Anni 80. Foto di gruppo*, catálogo de la exposición homónima curada Vescovo. Galleria del Tasso, Bergamo, Italia, 2001.

¹⁴² Beatriz Furiase, recuerda que Bony, a diferencia de muchos artistas del momento, buscaba el impacto. En comunicación oral, 26 de julio de 2007.

¹⁴³ Históricamente se fundó en Monza como la primer bienal de arte decorativo, con el propósito de estimular la relación entre industria y las artes aplicadas. Desde 1933 tiene su base en Milán, en el Pallazzo dell' Arte, conocido también como Pallazo della' Triennale, donde rápidamente se convirtió en un espejo receptor de la cultura artística y arquitectónica de Italia y funciona en la actualidad como uno de los centros principales de confrontación de tendencias emergentes de Milán. Desde 1933 tiene su base en Milán, en el Pallazzo dell' Arte, conocido también como Pallazo della' Triennale.

¹⁴⁴ Flavio Caroli, Profesor de historia del arte moderno en el Politécnico de Milán, historiador del arte moderno y contemporáneo, tiene publicado numerosos escritos.

¹⁴⁵ Adriano Antolini, “Montagne di sabbia e barche giocattolo”, *Il Giornale*, Milán, 25 de julio de 1980.

¹⁴⁶ En su pasaporte hay una entrada al Reino Unido vía Heathrow, Londres, el 1/09/80, lo que indicaría que hubiera viajado para la exposición.

¹⁴⁷ Sin más datos acerca de su exposición.

¹⁴⁸ Toma el nombre de la sátira popular contra los vicios humanos de Sebastian Brant (o Brandt), *Narrenschiff ó Stultifera Navis/ La nave de los locos* publicada en 1494, que relata el viaje al país de la locura (Locagonia) de 111 personajes de diferente extracción social, donde cada uno encarna un vicio humano. Erasmo de Roterdam encontró inspiración para componer sus célebres *Adagios* y el *Elogio de la locura*. Michel Foucault, que dedica a la “Stultifera navis” el capítulo primero de su *Historia de la locura en la época clásica*, cree posible que estas naves de locos hayan sido navíos de peregrinación, navíos altamente

simbólicos, que conducían locos en busca de razón. (Michel Foucault: *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de Cultura Económica, México 1967, vol. I, p. 21).

¹⁴⁸ Demetrio Paparoni, “Bony. Galleria d’arte contemporanea/ Siracusa”, *Flash Art Magazine*, Milán, 1980.

¹⁵⁰ Reconocido crítico de arte y profesor de Historia del Arte en la Academia de Bellas Artes de Brera, Italia.

¹⁵¹ *La testa del serpente*, 400 cm diám. y *I topi nel muro*, 500 cm diám.

¹⁵² Oliva, Achille Bonito, *La Trans-vanguardia*, Buenos Aires, *Rosemberg-Rita editores*, 1982.

¹⁵³ *La Galleria comunale d’arte moderna di Bologna, Chiostri di S. Domenico in Imola, Chiostri della Loggetta Lombardesca e Biblioteca Classense di Ravenna –donde estuvo alojada la sección de Bony– y Castel Sismondo y otras sedes en Rimini, Italia*.

¹⁵⁴ Comunas de Bologna, Rimini, Imola, Ravenna, Región Emilia Romagna.

¹⁵⁵ *Anniotanta, Una mappa per gli anni ottanta*. Mazzotta Edizioni, Milano, 1985.

¹⁵⁶ Renato Barilli, Flavio Caroli, Concetto Posthay, Claudio Spadoni, Daniel Abadie, Lynne Cooke, Zdenek Felix, Thomas Sokolowski, Roberto Pasini, Giacinto Di Pietrantonio, Silvia Zangheri, Susana Zanuso, Roberto Daolio, Fulvio Itrace, Franco Raggi y Denis Santachiara.

¹⁵⁷ Obra ya presentada en Siracusa, 1980.

¹⁵⁸ Francesca Alfano Miglietti, teórica crítica, curadora, dirige la revista *Virus*. Ha escrito *Arte degli Ambienti* (1986), *Arte in Italia 1960-1985* (1988), *Orizzonti verticali* (1989), *Arte pericolosa* (1981), *Le parole di Enzo Cucchi* (1990), *Orlan* (1996), *Nessun tempo, nessun corpo* (2001).

¹⁵⁹ En la tarjeta de invitación, figura OSKAR BONY y en el anverso dice Inaugurazione Mercoledì 5 Febbraio 1986. Opere Esposte Contemporaneamente. Fino al 1 Marzo 1986.

¹⁶⁰ Giacinto Di Pietrantonio, “Oscar Bony Fac-Simile Zeuz”, revista *Flash Art*, n. 132, abril-mayo 1986.

¹⁶¹ E.mur, “Due mostre dedicate a Oscar Bony. Sotto quel feltro nero si nasconde un artista”, diario *Repubblica*, 27 de febrero de 1986.

¹⁶² Acción política colectiva en la que miles de siluetas realizadas sobre papel ocuparon la ciudad reclamando por los desaparecidos de la dictadura durante la Marcha de la Resistencia en septiembre de 1983.

¹⁶³ El Parakultural o Centro Parakultural fue un centro artístico ubicado en la Ciudad de Buenos Aires. Fue inaugurado por Omar Viola y Horacio Gabin en un sótano que habían alquilado en la calle Venezuela al 300, alquilado como sala de ensayo, donde junto a actores como Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y las Gambas al ajillo, ensayaban por las noches, hasta que decidieron invitar gente a los ensayos y luego abrirlo al público. La movida cultural, que alcanzaría el éxito allí, se había gestado en diferentes locales de la ciudad, en especial en el Café Einstein, propiedad de Omar Chabán. El Parakultural se caracterizaba por ofrecer teatro, música en vivo y artes pláticas no convencionales en ese momento, destacándose principalmente la diversidad. Cfr. <http://es.wikipedia.org/wiki/Parakultural>.

¹⁶⁴ Cfr. Jorge Gumier Maier en María Moreno, “La generación del 80”. Suplemento Radar, *Página 12*, 28 de diciembre de 2003.

¹⁶⁵ Bony citado por Manuel García en “Oscar Bony: del disparo fotográfico al disparo real”, revista *Lápiz*, España, n. 185, julio-agosto 2002, p.47.

¹⁶⁶ Miguel Briante, “Los estilos de Oscar Bony. Los modos de la identidad”, *Página 12*, sección Cultura, Buenos Aires, 6 de septiembre de 1988.

¹⁶⁷ En la actualidad funciona bajo el nombre Centro Cultural de España en Buenos Aires CCEBA. Centro cultural dependiente de la Agencia Española de Cooperación Internacional AECI, que se inauguró en la calle Florida 943 ese mismo año 88, dirigido por Pedro Molina Temboury y subdirigido por Laura Buccellato, quien estuvo en el cargo hasta 2001.

¹⁶⁸ Inés Katzenstein, “Acá lejos, Arte en Buenos Aires durante los 90”, revista de artes visuales *Ramona*, p. 7, Buenos Aires, diciembre de 2003.

¹⁶⁹ Magdalena Jitrik, desgrabación de mesa redonda “La presión para un cambio en las artes visuales. Espacios, curadores y circuitos alternativos”, en Alianza Francesa, El Basi-lisco, Buenos Aires, 13 de mayo 2002.

¹⁷⁰ Jorge López Anaya, “Oscar Bony, un artista neoconceptual”, *La Nación*, Buenos Aires, 1993.

¹⁷¹ Julio Sánchez, “La función social del artista es dar respuestas con su obra. Oscar Bony cree que en la plástica actual “hay una especie de humanismo abandonado que debe recuperarse”, *La Maga*, Buenos Aires, 16 de junio de 1993.

¹⁷² Marcelo Pacheco, Oscar Bony fusilamientos y suicidios, catálogo de la exposición en Fundación Federico Klemm, Buenos Aires, septiembre-octubre 1996

¹⁷³ Julio Sánchez, “Muestras. Oscar Bony”. *La Maga*, 10 de noviembre de 1993.

¹⁷⁴ Jorge López Anaya, “Para Bony, hoy el arte es un muro impenetrable”, *La Nación*, sección 3, Buenos Aires, 12 de febrero de 1994.

¹⁷⁵ Bony citado por Hernán Ameijeiras, “Roberto Elía y Oscar Bony. Artistas plásticos”, *La Maga*, Buenos Aires, 7 de diciembre de 1994.

¹⁷⁶ Esteban Tzicas, “Del panfleto”, *Clarín*, Buenos Aires, 27 de marzo de 1994, segunda sección, p. 1.

¹⁷⁷ Patricia Rizzo fue la pareja de Bony durante los años 90 hasta casi el final de su vida.

¹⁷⁸ Ana María Battistozzi, “Un artista singular que pinta con armas de fuego. Oscar Bony, disparos en un marco”. *Clarín*, Buenos Aires, 28 de julio de 1994.

¹⁷⁹ Marcelo Pacheco, “Luis F. Benedit y Óscar Bony. Identidades y memorias”. Revista *Atlántica*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria, España, 1996.

¹⁸⁰ Patricia Rizzo, “La pasión según Oscar Bony”, en tabloide *La voz del bajo*, Buenos Aires, junio de 1994.

¹⁸¹ En esta exposición fueron los tradicionales marcos moldeados en yeso sobre madera, patinados y dorados a la hoja, típicos de museos y colecciones académicas, para pasar luego en la exposición que realiza en la Fundación Klemm, a usar marcos pesados de metal.

¹⁸² Daniel Ontiveros, “La sospechosa intervención del artista”, *La voz del bajo*, op. cit.

¹⁸³ El 13 de noviembre de 1994 muere de sida la artista Liliana Maresca que se suma a las víctimas del sida de los años 90 en la Argentina. Kuropatwa estaba sufriendo la misma enfermedad y hay que tener en cuenta que todavía no se había descubierto la terapia antiviral conocida como cóctel, tan alentadora para esta enfermedad (recién se descubre en 1996).

¹⁸⁴ Hernán Ameijeiras, “Los artistas plásticos son bastante cagones”, *La Maga*, Buenos Aires, julio de 1995.

¹⁸⁵ Cita de Oscar Bony en Hernán Ameijeiras, art. cit.

¹⁸⁶ Espacio inaugurado a fines del año anterior.

¹⁸⁷ Cita de Bony en Julio Sánchez, “Mi propia muerte estará vinculada con el arte”, *La Maga*, Buenos Aires, 9 de octubre de 1996.

¹⁸⁸ Marcelo Pacheco, texto en catálogo de la exposición.

¹⁸⁹ Lilian Llanes citada en sitio web The South Project. “Perfil Dr. Lilian Llanes”. Edición electrónica: <http://www.southproject.org/profiles/llanes.htm>.

¹⁹⁰ Cuauhtémoc Medina, “La isla cada vez más isla. 7a. Bial de La Habana. Cuba, 17 de Noviembre del 2000 a Febrero 2001”, edición electrónica: <http://www.geocities.com/cmecin/critreforma/Habana2000.html>.

¹⁹¹ Bony citado por Edgar M. Gómez “An art World emerging into Cuban Sur, The New York Times”, 25 de mayo de 1997.

¹⁹² Cortometrajes en 16 mm, en blanco y negro, repetidas continuamente. Clímax, que formaba parte de la exhibición original en el ITDT, no se exhibió porque estaba perdida.

¹⁹³ La Fundación Proa, dependiente de la Fundación Techint, se consolidó rápidamente, bajo la dirección de Adriana Rosenberg, en uno de los principales centros de arte de la ciudad. Ubicado en uno de los barrios más antiguos de Buenos Aires, en La Boca, en una casona italiana de fin de siglo, reciclada en 1996.

¹⁹⁴ Fundación Proa, sin firmar, edición electrónica: <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/di-tella/fr-exhibi.html>.

¹⁹⁵ “Fragmentos de un diálogo con Oscar Bony / 98”. En: Instituto Di Tella *Experiencias ’68*, Fundación Proa, Buenos Aires, 1998. edición electrónica: <http://www.proa.org/exhibicion/di-tella/entrevistas.html>.

¹⁹⁶ Bony citado por Juana Libedinsky, “Tres décadas después, el Di Tella sigue despertando controversia, Sección Cultura, *La Nación*, domingo 24 de mayo de 1998.

¹⁹⁷ Título en alusión a la obra homónima de Brueghel, de 1562.

¹⁹⁸ Hernán Ameijeiras, “Oscar Bony y la muerte”, Vía Libre, *La Nación*, página 44, agosto 1998.

¹⁹⁹ Bony citado por Julio Sánchez, en “El triunfo de la muerte”, *La Maga*, Buenos Aires, 19 de agosto de 1998.

²⁰⁰ Bony citado por Francisco Alf-Brochoud. “El regreso de Oscar Bony”, *La Guía, El Territorio*, Posadas, 27 de noviembre de 1998.

²⁰¹ Bony citado por Francisco Alf-Brochoud. “El regreso de Oscar Bony”, *La Guía, El Territorio*, Posadas, 27 de noviembre de 1998.

²⁰² Sonia Abian-Carlos Piegari. “Allá lejos y hace tiempo”, [medio sin identificar], Posadas, 30 de agosto de 1998.

²⁰³ Year 2 K / Año 2000. Error de los ordenadores a nivel mundial que suponía que fallarían al cambiar del año 1999 al año 2000. La paranoia llevó a pensar hasta en una catástrofe mundial y se gastaron cifras millonarias para actualizar los sistemas.

²⁰⁴ Este programa contó con el respaldo inicial de la Fundación Antorchas (1991-93), la segunda edición con el auspicio de la Fundación Proa (1994-95), la tercera edición gracias al aporte de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, el Centro Cultural Borges y el Centro Cultural Español ICI (1997). En 2003 por el Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA.

²⁰⁵ La exposición se inauguró primero en el Queens Museum of Art, Nueva York, del 28 abril al 29 agosto, para viajar al Walker Art Center, Minneapolis, del 19 diciembre al 5 marzo 2000; y al Miami Art Museum del 15 septiembre al 26 noviembre.

²⁰⁶ James Meyer, “Global Conceptualism: points of origin, 1950-1980s”, *Art Forum magazine*, New York, USA, septiembre, 1999.

²⁰⁷ Mari Carmen Ramírez es Curadora Wortham de Arte Latinoamericano y Directora del International Center for the Arts of the Américas, The Museum of Fine Arts, Houston (MFAH).

²⁰⁸ Comunicación escrita por correo electrónico de Fernando Farina, 13 de junio de 2007.

²⁰⁹ *The trial*, 1998, *Concepto espacial*, 1998, *Broadcasting News*, 1999 (político, 5 partes) y *Truth-Lie*, 1999.

²¹⁰ Bony citado por Manuel García, “Oscar Bony: del disparo fotográfico al disparo real”, revista *Lápiz*, N° 185, julio-agosto 2002, España.

²¹¹ Cuauhtémoc Medina, “La isla cada vez más isla”, edición electrónica: <http://www.geocities.com/cmecin/critreforma/Habana2000.html>.

²¹² La muestra se trató de una versión revisada de *Heterotopías*, con más de 200 obras, de 67 artistas latinoamericanos, considerada como la primer exhibición razonada en los Estados Unidos, sobre el estudio del arte latinoamericano del siglo XX. Organizada en seis núcleos o “constelaciones” agrupaba artistas por ideas, materiales o la naturaleza formal de su trabajo. En el grupo de los *Crípticos* y *Comprometidos*, se muestra la fotografía de *La familia obrera*, de 1968, junto al *tableau vivant* de una familia obrera argentina residente en Houston. Esta última se presentó los fines de semana de acuerdo con un horario especial. Cfr. Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, *Inverted Utopias. Avant Garde in Latin America*, Yale University Press y Museum of Fine Arts Houston, EUA, agosto de 2004.



Curriculum Vitae
Bibliografía
Lista exposición

Referencias

1. El presente CV está organizado en diferentes secciones de acuerdo con la tipología y contexto de la acción y / o acontecimiento referido, cada sección está ordenada internamente de manera cronológica ascendente, la secuencia elegida es la siguiente: **Exposiciones Individuales, Exposiciones Colectivas, *Happenings y performances*, Salones y Premios, Bienales, Ferias de Galerías de Arte, Distinciones.**
2. Las entradas consideradas fundamentales en su carrera incluyen de ser posible la referencia a las obras y / o series exhibidas como suplemento informativo en relación a los diferentes ciclos de producción del artista y sus estrategias de circulación y visibilidad en el campo artístico, especialmente, en sus muestras individuales y en una selección de las exposiciones colectivas, salones, premios y bienales decisivas en su trayectoria.
3. Cada entrada individual consta de la mayor información bibliográfica posible extraída de la fuente primaria o secundaria consultada, consignando además detalles de contenidos referidos directamente al artista y tipología del documento **C** (catálogo), **T** (tarjeta), **A** (afiche), **I** (invitación), **F** (folleto), **IM** (impreso), **TA** (tabloide), **V** (video), **Fo** (fotografías) ¹
4. La información y / o datos dudosos aparecen marcados por la convención (?).
5. Las exposiciones y participaciones que no han podido ser confirmadas mediante documentación directa y que han sido extraídas de notas de prensa y / o menciones en notas biográficas del artista publicadas en catálogos de época, aparecen marcadas con la convención (*).
6. La información verificada que rectifica o corrige datos y hechos mencionados en publicaciones anteriores aparece referenciada en las notas a pie de página con la cita correspondiente de las fuentes utilizadas o remite a documentación aportada en la **Cronología biográfica** incluida en este mismo catálogo.

Archivos, Centros de Documentación y bibliotecas consultadas

- Archivo del artista, Buenos Aires.
- Fundación Espigas, Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina, Buenos Aires.
- Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierda en la Argentina CeDInCI, Buenos Aires.
- Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- Biblioteca Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires MAMBA, Buenos Aires.
- Archivo Museo Genaro Pérez, Córdoba.
- Biblioteca Nacional, Buenos Aires.
- Departamento de Prensa Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
- Archivo Instituto Torcuato Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
- Archivo Enrique Oteiza, Buenos Aires.
- Archivo y biblioteca Marcelo E. Pacheco, Buenos Aires.
- Archivo Oscar Brandán, Córdoba.

CURRICULUM VITAE

MARCELO E. PACHECO

Exposiciones individuales

1958

1. *Oscar R. Bony. Ciclo 1958*, “Ciclo de Becarios”, Departamento de Cultura, Ministerio de Asuntos Sociales de la Provincia de Misiones, Posadas. Presenta treinta piezas entre óleos, acuarelas, témperas, dibujos, pasteles y una monocopia que mezclan temas tradicionales como retratos, paisajes, naturalezas muertas, flores y figuras con estudios de de taller y apuntes al aire libre. **C y T**

1961

2. *Oscar Rubén Bony. Artes Plásticas. Ciclo 1961*, Salón Permanente, Dirección de Cultura de la Provincia de Misiones, octubre. La publicación que no contiene ni lista de obras ni reproducciones, menciona, sin embargo, “el tema general de esta exposición pertenecen a personajes misioneros”. **F**

1962

3. *Oscar Bony. Exposición de Pintura*, Salón Permanente de Artes Plásticas, Posadas, octubre, con el auspicio de Amigos del Arte y de la Dirección de Cultura de la Provincia. Presenta 15 pinturas. De acuerdo a fuentes periodísticas locales presenta pinturas relacionadas con la nueva figuración, información verificada por la cita, probablemente, del propio artista incluida en el folleto: “El amplísimo panorama que el informalismo parecía ofrecer a los pintores que se dieron a él con raro entusiasmo, de pronto se cierra, agotado. Del propio informalismo emerge una nueva figuración: la Otra Figuración. Será ella capaz de devolver a la pintura sus antiguos y siempre jóvenes valores de significación?”. **F**

1963

4. Sin información del título, San Martín, Provincia de Buenos Aires (?). (*)

1964

5. *Bony*, Galería Rubbers, Sala II, Buenos Aires, del 18 al 30 septiembre. Presenta pinturas serie *Anatomías*. **C y A**

1966

6. *Fuera de las formas del cine*, CEA Centro de Experimentación Audiovisual, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, junio. Presenta cuatro cortometrajes en 16 mm titulados *El paseo*, *El Maquillaje*, *Clímax* y *Submarino amarillo*.

1967

7. *Local y su descripción* o *Descripción de una galería* (?), Galería Arte Nuevo, Buenos Aires, septiembre, exposición programada en el marco de la **Semana del Arte Avanzado en la Argentina**. Presenta sobre una base de madera un grabador con una cinta sonora que describe las características físicas de la sala de exposición y un volante impreso de distribución masiva. ² **IM y Fo**

1975

8. *Oscar Bony / Pinturas*, Art Gallery International, Buenos Aires, junio. Presenta acrílicos sobre tela de la serie *cielos*, “paisajes sin datos temporales”, donde la pintura imita a la fotografía variante estilística relacionada con el hiperrealismo, utiliza pincel y aerógrafo. **C**

1976

9. *Oscar Bony: fotografías*, Galería Artemúltiple, Buenos Aires, del 21 de abril al 4 de mayo. Presenta un conjunto de diez “fotografías en papel color realizadas cambiando la química del proceso de los negativos. Todas las copias tiradas sobre papel Ektacolor sin ninguna modificación posterior”. Se trata de copias de pequeño tamaño, variando las medidas entre 11 x 11 y 19,5 x 15, con imágenes de lenguas, desnudos, bocas y cuerpos fragmentados, la mayoría sin título. En el archivo del artista aparecen algunos negativos de época con títulos como *el beso*, *el espejo y forma*. ³

1977

10. Sin información del título, Galleria dell'Immagine, Milano. ⁴ (*)

1979

11. *Oscar Bony. “Tutti i giorni sono a colori?” domanda di mia*

figlia carola di 5 anni, Galleria dell'Immagine, Milano, del 5 de enero al 3 de febrero. Presenta una selección de las fotografías expuestas en Artemúltiple en 1976. **T**

12. Sin información del título, Gallery Deambrogi, Milano. (*)

13. *Oscar Bony. Pinturas*, Galería Artemúltiple, Buenos Aires, del 6 al 24 de noviembre. De acuerdo con las imágenes reproducidas en el folleto parece haber presentado un conjunto de acuarelas abstractas, algunas intervenidas con papeles arrugados y pegados sobre la imagen. **F**

1980

14. *Oscar Bony. Lo Specchio di Efesto*, Galleria D'Arte Contemporaneo, Siracusa, julio / septiembre. Presenta una instalación homónima dedicada a Hefesto dios griego del fuego y la fragua, combina objetos dispuestos en el espacio como un barco de juguete y un volcán de arena, proyecciones de diapositivas de imágenes pintadas, telas, hilos, tierras, pintura, pigmentos, fuentes de iluminación como velas encendidas.⁵ **Fo**

1981

15. *Oscar Bony. Istallazioni (?)*, Galleria Nuova 13, Alessandria, enero. Presenta un conjunto de trabajos ocupando paredes, techo y espacio, combinando pinturas, objetos, hilos, juguetes infantiles, como la instalación *Stultifera navis*, *La nave de los locos*, que alude a una sátira popular del siglo XV. Mezcla motivos como la luna recortada y pintada, barcos infantiles, imágenes pintadas de camellos y hombres en el desierto. **Fo**

16. Sin información del título, Galleria Graziano Vigato, Alessandria.⁶

17. *Oscar Bony. Istallazioni (?)*, Galleria Mercato Del Sale, Milano. De acuerdo con el material fotográfico clasificado por Bony y conservado en su archivo, presenta su luna sentada en una silla, un montaje de una pintura colgada, un hilo y un recipiente tridimensional con agua y un barco de juguete, una instalación sobre pared hecha con alambres y volúmenes de color entrelazado, una serie de formas irregulares de masonita pintadas apoyadas en el piso o montadas en las paredes. **Fo**

1982

18. *Bony. L'ombra*, Galleria Piú di Cannaviello, Milano, mayo. Presenta dos instalaciones aplicadas a la pared realizadas con cera sobre mallas metálicas, medida ø 400 cm cada una, tituladas *I topi nel muro* y *Il colore caduto dal cielo*.⁷ **C y I**

1986

19. *OSKAR BONY*, Galleria Zeus Arte, Milano, del 5 de febrero al 1 de marzo. Presenta pinturas de su serie *Discontinuidad*, en su mayoría de gran tamaño, combinando imágenes y soportes diferentes, dípticos y trípticos, ensamblados en piezas únicas iconografías opuestas como paisajes, animales, plantas, auto-

retratos y formas geométricas y estilos opuestos como el hiperrealismo, la transvanguardia y la abstracción. ⁸ **Fo**

20. *OSKAR BONY*, Galleria Fac-Simile, Milano, del 5 de febrero al 1 de marzo. Presenta pinturas de su serie *Discontinuidad*, en su mayoría de gran tamaño, combinando imágenes y soportes diferentes, dípticos y trípticos, ensamblados en piezas únicas iconografías opuestas como paisajes, animales, plantas, autorretratos y formas geométricas y estilos opuestos como el hiperrealismo, la transvanguardia y la abstracción. ⁹ **Fo**

21. *Oscar Bony Amadeus - 1985*, Galleria Graziano Vigato, Alessandria, noviembre. Presenta pinturas de gran formato, óleos desarmados y dispuestos entre pared y suelo o formando montajes irregulares con imágenes contrapuestas, las iconografías reiteran paisajes, animales, personajes, naturalezas muertas. **T**

1988

22. *Oscar Bony [La traición del estilo. Multimedia del artista Oscar Bony]*, CAYC Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, agosto / septiembre. Presenta pinturas, objetos, instalaciones, construcciones, ensamblados y en vivo un músico callejero tocando un arpa paraguaya. Exhibe, entre otros trabajos, una de sus lunas atada con un hilo a un barquito navegando en una palangana, en un rincón un basural rodeado de vallas callejeras con el título *Argentina te quiero*, monta en el techo una pintura que representa un accidente aéreo con un avión de juguete incorporado a la imagen, acrílicos y óleos como *Identidad argentina* y *Mare nostrum* y telas de la serie *flores*. **F, T, I y Fo**

1993

23. *Oscar Bony. de memoria*, Fundación Banco Patricios, Buenos Aires, del 1 al 20 de junio. Presenta la serie *de memoria*, instalaciones o montajes de mediano formato que combinan cuadros enmarcando nuevas tomas fotográficas de viejas fotos autobiográficas con diferentes objetos que traen a la realidad elementos visibles en la imagen fotográfica como una camisa, una pala, un caballete, un fragmento de tierra, una caña de pescar. **F**

24. *Oscar Bony: instalación* o *Oscar Bony. La pared* o *Pared de ladrillo y cemento*, Sala 11, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, noviembre. Construye una pared de ladrillo en medio de la sala, una barrera oblicua que divide el espacio en dos sectores independientes entre sí. **IM, A, V y Fo**

1994

25. *Oscar Bony en Filo* o *Bony: obras de amor y violencia* o *Objetos de amor y violencia*, Filo Espacio de Arte, Buenos Aires, del 29 de junio al 26 de julio. Presenta su primera serie de cuadros baleados utilizando soportes diversos como vidrios, papeles, placas de plomo, algunos incluyen palabras grabadas y marcos anti-

guos de madera, molduras de yeso y patinados. Exhibe también objetos como *Ella me tenía a mí como la Muerte la tenía a ella* y *Crimen pasional*, y fotografías como *Niños en venta*. **TA**

1996

26. *Fusilamientos y suicidios*, Fundación Federico Jorge Klemm, Buenos Aires, septiembre / octubre. Presenta doce fotografías y vidrios baleados con marcos de metal utilizando diversas imágenes como paisajes, vanitas, cielos, un homenaje a Lucio Fontana y el primer conjunto de autorretratos de la serie *suicidios*. **C**

1998

27. *Oscar Bony*, MAMBA Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires, del 12 de marzo al 12 de abril. Exhibe obras históricas: sus cortometrajes 16 mm de 1965 -*El paseo* y *Submarino amarillo*- y una remake de *Maquillaje*, y la instalación *60 m² de alambre tejido y su información* de 1967. Los cortos se proyectaron en VHS, la instalación fue reconstruida incluyendo partes originales que habían sobrevivido como el sinfín del la imagen filmada. **TA**

28. *El triunfo de la muerte*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, agosto. Presenta diecisiete fotografías y vidrios baleados realizados en 1998, todos autorretratos que se agrupan en diferentes series iconográficas utilizando, por ejemplo, referencias religiosas como la corona de espinas y el cordero místico, o alusiones a la violencia urbana, o citas artísticas como las escenografías que aluden al imaginario pictórico de René Magritte y sus simulacros entre realidad y ficción, modelo y representación. **C**

1999

29. *Oscar Bony: de memoria, utopías, suicidios*, Centro Cultural Parque de España, Rosario, del 7 al 29 de agosto. Presenta diecisiete obras de las series *de memoria*, *suicidios*, *utopías*, objetos, instalaciones, fotografías y vidrios baleados. **F**

2001

30. *Oscar Bony*, Centro Cultural España, Córdoba, noviembre. Presenta nueve fotografías y vidrios baleados realizadas en 1997 y el video titulado *Instante Bony* (2000) filmado en súper 8 por Andrés Denegri, Claudio Golombek y Laurence Bender, con una duración 1' 45" que muestra al artista en su taller en el momento exacto de disparar con su pistola automática Walther P. 88 de 9 mm. **F**

2005

31. 2005 *Cielo / Infierno*: *Oscar Bony*, Dharma Fine Arts, Buenos Aires, del 21 de marzo al 16 de abril. Se exhiben tres obras *cielo infierno*, pintura 1975-2001, *Por la derecha y Final-*

mente morimos fotografías y vidrios baleados de 1998. **F**

2006

32. *Suicides / Suicidios*. *Bony*, New World Museum, Houston, del 21 de enero al 26 de febrero, en cooperación con la Pan American Gallery of Dallas. Se exhibe un conjunto de fotografías y vidrios baleados realizados entre 1996 y 1998, *Kriminal*, *La Luz mala*, *El triunfo de la muerte*, *Fair is foul, and foul is fair*, *Manifestación*, *La ley divina no tiene por qué ser justa*. **IM**

Exposiciones colectivas

Ca. 1960

1. Sin información del título, Facultad de Derecho, Buenos Aires. (*)
2. Sin información del título, Museo de Morón, Provincia de Buenos Aires. (*)
3. Sin información del título, Unión Taller Independientes, Provincia de Río Negro. (*)

1962

4. Sin información del título, Bragado, Provincia de Buenos Aires, con el auspicio de la Dirección de Cultura de la Provincia de Misiones. (*)
5. Sin información del título, Chivilcoy, Provincia de Buenos Aires, con el auspicio de la Dirección de Cultura de la Provincia de Misiones. (*)

1966

6. *Exponen en Ronald Lambert Gallery*, Ronald Lambert Gallery, Buenos Aires, del 19 de abril al 6 de mayo. De acuerdo con el material fotográfico conservado en el archivo del artista presenta dos objetos en resina y planchas de cobre montados desde la pared con la forma de glandes que avanzan en el espacio.¹⁰

A y Fo

7. *Homenaje al Viet-nam de los artistas plásticos*, Galería Van Riel, Buenos Aires, del 25 de abril al 8 de mayo. **C y A**
8. *El Objeto*, Galería Vignes, Buenos Aires, exposición inaugural. Presenta un objeto realizado en resina poliéster pintada representando un pene erecto sobre un inodoro.¹¹
9. *Opinião 66*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, agosto.¹²
10. *Erótico*, exposición conjunta con Pablo Suárez, Galería Vignes, Buenos Aires, noviembre. Bony presenta la obra *Ejercicio semántico*, anuncio comercial con la palabra "Erótico" escrita en letras negras sobre un fondo plano de color amarillo. **Fo**

1967

11. *Señal de obra*, Galería de las Artes, Buenos Aires, junio. Participan, entre otros, Ricardo Carreira, Roberto Jacoby, David

Lamelas, Margarita Paksa, Pablo Suárez y Antonio Trotta. Bony presenta *Proyección de un ángulo en la pared*, el artista “redibuja” en el espacio invertido el esquema geométrico tridimensional de un ángulo de las paredes de la sala, utilizando hilos de plástico de color amarillo y un prisma transparente.¹³ **T y Fo**

12. *Experiencias Visuales '67*, CAV Centro de Artes Visuales, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, del 1 al 27 de septiembre. Bony presenta la instalación *60 metros cuadrados y su información* que incluye un soporte con un proyector de 16 mm que proyecta sobre una pared la imagen continua de un fragmento de un alambre tejido, todo montado sobre un plano de alambre tejido de metal de 6 metros por 10 metros apoyado sobre el piso. Una hoja mimeografiada con el detalle y objetivos de la obra era entregada al público.¹⁴ **C, T, IM y Fo**

13. *Estructuras Primarias II*, Sociedad Hebrea Argentina, Buenos Aires, del 27 de septiembre al 21 de octubre, exposición programada en el marco de la *Semana del Arte Avanzado en la Argentina* y organizada por Jorge Glusberg. Bony presenta *Sinusoides*, un objeto construcción de madera y laca de 12 metros y la instalación *Relación cerrada 60 m²*, madera y fotografías, 30 cubos de madera blanca dispuestos en el espacio sobre una superficie de 6 metros por 5 metros, y sobre la pared un modelo real del cubo, una fotografía del mismo y un texto describiendo el modelo.¹⁵ **C y Fo**

14. *Exposición de Arte Nuevo*, Facultad de Medicina, Buenos Aires, del 16 al 19 de noviembre, organiza CAV Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. Presenta el trabajo *Maqueta y obra* dos formas en **L** realizadas en madera, una de 100 x 98 dispuesta en el espacio y la otra de 25 x 23 colgada en la pared, obra y maqueta separadas por una distancia de varios metros. **F**

1968

15. *Más allá de la geometría. Extensión del lenguaje artístico – visual en nuestros días.* [*Beyond Geometric: an experience of visual – artistic language in our time*], Art Gallery, Center for Inter-American Relations, New York, del 21 de marzo al 12 de mayo, organiza CAV Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. Bony participa con su instalación *60 m² y su información*.¹⁶ **C** (publicación en español / inglés)

16. *Experiencias '68*, CAV Centro de Artes Visuales, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, mayo – junio. Bony presenta *La familia obrera*, Luis Ricardo Rodríguez, un trabajador matricero, su esposa e hijo instalados en vivo sobre una tarima de madera y un cartel informando que la familia recibe por permanecer en exposición una paga igual a la que gana en su trabajo.¹⁷ **Fo**

1971

17. *From Figurations to System Art*, Camden Art Center, London, febrero, organiza CAYC Centro de Arte y Comunicación, el artis-

ta reproduce en el catálogo tres de sus obras de 1966 *Erótico* y dos de sus objetos en resina con imágenes de penes y glandes, sin embargo, decide una “no participación” sustentada desde su posición externa y contraria al campo institucional del arte sostenida desde 1968: imprime en el catálogo la siguiente declaración firmada O. B. “I am against the idea of any kind of art exhibit, that is why I am not sending any work to Camden. In addition I am in favour of no-participation as being true avant-garde”.¹⁸ **C**

1976

18. *El marchand. Dibujos, pinturas y objetos*, Galería Artemúltiple, Buenos Aires, del 7 al 20 de abril. Participan, entre otros, Alberto Heredia, Luis F. Benedit, Emilio Renart, Federico Manuel Peralta Ramos, Víctor Grippo y Horacio Zabala. **F**

1977

19. *Arte actual de Iberoamérica*, Instituto de Cultura Hispanoamericana, Madrid, mayo-septiembre, junto con Antonio Berni, Carlos Alonso, Carlos Arnaiz, Mildred Burton, Hugo de Marziani, Ricardo Garabito, Hugo Sbernini y Antonio Seguí.¹⁹ **C**

1978

20. *100 años de pintura y escultura en la Argentina 1878 -1978*, Salas Nacionales de Exposición, Buenos Aires, auspicia Banco de la Ciudad de Buenos Aires. Presenta *Pintura 1977*, probablemente de la serie *cielos*. **C**

1980

21. *A propos de L'Eclectisme Contemporain*, Galerie N.A.R., París. Según el material fotográfico rotulado por Bony y conservado en su archivo, presenta un montaje de una pintura con la imagen de una playa mostrando una vista del mar y sobre la arena un balde con un barquito de juguete, un hilo sale de la pintura hacia el espacio hasta un balde con agua y un barquito de juguete reales.²⁰ **C y Fo**

22. *Towards the End of the Second Middle Ages [The CAYC Group at the Bank of Ireland]*, organizada por el CAyC Group, en asociación con *Rosc'80*, Dublin, septiembre. Presenta su reciente instalación exhibida en Italia *Lo Specchio di Efestò*.²¹ **C**

23. *ANNI 80 Foto di Gruppo*, Galleria del Tasso, Bergamo, sin fecha. Presenta *La luna seduta* objeto de 1980 reproducida en el catálogo. **C**

24. Sin información del título, CAYC Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires. Expone *Oscarola* serie *instalaciones comportamiento*, montaje realizado a partir de unos dibujos de su hija Carola combinados con distintos elementos, materiales y objetos, como mesas y sogas. **Fo**

1981

25. *Paesaggio di paesaggi*, Salone degli Specchi, Teatro Garibaldi di Santa Maria Capua Vetere, Ferrara, del 4 al 30 de abril. Presenta instalaciones combinando pintura, objetos, uso de la pared y del espacio, reitera el motivo de la luna recortada y pintada atada a un barco de juguete navegando en un recipiente con agua.

26. *L'oggetto Manifesto*, Centro Cantoni, Legnano. (*)

1985

27. *Anniottanta*, Gallerie Salomon Agustoni Algranti, Ravenna, del 4 de julio al 30 de septiembre. Presenta cinco trabajos incluyendo un fragmento de la instalación *Lo specchio de Efesto*, 1980, *Aspettando la Cometa di Halley*, 1983 y *Autoritratto*, 1980, las tres reproducidas en el catálogo. De acuerdo con una fotografía conservada en su archivo, otra de las obras fue una instalación de 1985 utilizando una silla, plastilina, alambres y un juguete. **C y Fo**

1986

28. *Buon Natale*, Galleria Graziano Vigato, Alessandria, diciembre. **I**

1988

29. *La escena intangible, fotografía de emergencia*, ICI Instituto de Cooperación Iberoamericana, Buenos Aires, del 13 de diciembre al 30 de enero de 1989, junto con Roberto Jacoby, Alejandro Kuropatwa y Pablo Suárez. **F**

30. *Grupo Periferia*, CAYC Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, diciembre, junto con Suárez, Duilio Pierri, Alfredo Prior y Monzo. **T**

1989

31. Título nombres de todos los expositores, Museo Municipal de Arte "Juan Carlos Castagnino", Mar del Plata, Provincia de Buenos Aires, del 22 de abril al 7 de mayo. Participan, entre otros, Miguel Harte, Duilio Pierri, Alfredo Prior, Víctor Grippo, Pablo Suárez, Guillermo Kuitca, Sergio Avello, Pablo Siquier, Aguirrezabala y Marcia Schwartz. **T**

1990

32. *Hasta el 2000 también*, ICI Instituto de Cooperación Iberoamericana, Buenos Aires, del 11 de julio al 4 de agosto. Presenta varias pinturas intervenidas con objetos, entre otras *La ceremonia oficial*. **F y Fo**

1991

33. *Bienvenida primavera*, Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, exponen juntos algunos de los protagonistas del "Rojas" como Feliciano Centurión,

Omar Schiliro, Benito Laren y Alberto Goldenstein con figuras emblemáticas de los sesenta como Margarita Paksa, Roberto Jacoby y Oscar Bony.²²

1993

34. *Los reflejos de Narciso*, Marginalia, Buenos Aires, del 15 al 31 de julio. Participan entre otros Marcela Fernández Mouján, Alfredo Prior y Res. **IMP y F**

35. *Integración del cono sur*, exposición itinerante presentada en las ciudades de Cascabel, Rio de Janeiro y San Pablo, Brasil. (*)

1994

36. *El plagio es necesario. Homenaje a Isadore Ducasse, Conde de Lautreaumont*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, marzo. Participa con *Crimen pasional*, ventana de madera y vidrio incendiada y baleada.²³ **V**

37. *Ver y Estimar. Previo al Di Tella*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, del 2 al 20 de junio. Bony decide reconstruir y presentar su objeto *Sinusoide* Primer Premio Ver y Estimar del año 1967. **C**

1996

38. *Los límites de la fotografía*, exposición itinerante, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, del 13 de marzo al 21 de abril y Fundación Banco Patricios, Buenos Aires, del 2 al 31 de mayo. Bony participa con dos instalaciones de la serie *de memoria* (caballete y tierra misionera). **C**

39. *102 artistas plásticos con la ciencia*, Centro Atómico Constituyentes, Predio Tandar, Buenos Aires, noviembre. Bony envía *Aurora nuclear*, óleo de 1978. **C**

1997

40. *Otra fotografía*, Ruth Benzacar Galería de Arte, Buenos Aires, del 16 de junio al 17 de julio. Presenta una trilogía de fotografías y vidrios baleados *Verdad y Justicia*. **C**

1998

41. *Figuración – abstracción – fusiones*, Palais de Glace, Buenos Aires, del 8 de abril al 4 de mayo. Participa con una de sus fotografías y vidrios baleados de la serie *suicidios*.

42. *Instituto Di Tella Experiencias '68*, Fundación Proa, Buenos Aires, mayo. Bony instala en vivo una nueva versión de *La familia obrera* de 1968. **C**

43. *Balance '98*, Fundación Proa, Buenos Aires. Presenta ocho obras entre dos de los cortometrajes de 1965, la reconstrucción de la instalación *60 metros cuadrados de alambre tejido y su información* 1967 / 1998, *La familia obrera* versión 1998 y cuatro fotografías y vidrios baleados de 1998. **C**

1999

44. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, exposición itinerante, Queens Museum of Art, New York, del 28 abril al 29 agosto, Walker Art Center, Minneapolis, del 19 diciembre al 5 marzo 2000; Miami Art Museum, del 15 septiembre al 26 noviembre, Miami. Bony es incluido con la fotografía de *La familia obrera* de 1968, copia de exhibición autorizada por el artista, realizada en Nueva York y luego destruida. **C**

45. *Mastering the Millennium: Art of The Americas*, The Art Museum of The Americas y World Bank, Washington DC, mayo. Se expone un óleo sobre tela de 1981 *Sin título*, cielo en forma romboidal y un hilo sujetando un barco de juguete.²⁴ **C**

46. *Otra fotografía*, Ruth Benzacar Galería de Arte, Buenos Aires, Julio.

47. *En medio de los medios*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, agosto.

48. *Arte de las Américas. El ojo del milenio*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, del 9 de septiembre al 3 de octubre. Presenta un óleo sobre tela *Sin título* pintado en 1981. **C**

49. *Arte de acción 1960-1990*, MAMBA Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires. Se exhibe *La familia obrera* de 1968 versión fotografía blanco y negro de época tomada por el propio artista. A partir de entonces, copiada, ampliada, enmarcada, identificada con una placa de metal al frente, firmada, fechada y numerada al dorso, Bony establece este trabajo como su obra registro de *La familia obrera* original, edición de 5 ejemplares, dimensiones 200 x 180. **C**

50. *Arte fotográfico argentino. Colección del Museo de Arte Moderno*, MAMBA Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Se monta el díptico *Culpable Inocente* de 1998, fotografías y vidrios baleados. **C**

51. *Siglo XX Argentino. Arte y cultura*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, diciembre – marzo del 2000. En la lista de obras del catálogo editado para la muestra Bony figura exponiendo un óleo sobre tela *Sin título*, sin embargo en el interior de la publicación aparece reproducida la fotografía y vidrio baleados *Corona de espinas*. **C**

2000

52. *Worthless*, Moderna Galería, Museum of Vlocht lut Ljubjana, Slovenia, marzo. Instala en vivo una nueva versión de *La familia obrera* con trabajadores eslovenos. **V y Fo**

53. *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar. 1918-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 12 diciembre al 27 febrero 2001. Es invitado con *La familia obrera* de 1968 versión fotográfica.²⁵ **C**

54. *Argentina: Bajo la Línea del Horizonte*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, del 12 de diciembre al 31 de enero de 2001. Participa con dos trabajos, *Sin título* 1976 de la serie *cielos* y *La contemplación de la ausencia* 4, fotografía perforada y terciopelo. **C**

2001

55. *Anni 80. Foto di grupo*, Galleria del Tasso, Bergamo. Se exhibe su instalación *La luna seduta* realizada en 1980. **C**

2002

56. *El cuerpo del arte / el arte del cuerpo*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, del 4 al 22 de septiembre. Se exhibe el díptico *Dos asesinos, una víctima* fotografías y vidrios baleados de 1998.

57. *Arte y política en los '60*, Palais de Glace, Salas Nacionales de Exposición, Buenos Aires. Se exhibe *La familia obrera* 1968 versión fotográfica. **C**

2003

58. *Ansia y devoción. Imágenes del presente*, Fundación Proa, Buenos Aires, febrero. Se muestra *La anunciación de la violencia* fotografía y vidrio baleados de 1999. **C**

59. *Fototonorojo*, Espacio de Arte Tonorojo, Buenos Aires. Se exhibe *Suicidio* #14 de 1997. **F**

60. *Between silence and violence. Argentine contemporary art*, Sotheby's New York, New York, noviembre, organiza Fundación ArteBA. Se presentan las fotografías baleadas *El juicio final - Suicidio I*, 1993-96 y *Sin escapatoria*, 1998. **C**

2004

61. *Tinieblas: Poéticas artísticas de la violencia*, EACC Espai D'Arte Contemporain de Castelló, Castellón, España, del 30 de enero al 28 de marzo. Se presentan dos de las fotografías y vidrios baleados del políptico *El triunfo de la muerte*, dos cuadros del tríptico *Dos Asesinos, una víctima y Fue No fue. Nunca lo sabremos* díptico de 1999. **F**

62. *Inverted Utopia Avant-Garde Art in Latin America*, Museum of Fine Arts, Houston, del 20 junio al 12 septiembre. Se exhibe *La familia obrera* 1968 fotografía y, durante los fines de semana y en horarios especiales, en la sala se monta en vivo una familia obrera argentina residente en Houston. **C**

63. *Entre el silencio y la violencia. Arte Contemporáneo argentino*, Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires, del 26 noviembre al 13 marzo 2005, organiza Fundación ArteBA. Bony es incluido con cuatro de sus fotografías y vidrios baleados realizados entre 1993 y 1998, *Sin escapatoria*, *En espera del destino*, *El juicio final - Suicidio I*, *Todos somos asesinos*.²⁶ **C**

2005

64. *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires Malba / Colección Costantini, Buenos Aires, del 11 marzo al 16 mayo. Se exponen dos pinturas de la serie *cielos*. **C**

65. *Colección permanente de Patrimonio*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, en la nueva puesta de la colección estable de la institución se incluye *Sin título* acrílico

de 1976, serie *papeles arrugados*, Primer Premio Marcelo De Ridder 1976

66. *Adquisiciones, donaciones y comodatos*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires Malba / Colección Costantini, Buenos Aires, diciembre - marzo de 2006. Se expone *La familia obrera* 1968, versión fotográfica (obra en préstamo extendido, colección particular, *Programa de comodatos*).²⁷ **F**

2006

67. *Macro en Recoleta. Un cruce de miradas*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, agosto. Una obra *El asesino* 1998 (díptico) fotografía y vidrio baleados.

68. *Maestros del arte argentino. Colecciones privadas*, Sala de la Secretaría de Cultura y Educación, Municipalidad de San Fernando del Valle de Catamarca, agosto – septiembre.

69. *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. Se incluye a Bony con la obra *Fue. No Fue. Nunca lo sabremos* (díptico) fotografía y vidrios baleado 1999. **C**

70. *Ferrari & Bony. Revisiting Tautology*, Pan American Art Projects, Miami, del 9 de diciembre al 13 de enero 2007, organiza Pan American Gallery of Dallas, en simultáneo con la feria Art Basel, Miami Beach. Se exponen seis fotografías baleadas de 1997 y 1998, entre 1997 y 1998, *Kriminal*, *La Luz mala*, *El triunfo de la muerte*, *Manifestación*, *La ley divina no tiene por qué ser justa*, *Pantano* y la instalación *Fair is foul and foul is fair*, 1996 - 2001. **IM**

2007

71. *60' / 80' arte argentino. Obras de la colección y comodatos*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires Malba / Colección Costantini, Buenos Aires, del 15 de junio al 13 de agosto. Se expone *La familia obrera* 1968 / 1999, versión fotográfica. **F**

Happenings y performances

1966

Primer festival argentino de formas contemporáneas, Córdoba, del 15 al 30 de octubre, muestra paralela a la *III Bienal Americana de Arte Industrias Kaiser* también conocida como la *Antibienal*. Según ciertas notas aparecidas en los medios gráficos de la época, los artistas de Buenos Aires y Rosario participan en conjunto en el happening *En el mundo hay salida para todos*.²⁸ **C**

Sobre Happenings, CEA Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella, convocan el CAV Centro de Artes Visuales y el CEA, Buenos Aires, 6 de diciembre, acción dentro del ciclo *Ace r ca (de): "HappeninGs"* dos conferencias y tres *happenings* organizados por Oscar Masotta. Bony integra el equipo de autores con Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Miguel

Ángel Telechea, Leopoldo Maler y la colaboración de Masotta, y participa en el happening de Kirky de título desconocido que combinaba la presencia en vivo sobre el escenario del equipo de autores sentados alrededor de una mesa, en simultáneo la proyección de una filmación y una serie de diapositivas que mostraba a los mismos artistas sentados en el Bar Moderno, una caminata del bar al Instituto y el mismo grupo dentro de la institución y una cinta grabada reproducía una conversación.²⁹ **F y Fo**

1994

Plástica 90-60-90, Fundación Banco Patricios, Buenos Aires, 23 de marzo. Por diferencias con la dirección de la institución, Bony no es invitado a participar de la muestra y decide preparar una *performance*, el día de la inauguración un grupo de activistas profesionales ingresa al edificio y a la hora señalada lanzan miles de panfletos con el siguiente texto: *Oscar Bony artista / Mariano Bilik fascista* (anverso), *Panfleto 14 x 22. 2000 ejemplares. Técnica gráfica. 1994. Oscar Bony* (reverso).³⁰ **IM y Fo**

1995

El nacimiento de Eros, performance de Oscar Bony con Guadalupe Neves, Patio Central y terrazas, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 25 de marzo. La performance consistía básicamente en la oposición real y simbólica entre la mujer vestida de blanco pariendo a Eros el dios griego del amor en medio de la noche y el escenario recortado de tumbas y bóvedas funerarias del Cementerio de la Recoleta, acompañando la acción con el sonido de una campana tocada en vivo. **IM y Fo**

XLVI Bienal de Venecia, presenta fuera de programa la performance *Il limite*, percorso dall' Accademia alla Biennale, via Canal Grande, 8 de junio. La performance consistía en el viaje de una góndola por el gran canal transportando a una madre amamantando a su hijo recién nacido y un gran féretro de madera.³¹ **IM, V y Fo**

Salones y Premios

1955

Primer Premio Estudiantil, Comisión Municipal de Cultura de Posadas.

1958

Primer Premio Semana del Mar, Posadas.

Primer Premio Amigos del Arte, Posadas.

1962

I Salón de Artes Plásticas de Misiones, Posadas, obtiene **Primer Premio**. (*)

1963

40° Salón de Rosario, Comisión Municipal de Cultura, Museo

Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Rosario, del 7 al 20 de octubre, obtiene Mención Honorífica (medalla), *Sección Pintura*, con la obra *Figura afeminada*, óleo, 125 x 80. **T y C**

1964

XXIII Salón de Arte de Mar del Plata, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, Departamento de Artes Plásticas, Hotel Provincial, Mar del Plata, del 25 de febrero al 25 de marzo, expone la obra *Figuras*, óleo. **C y T**

Premio de Honor Ver y Estimar, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, abril, organiza Asociación Ver y Estimar, concurso por invitación, presenta una obra de la serie *Anatomías*. **C**

41°Salón Anual Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe, mayo, obtiene Premio Club del Orden Medalla de Oro con la obra *Vivir gesticulando*, óleo. **C y T**

Salón de San Fernando, Provincia de Buenos Aires, recibe Mención Honorífica. (*)

1965

Premio de Honor Ver y Estimar, Galería Van Riel, Buenos Aires, junio, organiza Asociación Ver y Estimar, obtiene Franja de Honor con el objeto titulado *Organismo vivo*, una cosa tridimensional realizada con telas y elementos de goma que “respiraba” mediante un mecanismo interno de fuelles y emitía sonidos guturales a través de un grabador ubicado en su interior. **C y Fo**

1966

XXV Salón de arte de Mar del Plata, Hotel Provincial, Mar del Plata, Provincia de Buenos Aires, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, Dirección de Artes Plásticas, del 6 al 27 de marzo, presenta tres óleos *Anatomía n° 7*, *Anatomía n° 8* y *Anatomía n° 9*. **C**

1967

Premio de Honor Ver y Estimar, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, del 18 al 29 de abril, presenta dos obras la construcción *Sinusoide* y *Maqueta de una obra o Maqueta y obra*, obtiene Primer Premio con *Sinusoide*, bautizada por la prensa como *Serpiente amarilla* o *Estructura*.³² **C y Fo**

Premio Braque, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires, del 24 de mayo al 17 de junio, presenta una instalación en la sección “Pintura” *Sin título* o *Perspectiva* o *Estructura de un plano inclinado*, un “grupo de paralelepípedos blancos cortados por un plano imaginario” de 400 x 400 cm. **C**

1975

Premio Marcelo De Ridder, Museo Nacional de Bellas Artes,

Buenos Aires, julio, presenta tres acrílicos sobre tela de gran tamaño *Sin título*, en el catálogo se reproduce una de las obras de la serie *cielos*. **C**

Premio Nacional Dr. Genaro Pérez. Pintura - Grabado, Museo Municipal “Dr. Genaro Pérez”, Secretaría de Cultura Municipalidad de Córdoba, Córdoba, del 15 de noviembre al 15 de diciembre, presenta la obra *El vuelo de Ícaro* (tríptico), acrílico de 120 x 130 cada módulo, obtiene un Premio Mención y la obra ingresa al patrimonio de la institución. **C**

1976

Premio Marcelo De Ridder, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, julio. Presenta tres acrílicos sobre tela de gran tamaño de la serie *papeles arrugados Sin título*, obtiene Primer Premio, una de las pinturas ingresa al patrimonio de la institución. **C**

1981

Premio Banco del Acuerdo, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, noviembre. Presenta dos obras de 1981 *Tiempo de Sueño I* y *Tiempo de Sueño II* realizadas en cera sobre malla metálica sobre muro, ø 130. **C**

1999

Premios Costantini '99, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, octubre, presenta *Anunciación de la violencia*, 1999 fotografía baleada con la que obtiene una Mención del Jurado. **C**

2000

XLV Salón de Artes Plásticas Manuel Belgrano, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, noviembre, presenta dos de sus nuevos óvalos baleados, serie realizada sobre placas de cobre trabajadas con ácidos, orina y diferentes procesos de corrosión, montadas sobre madera, cubiertas con vidrio, baleadas y enmarcadas en metal. **C**

Premio Banco de la Nación Argentina a las Artes Visuales 2000, Centro Cultural Recoleta, del 13 de diciembre al 28 de enero 2001, concurso por invitación, presenta *La desaparición del yo*, 2000, fotografía sobre papel de aluminio de 200 x 200 cm. **C**

2001

Segundo Premio Banco de la Nación Argentina a las Artes Visuales 2001, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, del 19 de diciembre al 27 de enero 2002, concurso por invitación, presenta un montaje simultáneo de fotografía e imagen digital titulado “*Fair is Fool and Fool is Fair*” *Primera escena Macbeth*, William

Shakespeare, fotografía blanco y negro baleada de 1996 (vista de Nueva York con la estatua de la Libertad y las Torres Gemelas) e impresión digital color 2001 (caída de las Torres Gemelas), obtiene **Reconocimiento Especial del Jurado**. **C**

Bienales

1966

Primer festival argentino de formas contemporáneas o AntiBienal, Córdoba, del 15 al 30 de octubre, muestra paralela a la *III Bienal Americana de Arte* *Industrias Kaiser* también conocida como la *Antibienal*, participa con la obra *La Goma*.³³ **C**

1980

XVI Triennale. Nuova Immagine, Pallazzo della Triennale de Milano, Galleria del Disegno, Milano, abril - julio, presenta cuatro instalaciones con objetos infantiles, *Senza titolo*, 1980, técnica mixta, *Installazione*, quadro dipinto, corda e barchetta, 1980, *Installazione sulla parete*, 1979, cartone pressato, paesaggio dipinto ad acquarello. *Installazione nell'ambiente*, 1979, línea di piombo, olio di piombo, olio sul tela e polvere colorata. **C**

1982

Invitado italiano a la *XL Biennale Internazionale D'Arte*, Venecia, en el Aperto '82 Prima sezione - Tempo, mayo, presenta dos instalaciones de 1982 con mallas de alambres adheridas a la pared con cera coloreada, *La testa del serpente* ø 400 cm y *I topi nel muro* ø 500 cm. **C y Fo**

1995

XLVI Bienal de Venecia, presenta fuera de programa la *performance Il limite*, percorso dall' Accademia alla Biennale, via Canal Grande, 8 de junio.³⁴ **IM**

1997

Invitado a la *6ª Bienal de La Habana dedicada a la reflexión del individuo y su memoria*, Cuba, mayo / junio, sección Rostros de la memoria, presenta seis obras de las series *fusilamientos y suicidios*, fotografías y vidrios baleados 1993-1996. **C**

I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, 2 de octubre al 30 de noviembre, envío oficial argentino, presenta cuatro fotografías y vidrios baleados series de 1997. **C**

Invitado a la *5ª International Istanbul Biennial*, Estambul, noviembre, presenta *Patagonia* 1996, fotografía y vidrios baleados, *El tiempo es esférico* 1996 y *Amazonía* 1997 ambas fotografías perforadas y terciopelo. **C**

1999

Bienal Nacional de Arte de Bahía Blanca, Museo de Arte Contemporáneo, Bahía Blanca, 11 de abril al 30 de mayo, presenta *Sin título* fotografía y vidrios baleados (se trata en realidad del díptico *Culpable / inocente*). **F**

XLVIII Biennale Internazionale D'Arte, Venecia, junio, envío oficial argentino, selección de fotografías baleadas *Broadcasting News*, 1999, *Truth - Lie*, 1999, *Concepto espacial*, 1998. **C**

2000

Invitado a la *7ª Bienal de La Habana*, Cuba, propone presentar *La familia cubana* ambientación instalación obra reproducida en el catálogo publicado para el envío argentino, sin embargo la obra fue censurada y suspendida. **C**

Ferias de Galerías de Arte

1997

Expoarte Guadalajara, México. (*)

1998

Feria ARCO Arte Contemporáneo, Pabellón 5, Madrid, Galería Der Brücke Arte Contemporáneo de Buenos Aires, febrero, *Suicidio VIII*, 1997 fotografía y vidrios baleados. **C**

Art Chicago 1998: at navy pier, Galería Der Brücke Arte Contemporáneo de Buenos Aires, del 8 al 12 de mayo, participa con la fotografía y vidrios baleados *La isla del sentido* de 1996. **C**

Feria Internacional de Arte Contemporáneo Caracas, Venezuela. (*)

2002

ArteBA, Pabellón B La Rural, Buenos Aires, del 12 al 21 de julio, stand de la Secretaría de Cultura de la Ciudad selección de obras del patrimonio de los museos metropolitanos, se expone la obra *Culpable. Inocente* 1998 (díptico) fotografías y vidrios baleados de la colección del MAMBA Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires.

ArteBA, Pabellón B La Rural, Buenos Aires, del 12 al 21 de julio, stand Laura Haber. **C**

Expo Trastiendas 2, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, del 6 al 18 de noviembre, organiza AAGA Asociación Argentina de Galerías de Arte. **C**

2005

Merril Lynch Arteamérica; The Latin American Art Fair, Miami, del 7 al 11 de abril. (*)

Distinciones

1996

Artista del año 1996, *Premios AACA / AICA a las Artes Visuales*, Asociación Argentina de Críticos de Arte, Buenos Aires.

Ternado como **Artista del año**, *Premio Arlequín 1996*, Fundación Pettoruti, Buenos Aires, 3 de diciembre.

1997

Artista del Año, *Premio Leonardo 96*, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, Museo Nacional de Bellas Artes, 22 de septiembre.

1998

Premio a la creatividad Artística, Fondo Nacional de Bellas Artes, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, expone *Esperando el destino*, 1998 fotografía y vidrios baleados.

Ternado para el **Premio Abraham Haber al Fotógrafo del año**, por la muestra *El Triunfo de la muerte*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, *Premios AACA / AICA a las Artes Visuales Edición '98*, Asociación Argentina de Críticos de Arte, Buenos Aires.

Premio Aldo Pellegrini al Artista del Año, *Premios AACA / AICA a las Artes Visuales Edición '98*, Asociación Argentina de Críticos de Arte, Buenos Aires.

2002

Premio Artes Visuales Técnicas Mixtas Quinquenio 1992 - 1996, *Premios Konex 2002. 100 figuras de la última década de las artes visuales Argentinas 1992 – 2001*, Fundación Konex, Buenos Aires

¹ La referencia **Fo** (fotografías) incluye diversos soportes, transparencias, negativos, 35 mm, diapositivas y contactos en su mayoría pertenecientes al archivo del artista, que muestran vistas de las exposiciones o son tomas de obras rotuladas por Bony con la información sobre su lugar de exhibición.

² Con respecto a la realización de esta exposición y sus circunstancias, cfr. Giraudo *Cronología biográfica* en este mismo catálogo.

³ Con respecto a las circunstancias de la muestra y a las versiones sobre su censura policial, cfr. Giraudo op. cit. 2007.

⁴ Los pasaportes del artista conservados en su archivo permiten establecer que en marzo de 1977 viaja a Europa ingresando por Las Palmas de Gran Canaria, visitando Madrid y Barcelona, y en junio está en Francia pero no hay información sobre estadía en Italia.

⁵ En cuanto a los conjuntos específicos de obras expuestos por Bony en Italia, la información suele ser confusa. En algunos pocos casos las reproducciones y las críticas publicadas en diarios y revistas locales y los catálogos permiten establecer con seguridad las series presentadas. Si bien el archivo

del artista conserva numerosas fotografías y diapositivas de su producción italiana, los datos de años, títulos y lugares de exposición varían constantemente. Cuando las menciones sobre lo expuesto son inciertas se consignan las fuentes de referencia utilizadas.

⁶ En el archivo del artista esta muestra solo aparece en una serie de CV y en una carpeta que recopila imágenes de obras de distintas épocas donde un par llevan la referencia Galleria Vigato 1981. En la biografía del catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes de 1998, Patricia Rizzo cita la exposición y comenta que el galerista adquirió todos los trabajos que hasta entonces Bony había hecho en Italia, cfr. Patricia Rizzo **Biografía**, en *Oscar Bony en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Oscar Bony. *El triunfo de la muerte*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1998, p. 37.

⁷ Se trata de obras similares a las que había enviado al Premio Banco del Acuerdo organizado por el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en 1981.

⁸ Las muestras en Zeus y Fac-Simile fueron simultáneas y la documentación existente no permite saber, salvo en un par de casos, qué obras fueron expuestas en cada galería.

⁹ En relación con los trabajos y las exposiciones de Bony durante su etapa en Italia, además de la información y el material conservado en su archivo, fue fundamental la colaboración de Horacio Goñi de la *Galleria FAC – SIMILE* de Milán que se encargó de rastrear y enviar copias de catálogos, notas de prensa y reproducciones de obras que permitieron ampliar y confirmar una parte de las actividades desarrolladas por Bony en aquellos años ochenta.

¹⁰ El afiche de la muestra impreso en blanco y negro con los retratos de cuerpo entero de todos los participantes fue diseñado por Pablo Mesejean y las fotos realizadas por Bony.

¹¹ La exposición aparece citada también con el título *Objetos*. Con respecto a la censura y el escándalo provocado por la obra de Bony, cfr. Giraudo op. cit. 2007.

¹² En la bibliografía anterior la participación de Bony en esta muestra aparece consignada con el título erróneo *Comparaciones*. Las fuentes consultadas confirman su presencia en *Opinião* 66 mencionado entre los expositores con el apellido escrito: “Bonny”. Al respecto, cfr. Frederico Moraes. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1816 - 1994*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1995, p. 289. El cambio de nombre de produce en las notas biográficas posteriores a 1966. Lamentablemente, no ha sido posible ubicar la obra con la que participó Bony. Los archivos del museo se perdieron en el incendio de 1978 y las otras consultas realizadas no dieron ningún resultado.

¹³ En parte de la bibliografía sobre el artista el título de la obra se pierde y la pieza aparece mencionada como *Señal de obra* adoptando el nombre general de la exposición.

¹⁴ La obra luego cambiaría su título por *60 m² de alambre tejido y su información*.

¹⁵ En el catálogo de la muestra aparecida reproducida la pieza *Maqueta y obra* pero que fue exhibida, el mismo año, en el Premio de Honor Ver y Estimar, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y en la muestra colectiva *Exposición de Arte Nuevo* presentada en la Facultad de Medicina.

¹⁶ Con el mismo título el Instituto Di Tella había presentado en sus salas de Buenos Aires, durante la temporada 1967, una primera versión de la exposición donde Bony no había participado.

¹⁷ Con respecto a la paga que recibió el obrero por permanecer expuesto junto a su familia, existen dos versiones diferentes: los medios gráficos de la época citan el texto del artista de manera unánime mencionando que la paga era igual a la que el matricero ganaba trabajando en su oficio, a partir de los años 90, Bony, fija otro relato, a través de varias entrevistas, de las nuevas versiones que hace de la pieza y de la edición fotográfica que comercializa de *La familia obrera* de 1968, estableciendo que el pago acordado con Rodríguez era el doble de su salario.

¹⁸ “Yo estoy en contra de la idea de cualquier tipo de exposición de arte, es por eso que no estoy mandando ningún trabajo a Camden. Además yo estoy a favor de la no participación como el verdadero ser de la vanguardia. O. B.” (traducción del autor).

¹⁹ En la bibliografía anterior figuraba como *Arte actual argentino*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, corrección a través del archivo Antonio Berni, cfr. Adriana Lauria, “Cronología artística y biográfica”, en *Antonio Berni*. Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 1997.

²⁰ Si bien la publicación no tiene fecha sobre la realización de la muestra, es probable que fuera a principios de año ya que según consta en uno de sus pasaportes, Bony ingresa a París en enero de 1980.

²¹ En el catálogo publicado en ocasión de esta muestra con el título *The*

CAYC Group at the Bank of Ireland, Bony no figura en la tapa junto a los demás participantes ya que no era parte del Grupo CAYC y en el texto, Jorge Glusberg aclara que Bony fue incluido como artista invitado. Al respecto Cfr. *The CAYC Group at the Bank of Ireland*, Dublin, September 1980, p. 24. De acuerdo a la información contenida en uno de los pasaportes de su archivo, Bony viaja a Inglaterra para realizar el montaje de las piezas, llegando a Londres el 1 de septiembre.

²² Según declaraciones personales de Jorge Gumier Maier, curador de la galería del Rojas, el pedido de artistas de los 60 para exponer en aquellas salas y el objetivo de mantener la identificación del espacio con las propuestas emergente, lo llevaron a imaginar una exposición colectiva que reuniera a protagonistas de los dos momentos.

²³ Bony no aparece mencionado en el catálogo de la muestra porque en realidad corresponde a una versión realizada previamente en Montevideo con el título *L'Autre A Montevideo* donde él no había participado, pero tampoco figura la lista de los artistas agregados en la edición porteña que conserva el archivo del Área de Programación del Centro Cultural Recoleta. Sin embargo, en un video de difusión editado por la Secretaría de Cultura de la Ciudad documentando las actividades de la temporada que incluye la inauguración de *El plagio es necesario*, pueden verse imágenes de la obra y del artista explicando su elección para el homenaje a Lautreamont, cfr. *Cultura Buenos Aires 1994*, Secretaría de Cultura de la Ciudad, video, archivo del artista.

²⁴ Con respecto a este montaje de pintura, hilo y juguete infantil fechado forma parte de un conjunto de trabajos que en el archivo fotográfico del artista aparecen documentados y rotulados como “Cielos Washington” y “Alambres New York” año 1981 o sin fecha. De acuerdo con los pasaportes conservados, la primera estadía de Bony en Estados Unidos fue entre el 12 de enero y el 9 de abril de 1984, regresando a Nueva York en noviembre del mismo año. Quizás el ciclo de obras correspondan a este momento.

²⁵ El catálogo de la muestra reproduce junto a *La familia obrera* 1968 una foto color de *La familia obrera* montada por el artista, en vivo, meses antes en la exposición de Ljubjana.

²⁶ Segunda versión homónima pero con variaciones de obras, de la muestra que se había presentado, en noviembre de 2003, en la ciudad de New York en el espacio de la casa de remates Sotheby's.

²⁷ De acuerdo con la dinámica del *Programa de comodatos*, la pieza ha sido exhibida en el contexto de la colección permanente de arte latinoamericano del siglo XX del museo, en diferentes ocasiones durante las temporadas 2006 y 2007.

²⁸ No hay ninguna otra fuente o documentación que confirme la participación específica de Bony en dicho happening, el catálogo publicado menciona la exhibición de una pieza titulada *La goma*.

²⁹ Con respecto a la fecha de realización de los happenings, el folleto editado los anunciaba para el 9 de noviembre pero Masotta en su libro sobre el happening aclara que, por problemas de organización, la presentación se realizó el 6 de diciembre, cfr. Oscar Masotta y otros. *Happenings*. Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1967, p. 180.

³⁰ Para más información, cfr. Giraudo op. cit. 2007.

³¹ A partir de una idea propia y un guión escrito por Marcelo Pacheco, Bony produce y edita el video titulado *El límite* sobre la base del registro filmico y fotográfico de su performance. El video incluye además referencias a trabajos anteriores como *La familia obrera* de 1968, la primera serie de cuadros baleados de la serie *obras de amor y violencia* y la *Pared de ladrillo y cemento*, ambas de 1993.

³² El catálogo del Premio presenta una nueva oposición de información. La obra sin título reproducida en el catálogo corresponde a una construcción en madera laqueada de color verde que “señala” el accidente físico de una esquina en la sala. Se trata de una pieza documentada en el archivo de imágenes del artista, sin ninguna referencia, y que no coincide con las descripciones de la crítica de la época que mencionan *Sinusoide* y *Maqueta de una obra* o *La maqueta y la obra* describiendo la confrontación de dos formas de madera en L dispuestas en pared y en espacio, y que sería la misma presentada en la muestra colectiva de la Facultad de Medicina a fin de 1967. Al respecto, cfr. Anónimo, “Ruido máximo y arte mínimo”. En: *Primera Plana*, 2 de mayo de 1967, Buenos Aires, p. 51.

³³ La presentación de la obra titulada *La goma* es un dato extraído de la publicación realizada para el festival. Con respecto a la participación de Bony en el happening protagonizado por los artistas invitados de Buenos Aires y Rosario, cfr. sección Happenings y performances en este mismo CV.

³⁴ Para más información sobre la participación de Bony en esta edición de la Bial, cfr. sección Happenings y performances en este mismo CV.

Referencias

1. La siguiente **Bibliografía** está dividida en diferentes entradas de acuerdo con su relación con el artista, su marco de trabajo y de estudio, cada una organizada cronológicamente en orden creciente.
2. En el apartado correspondiente a **Exposiciones individuales y Exposiciones colectivas** solo se consignan aquellas publicaciones que contienen textos importantes para la interpretación y / o información de la obra o de los ciclos de producción del artista, la información completa sobre sus presentaciones individuales y tipo de publicaciones realizadas ha sido registrada en el **Curriculum Vitae** incluido en esta misma publicación.
3. En el caso de los catálogos de exposiciones colectivas en los que participó el artista pero que además son publicaciones de referencia para el conocimiento del contexto de producción de su obra, se adoptó el criterio de ingresarlos tanto en el sector de **Bibliografía General** como de **Exposiciones Colectivas**.

BIBLIOGRAFÍA

NATALIA PINEAU

Bibliografía General (selección)

Libros, catálogos, ensayos, ponencias, fascículos, diccionarios, bases de datos

Masotta, Oscar, *El "pop-art"*, Buenos Aires, Columba, 1967.
 Masotta, Oscar y otros, *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.
 Pellegrini, Aldo, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
 Gesualdo, Vicente, *Enciclopedia del arte en América*, Buenos Aires, Bibliográfica Omeba, 1968, 5 volúmenes.
 Romero Brest, Jorge, *El Arte en la Argentina. Últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
 Kreimer, Juan Carlos, *Agarrate!!! Testimonios de la música joven en Argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970.
 Lippard, Lucy, *Six Years: The Desmaterialization of the Art Object From 1966 to 1972*, New York, Praeger, 1973.
 Traba, Marta, *Dos décadas vulnerable en las artes plásticas latinoamericanas 1950 / 1970*, México, Siglo veintiuno Editores, 1973.
 Buccellato, Laura y Feldhamer, Lidia, *Las vanguardias al día. La pintura del siglo XX*, en Pueblos, hombres y formas en el arte, n° 5, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1975.
 Bedoya, Jorge M. y Gil, Noemí, *El arte en América Latina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973.
 Fèvre, Fermín, *La crisis de las vanguardias*, en Pueblos, hombres y formas en el arte, n° 9, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1975.
Fotógrafos Argentinos, Barcelona, Spectrum Editions, portfolio, ca. 1977, [incluye una selección de fotografías entre los que se encuentra Oscar Bony]
 AA. VV., *Arte argentino contemporáneo*, Madrid, Ameris, 1979.
 Masotta, Oscar, *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Corregidor, 1980 (1ª edición 1969).
 García, Germán L., *Oscar Masotta y el psicoanálisis del castellano*, Barcelona, Argonauta, 1980.
 Bonito Oliva, Achille, *Avanguardia Transavanguardia*, Italia, Electa, 1982.
 García Canclini, Néstor, *La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI, 1984 (1ª edición 1979).
 King, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.
 Glusberg, Jorge, *Del pop-art a la nueva imagen*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.
 Glusberg, Jorge, *Art in Argentina*, Milán, Giancarlo Politi, 1986.
 Gesualdo, Vicente; Biglione, Aldo y Santos, Rodolfo, *Diccionario de Artes Plásticas en la Argentina*, Buenos Aires, Inca, 1988, 2 volúmenes.
Arte de acción 1960-1990 [catálogo], Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires MAMBA, 1990.
 Terán, Oscar, *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.
 Correa, Carlos, *La operación Masotta (cuando la muerte también fracasa)*, Buenos Aires, Catálogos, 1991.
 Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.
 Brughetti, Romualdo, *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina*, Buenos Aires, Gaglianone, 1991.

Romero Brest, Jorge, *Arte visual en el Di Tella. Aventura memorable en los años '60*, Buenos Aires, Emecé, 1992.
 Glusberg, Jorge, *Conversaciones sobre las Artes Visuales. Respuestas a Horacio de Dios*, Buenos Aires, Emecé, 1992.
 Ramírez, Mari Carmen, "Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America", en *Latin American Artists of the Twentieth Century*, The Museum of Modern Art, New York, 1993.
 Espartaco, Carlos, *Arte y discurso*. Buenos Aires, Gaglianone, 1993.
 Longoni, Ana, "Entre París y Tucumán: La crisis final de la vanguardia artística de los sesenta", en AA.VV., *V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Arte y Poder*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires UBA, Centro Argentino de Investigadores en Artes CAIA, 1993.
 De Urgell, Guiomar, *Bibliografía para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina*, Buenos Aires, FIAR y Fondo Nacional de las Artes, 1994, Base de Datos en Mini / Micro CDS / Isis, 3 discos.
 Elliot, David (ed.), *Art from Argentina. Argentina 1920-1994*, Oxford, The Museum of Modern Art Oxford, 1994. (edición en español, 1995)
Ver y Estimar. Previo al Di Tella [catálogo], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, junio de 1994.
 Fantoni, Guillermo, *Tres visiones sobre el Arte Crítico de los años 60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 1994.
 Morais, Frederico, *Cronología das Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1995.
 Grieco y Bavio, Alfredo, *Cómo fueron los 60*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1995.
 AA.VV., *Historia crítica del arte argentino*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte y Telecom Argentina, 1995.
 Giunta, Andrea, "Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre Arte destructivo y 'Ezeiza es Trelew'", en AA.VV., *XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y Violencia*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México UNAM, 1995.
 Pacheco, Marcelo E., "Argentina", en Edward Sullivan (ed.), *Latin American Art in the Twentieth Century*, London, Phaidon Press, 1996. (edición en español, Madrid, Editorial Nerea, 1996).
 Pacheco, Marcelo E., "Cronología artística", en *Jorge de la Vega*, Madrid, Fundación Arte y Tecnología, 1996, [cronología arte argentino 1930-1971].
 Buccellato, Laura y Giudici, Guido, *Buenos Aires. Encuentro con treinta artistas. Fotografías de Gian Paolo Minelli*, Chiasso, Arte Grafiche Tetamanti, 1997.
 Guasch, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.
 López Anaya, Jorge, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997.
 AA.VV., *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones "Gino Germani", Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 1997.
 Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1997.

- Pacheco, Marcelo E., *Textos políticos y contextos ausentes. Arte argentino contemporáneo, comunidad y memoria*, ponencia presentada en el Simposio Latinoamericano I Biental Mercosur, Porto Alegre, noviembre 1997, copia mimeógrafo.
- Fantoni, Guillermo, *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1998.
- Rizzo, Patricia y otros, *Instituto Di Tella Experiencias '68*, Buenos Aires, Fundación Proa, 1998.
- Sarlo, Beatriz, *La máquina cultural*, Buenos Aires, Ariel, 1998.
- Pacheco, Marcelo, "La década del sesenta", en Edward Shaw (coord.), *Seis décadas de arte Argentino*, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 1998.
- Giunta, Andrea, "Bienales Americanas de Arte. Una alianza entre arte e industria", Diana Wechsler (coordinadora), *Desde la otra vereda*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998.
- Kohan, Néstor, *La Rosa blindada. Una pasión de los '60*, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1999.
- Giunta, Andrea, "Lugares de la memoria. 1968-1998, imágenes y reescrituras", en *Las Artes visuales ¿para qué? Una aproximación a su sentido o sin sentido a fines del milenio*, Premio a la Crítica de Arte Jorge Feinsilber 1998, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1999.
- Sosnowski, Saúl (ed.), *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*, Madrid / Buenos Aires, Alianza Editorial, 1999.
- Ramírez, Mari Carmen, "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980", en AA.VV., *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, New York, Queens Museum of Art, 1999.
- Giunta Andrea, "Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo", en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y política*, vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Herrera, María José, "Los años setenta y ochenta en el arte argentino", José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y política*, vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Longoni, Ana, "Investigaciones Visuales en el Salón Nacional (1968-1971): la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura", Marta Penhos y Diana Wechsler (coordinadoras), *Tras los pasos de la norma*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999.
- Siglo XX Argentino. Arte y Cultura* [catálogo], Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, diciembre de 1999 - marzo de 2000.
- Heterotopías medio siglo sin-lugar 1918-1968* [catálogo], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- Longoni, Ana y Metsman, Mariano, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000.
- AA.VV., *Pintura del Mercosur. Una selección del Período 1950- 1980*, Buenos Aires, Ediciones del Grupo Velox, 2000.
- Sarlo, Beatriz, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel Historia, Colección Biblioteca del Pensamiento Argentino VII, 2001.
- Altamirano, Carlos, *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel Historia, Colección Biblioteca del Pensamiento Argentino VI, 2001.
- AA.VV., *Pintura Argentina Final Del Siglo Veinte I*, Colección Pintura Argentina. Panorama del período 1810-2000, volumen n. 17, Buenos Aires, Ediciones del Banco Velox, 2001.
- Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Barnitz, Jacqueline, *Twentieth-Century Art of Latin America*, Austin, The Texas University Press, 2001.
- Alonso, Rodrigo, *Fuera de las formas del cine: Experiencias de cine expandido en Argentina*, ponencia presentada en las **Segundas Jornadas Nacionales: El Cine y las Artes Audiovisuales. Enfoques Analíticos y Transdisciplinarios**, EINCITED, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Archivo General de la Nación, 2001, versión electrónica.
- Pacheco, Marcelo E., *El cuerpo del delito. Aproximaciones al arte argentino*, ponencia presentada en Conversatorios sobre arte contemporáneo, Universidad de San Marcos, Lima, Centro Cultural Parque Universitario, abril 2002, copia mimeógrafo.
- Osborne, Peter (edit.), *Conceptual Art*, London, Phaidon, 2002.
- López Anaya, Jorge, *Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*, Buenos Aires, Emecé, 2003.
- Díaz Hermelo, Eduardo, *Aproximación a la Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, edición del autor, 2003.
- Masotta, Oscar, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2004.
- Inverted Utopia Avant-Garde Art in Latin America* [catálogo], Houston, Museum of Fine Arts, del 20 junio al 12 de septiembre de 2004.
- Bazán, Osvaldo, *Historia de la homosexualidad en la Argentina*, Buenos Aires, Marea, 2004.
- AA.VV., *Diccionario del Rock Argentino*, Buenos Aires, Musimundo, 2005.
- AA.VV., *Historia general del Arte Argentino*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2005, volumen X.
- Sobre una realidad ineludible. Arte y compromiso en Argentina* [catálogo], Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo MEIAC, 2005.
- García, Fernando, *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni*, Buenos Aires, Planeta, 2005.
- Kreimer, Juan Carlos y Polimeni, Carlos, *Ayer nomás. 40 años de rock en la Argentina 1966-2006*, Buenos Aires, Musimundo, 2006.
- Alonso, Rodrigo, "Arte, ciencia y tecnología. Vínculos y desarrollo en Argentina", en AA.VV., *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]*, n° 20, Buenos Aires, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, mayo de 2006.
- Bishop, Claire, "Live Installations and Constructed Situations: The Use of 'Real People' in Art", en AA.VV., *Art of Welfare*, Verksted n° 7, Oslo, Office for Contemporary Art Norway, 2006.
- Katzstein, Inés (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*, Buenos Aires, Fundación Espigas, Fundación Proa y The Museum of Modern Art, New York, 2007.
- A Margarita Paksa, Carreira, Rodríguez Arias, Peralta Ramos, Bony, Stoppini, Trotta, Palacios, Renzi, Renart, Ruano, Lamelas y Plate, carpeta anillada fotocopias, Archivo Roberto Jacoby, s. f.
- AA.VV., *Jornadas de la crítica '80*, Buenos Aires, Asociación Internacional de Críticos de Artes, Sección Argentina, s. f.
- Collazo, Alberto y Glusberg, Jorge, *Guía bibliográfica de las artes visuales en la argentina*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación CAYC, s. f.
- Base de Datos de Fundación Espigas, Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina, Buenos Aires, www.espigas.org.ar

Bibliografía específica (selección)

Ponencias, ensayos, artículos en publicaciones, revistas especializadas, archivos y digitales

- Rizzo, Patricia, *David Lamelas y Oscar Bony. Inicios de las investigaciones entre tiempo e imagen en la Argentina*, Buenos Aires, junio 1993, copia impresa en archivo de Fundación Espigas, copia mimeógrafo.
- Herrera, María José, "Arte y realidad: 'La familia obrera' como ready-made", en AA.VV., *V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Arte y poder*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes y Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, U.B.A., 1993.
- Giunta, Andrea y Longoni, Ana, entrevista realizada a Oscar Bony en marzo de 1994, copia mimeógrafo.
- Pacheco, Marcelo E., *Bony insiste*, texto sobre la *performance* del artista *El Nacimiento de Eros* realizada en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, abril 1995, copia mimeógrafo.
- Lauria, Adriana, "Un caso de recepción poética: 'La pared' de Oscar

Bony", en Rosa María Ravera (comp.), *Estética y crítica. Los signos del arte*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

Exposiciones individuales (selección) Catálogos, folletos y tabloides

Oscar Bony / *Pinturas*, Buenos Aires, Art Gallery International, 1975, [prólogo de Luis Felipe Noé].

Oscar Bony: *fotografías*, Buenos Aires, Galería Artemúltiple, 1976, [extractos de *El libro de las mil y una noches* y un poema de R. Grimson].

Oscar Bony, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación CAYC, 1988, [texto de Jorge Glusberg].

Oscar Bony: *de memoria*, Buenos Aires, Fundación Banco Patricios, 1993, [texto de Elena Oliveras].

Oscar Bony: *instalación* o Oscar Bony. *La pared* o *Pared de ladrillo y cemento*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1993, [texto de Adriana Lauria].

Oscar Bony en *Filo* o Bony: *obras de amor y violencia* o *Objetos de amor y violencia*, Buenos Aires, Filo Espacio de Arte, 1994, [textos de Daniel Ontiveros, León Ferrari y Patricia Rizzo].

Fusilamientos y suicidios, Buenos Aires, Fundación Federico Jorge Klemm, 1996, [texto de Marcelo E. Pacheco].

Oscar Bony, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires MAMBA, 1998, [texto de Rodrigo Alonso].

El triunfo de la muerte, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, agosto de 1998, [texto de Jorge Glusberg, cronología de Patricia Rizzo].

Oscar Bony: *de memoria, utopías, suicidios*, Rosario, Centro Cultural Parque de España, 1999, [texto de Fernando Farina, declaración del artista].

Oscar Bony, Córdoba, Centro Cultural España, 2001, [texto de Rodrigo Alonso].

Cielo / Infierno: Oscar Bony, Buenos Aires, Dharma Fine Arts, 2005, [texto del artista "Futurizar"].

Suicides / Suicidios. Bony, Houston, New World Museum, 2006, [texto de Julio Sánchez].

Exposiciones colectivas (selección) Catálogos de exposiciones colectivas, premios, concursos, salones, bienales

Paparoni, Demetrio y Pleymet, Marcelin, *A propos de l'ecletisme contemporain*, París, Edición Galleria NRA, 1980.

The CAYC Group at the Bank of Ireland, *Towards the End of the Second Middle Ages*, Dublin, en asociación con ROSC'80, Ediciones Centro de Arte y Comunicación CAYC, 1980, [texto Jorge Glusberg].

ANNI 80, *Foto di Gruppo*, Bergamo, Galleria del Tasso, 1980 [?], [texto de Marisa Vescovo].

Bony. *L'ombra*, Milano, Galleria Piú di Cannaviello, 1982, [texto de Tommaso Trini].

Anniottanta, Rabean, Gallerie Salomon Agostoni Algranti, 1985, [textos de Renato Barilli de Susana Zanuso].

Rizzo, Patricia y otros, *Istituto Di Tella Esperiencias '68*, Buenos Aires, Fundación Proa, 1998.

Ramírez, Mari Carmen, "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980", en AA.VV., *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, New York, Queens Museum of Art, 1999.

AA.VV., *Heterotopías medio siglo sin-lugar 1918-1968*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

AA.VV., *Arte y política en los '60*, Buenos Aires, Salas Nacionales de Exposición Palais de Glace, 2000.

Ansia y devoción. Imágenes del presente, Buenos Aires, Fundación Proa, 2003, [texto de Rodrigo Alonso].

AA.VV., *Inverted Utopia Avant-Garde Art in Latin America*, Houston, Museum of Fine Arts, 2004.

AA. VV., *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*, Buenos Aires, Museo

de Arte Latinoamericano de Buenos Aires Malba, 2005, [texto de Adriana Lauria].

Ferrari & Bony. Revisiting Tautology, Miami, Pan American Art Projects, 2007, [texto en inglés editado por Selby Hickey y Robert Borlenghi y autor Luis Camnitzer].

Textos del artista

Bony, Oscar, "El posmo, che", *Página/12*, Buenos Aires, 25 de septiembre de 1990.

Bony, Oscar, "El artista como mago", dactiloscrito, marzo de 1995, archivo del artista.

Bony, Oscar, "El Apocalipsis", *La Maga*, Buenos Aires, 9 de octubre de 1996.

Bony, Oscar, "No me tiembla el pulso cuando empuño una pistola de 9 mm...", publicado en catálogos de la *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre y la *5ª International Istanbul Biennial*, Estambul, 1997.

Bony, Oscar, "Futurizar", 1999, publicado en el desplegable de la muestra individual del artista Galería Dharma Fine Arts, Buenos Aires, 2005.

Bony, Oscar, "Autorretratos con disparos", posiblemente inédito, sin fechar, archivo del artista.

Prensa (selección) Notas, entrevistas, artículos en medios gráficos masivos

[Anónimo], "Pop: ¿Una nueva manera de vivir?", *Primera Plana*, Buenos Aires, 23 de agosto de 1966. 1

[Anónimo], "Calendario de Primera Plana", *Primera Plana*, Buenos Aires, 8 de noviembre de 1966.

[Kratochwil, Germán y Slemenson, Marta], "Sociología del pop", *Primera Plana*, Buenos Aires, 23 de agosto de 1966.

[Glusberg, Jorge], "Valores jóvenes en Ver y Estimar. Al comienzo del camino", *Análisis*, Buenos Aires, 24 de abril de 1967.

Ramallo, Ernesto, "Las obras presentadas al concurso Ver y Estimar", *La Prensa*, Buenos Aires, 28 de abril de 1967.

[Anónimo], "Ruido máximo y arte mínimo", *Primera Plana*, Buenos Aires, 2 de mayo de 1967.

[Anónimo], "El extraño caso del Premio Braque", *Primera Plana*, Buenos Aires, 30 de mayo de 1967.

[Glusberg, Jorge], "Di Tella: nuevo sistema de premios. Investigaciones visuales 1967", *Análisis*, Buenos Aires, 11 de septiembre de 1967.

Glusberg, Jorge, "Buenos Aires. Premio Braque 1967", *Arte Nova*, Milán, [?] 1967.

[Anónimo], "Di Tella: La sangre llega al río", *Primer Plana*, Buenos Aires, 21 de mayo de 1968.

Glusberg, Jorge, "Crónica de Buenos Aires", *Revista Goya Arte*, Madrid, mayo-junio de 1968.

[Glusberg, Jorge], "Premio Bracque [sic]: ausentes con aviso", *Análisis*, Buenos Aires, 22 de julio de 1968.

Verbitsky, Horacio, "Arte y política", *Confirmado*, Buenos Aires, 1º de agosto de 1968.

Whitelow, Guillermo, "Carta de Buenos Aires", *Art International*, Zurich, 20 de mayo de 1969.

Clay, Jean, "Les fils de Marx et Mondrian", *Robho*, París, N° 5 y 6 (transcripto y traducido en Longoni y Metsman op. cit. 2000, pp. 241-245).

Aubele, Luis Angel, "Alucinante guiñol fotográfico de Oscar Bony en Artemúltiple. El rompimiento como lenguaje visual", *La Opinión*, Buenos Aires, 27 de abril de 1976.

Monzón, Hugo, "Premio Marcelo De Ridder 1976. Una reseña joven de poco vuelo e interés", *La Opinión*, Buenos Aires, 11 de julio de 1976.

Antolini, Adriano, "Montagne di sabbia e barche giocattolo", *Il Giornale*, Milán, 25 de julio de 1980.

- Paparoni, Demetrio, "Bony", *Flash Art*, Milán, noviembre de 1980.
- Trini, Ciacia, "Bony / mostra alla Galleria d' Arte Contemporanea di Siracusa", *G7 Studio*, Boloña, noviembre de 1980.
- Villani, Nicoletta, "Mostra pittorica alla galleria d' arte", *Giornale Siracusa*, Siracusa, noviembre de 1980 [?]
- Paparoni, Demetrio, "Alessandria / Nuova 13. Bony", *Segno*, Pescara, enero-febrero de 1981.
- Vescovo, Marisa, "Osacar Bony", *Flash Art*, Milán, marzo-abril de 1981.
- Batarra, Enzo, "Appuntamento culturale con paesaggio di paesaggi", *Corriere Della Sera*, Milán, 7 de abril de 1981.
- Muer, E., "Due mostre dedicate a Oscar Bony. Sotto quel feltro nero si nasconde un artista", *Corriere Della Sera*, Milán, 27 de febrero de 1986.
- Alfano Miglietti, Francesca, "Appuntamento con Oscar Bony", *Flash Art*, Milán, abril de 1986.
- Di Pietrantonio, Giacinto, "Oscar Bony", *Flash Art*, Milán, abril-mayo de 1986.
- Gandini, Manuela, "Bony", *Juliet Art Magazine*, Trieste, abril-mayo de 1986.
- [Anónimo], "Stretching the frontiers of art", *Buenos Aires Herald*, Buenos Aires, 28 de agosto de 1988.
- Briante, Miguel, "Los estilos de Oscar Bony. Los modos de la identidad", *Página/12*, Buenos Aires, 6 de septiembre de 1988.
- Buccellato, Laura, "La traición de un estilo. El Caos, un nuevo orden", *Artinf*, Buenos Aires, primavera 1988.
- Lebenglik, Fabián, "Filosofía como ficción o pintura como literatura", *Página/12*, Buenos Aires, 24 de julio de 1990.
- Ameijeiras, Hernán, "Jorge López Anaya. Crítico de arte. 'El arte se está acercando cada vez más a la filosofía'", *La Maga*, Buenos Aires, 3 de marzo de 1993.
- Katzenstein, Inés, "Oscar Bony. Un trabajo sobre sí mismo", *Página/12*, Buenos Aires, 8 de junio de 1993.
- Sánchez, Julio, "Oscar Bony cree que en la plástica actual 'hay una especie de humanismo abandonado que debe recuperarse'", *La Maga*, Buenos Aires, 16 de junio de 1993.
- López Anaya, Jorge, "Una lúcida visión", *La Nación*, Buenos Aires, 19 de junio de 1993.
- H. A. [Hernán Ameijeiras], "La curiosa política de la Fundación Banco Patricios", *La Maga*, Buenos Aires, 28 de julio de 1993.
- Sánchez, Julio, "Hace 30 años se creaba el Centro de Artes Visuales del Di Tella", *La Maga*, Buenos Aires, 11 de agosto de 1993.
- J. S. [Julio Sánchez], "Muestras. Oscar Bony. *La Pared*. Instalación. Sala 11 del Centro Cultural Recoleta, Junín 1930", *La Maga*, Buenos Aires, 10 de noviembre de 1993.
- López Anaya, Jorge, "Para Bony, hoy el arte es un muro impenetrable", *La Nación*, Buenos Aires, 12 de febrero de 1994.
- H. A. [Hernán Ameijeiras], "Mario Bilik fascista. Oscar Bony artista. Un panfleto en la inauguración", *La Maga*, Buenos Aires, 30 de marzo de 1994.
- Battistozzi, Ana M., "Muestra Ver y estimar, en Bellas Artes. Evocación de una década creativa", *Clarín*, Buenos Aires, 9 de junio de 1994.
- López Anaya, Jorge, "Oscar Bony y el arte contra la actualidad", *La Nación*, Buenos Aires, 16 de julio de 1994.
- Battistozzi, Ana María, "Un artista singular que pinta con armas de fuego. Oscar Bony. Disparos en un marco", *Clarín*, Buenos Aires, 28 de julio de 1994.
- Sánchez, Julio, "La interpretación resulta innecesaria en algunas obras contemporáneas", *La Maga*, Buenos Aires, 12 de octubre de 1994.
- Ameijeiras, Hernán, "Roberto Elía y Oscar Bony. Artistas plásticos", *La Maga*, Buenos Aires, 7 de diciembre de 1994.
- Ameijeiras, Hernán, "Oscar Bony hizo una performance durante la Bienal de Venecia", *La Maga*, Buenos Aires, 20 de julio de 1995.
- Galli, Aldo, "Un artista que pinta a balazos", *La Nación*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1996.
- Battistozzi, Ana M., "Oscar Bony presenta sus últimos trabajos en la galería Klemm. Impactos en el paisaje", *Clarín*, Buenos Aires, 5 de octubre de 1996.
- Sánchez, Julio, "El plástico Oscar Bony presenta 'Fusilamientos y suicidios' en la Fundación Klemm", *La Maga*, Buenos Aires, 9 de octubre de 1996.
- Sánchez, Julio, "El arte moderno según Bustos Domecq", *La Maga*, Buenos Aires, 21 de febrero de 1996.
- Pacheco, Marcelo E., "Luis F. Benedit y Oscar Bony: Identidades y memorias", *Atlántica Internacional. Revista de las Artes*, Isla Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, febrero 1997.
- Buccellato, Laura y Costa, Eduardo, "Buenos Aires. Oscar Bony at Federico Klemm", *Art in America*, Nueva York, mayo de 1997.
- Gomez, Edgard M., "An Art World Emerging Into the Cuban Sur", *The New York Time*, Nueva York, 25 de mayo de 1997.
- J. S. [Julio Sánchez], "Encuentro con pares", *La Maga*, Buenos Aires, 22 de octubre de 1997.
- Sánchez, Julio, "Dos argentinos en Estambul", *La Maga*, Buenos Aires, 22 de octubre de 1997.
- Gualdoni Basulado, Adrián, "ARCOR señaló la tendencia", *La Nación*, Buenos Aires, 21 de febrero de 1998.
- García Navarro, Santiago, "Nostalgias de Oscar Bony. El artista, pieza clave del Di Tella, reconstruye sus inventos", *La Nación*, suplemento *Vía Libre*, Buenos Aires, 12 de marzo de 1998.
- Battistozzi, Ana María, "La revolución de las formas en el arte conceptual. El Museo de Arte Moderno y el ICI reciben a dos fuertes exponentes del arte de los años sesenta", *Clarín*, Buenos Aires, 21 de marzo de 1998.
- Sánchez, Julio, "Oscar Bony reedita cortos del 60 inspirados en las teorías del tiempo", *La Maga*, Buenos Aires, 1º de abril de 1998.
- García Navarro, Santiago, "Bony, el polémico", *La Nación*, suplemento *Vía Libre*, Buenos Aires, 21 de mayo de 1998.
- Libedinsky, Juana, "Tres décadas después, el Di Tella sigue despertando controversia", *La Nación*, Buenos Aires, 24 de mayo de 1998.
- L., DC., "Hoy. Di Tella. Hoy", *Sobrevivientes de la crisis*, Buenos Aires, junio de 1998.
- Sánchez, Julio, "Oscar Bony expone sus últimos trabajos en el Museo Nacional de Bellas Artes. El triunfo de la muerte", *La Maga*, Buenos Aires, 19 de agosto de 1998.
- Battistozzi, Ana María, "Bony dispara contra Bony", *Clarín*, Buenos Aires, 22 de agosto de 1998.
- López Anaya, Jorge, "El artista como asesino y suicida", *La Nación*, Buenos Aires, 23 de agosto de 1998.
- Quiroga, Osvaldo, "Fotos baleadas de Oscar Bony: entre el suicidio y la amenaza", *El Cronista*, Buenos Aires, 26 de agosto de 1998.
- Verlichak, Victoria, "Crónica de una muerte anunciada", *Noticias*, Buenos Aires, 29 de agosto de 1998.
- Abian, Sonia y Piegari, Carlos, "Oscar Bony, pintor misionero. Allá lejos y hace tiempo", *Punto Crítico*, Posadas, 30 de agosto de 1998.
- Alf-Brouchoud, Francisco, "Retrato del artista armado", *El Territorio*, Posadas, 20 de septiembre de 1998.
- [Anónimo], "El artista Oscar Bony hablará sobre su obra", *El Territorio*, Posadas, 24 de noviembre de 1998.
- Alf-Brouchoud, Francisco, "El regreso de Oscar Bony", *El Territorio*, Posadas, 27 de noviembre de 1998.
- [Anónimo], "Oscar Bony. El gran provocador", *Contexto*, Posadas, 6 de diciembre de 1998.
- Lebenglik, Fabián, "La revancha de Bony", *Página/12*, [suplemento] *Radar*, Buenos Aires, [?] 1998.
- Rozitchner, Alejandro, "Estragos y caprichos", *Trespuntos*, Buenos Aires, 11 de marzo de 1999.
- García Navarro, Santiago, "La última Bienal del milenio", *La Nación*, Buenos Aires, 13 de junio de 1999.
- Battistozzi, Ana María, "Fotos que proponen una mirada distinta",

Clarín, Buenos Aires, 3 de julio de 1999.

Verlichak, Victoria, "A través del lente", *Noticias*, Buenos Aires, 10 de julio de 1999.

[Anónimo], "Oscar Bony en el Parque de España", *La Capital*, Rosario, 6 de agosto de 1999.

[Anónimo], "Entre la memoria y utopías", *La Capital*, Rosario, 14 de agosto de 1999.

F. F. [Fernando Farina], "Oscar Bony, entre la memoria, los fusilamientos y los suicidios", *La Capital*, Rosario, 16 de agosto de 1999.

Kaplún, Natacha, "Las muestras de Graciela Sacco y Oscar Bony indagaban a través de la fotografía, la memoria política y apuntan y disparan sobre la conciencia del espectador", *El Ciudadano*, Rosario, 22 de agosto de 1999.

Vignoli, Beatriz, "No quiero la vanguardia novedosa del arte", *El Ciudadano*, Rosario, 29 de agosto de 1999.

López Anaya, Jorge, "Significado y contenido", en *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, Madrid, diciembre 1999-enero 2000.

AA.VV., "Familia desalojada", *Ramona. Revista de artes visuales*, Buenos Aires, n. 9-10, diciembre de 2000 / marzo de 2001.

López Anaya, Jorge, "Visiones latinoamericanas", *La Nación*, Buenos Aires, 20 de enero de 2002.

García, Manuel, "Oscar Bony: del disparo fotográfico al disparo real", *Lápiz*, Madrid, n.º 185, [?] 2002.

De Arteaga, Alicia, "Argentinos en Nueva York", *La Nación*, suplemento *Arteba*, Buenos Aires, 29 de noviembre de 2003.

García, Fernando, "Ahora, la inseguridad se metió en el arte", *Clarín*, Buenos Aires, 23 de diciembre de 2003.

Marinelli, Diego, "Cuál es el lugar de la fotografía entre las artes", *Ñ*, Buenos Aires, 20 de marzo de 2004.

Verlichak, Victoria, "Escenas del arte en la argentina" [título índice "Mirada sobre el panorama artístico en Argentina. Un recorrido historiográfico"], *Arco. Arte Contemporáneo*, Madrid, otoño 2004.

Roeske, Sharon, "Goodbye Columbus: Art From Latin America", *Arts-houston*, Houston, agosto de 2004.

Birbragher, Francine, "Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America", *Art nexus*, Miami-Bogotá, octubre de 2004.

Leffingwell, Edward, "Latin American Modern", *Art in America*, Nueva York, octubre de 2004.

Brett, Guy, "Inverted Utopias", *Artforum*, Nueva York, noviembre de 2004.

Cotter, Holland, "Utopías invertidas", *La Nación*, Buenos Aires, 4 de diciembre de 2004.

Battistozzi, Ana María, "Sorpresa renuncia en Telefónica", *Ñ*, Buenos Aires, 31 de diciembre de 2004.

Malosetti Costa, Laura, "El sueño persistente de unir arte y vida", *Ñ*, Buenos Aires, 20 de agosto de 2005.

García, Fernando, "Los primeros simples. Para saber cómo era Almendra", *La Mano. Todo Spinetta*, Buenos Aires, abril 2006.

Battistozzi, Ana María, "Encuentro en Recoleta", *Ñ*, Buenos Aires, 5 de agosto de 2006.

López Anaya, Jorge, "De la violencia y el mal", *La Nación*, Buenos Aires, 20 de agosto de 2006.

Battistozzi, Ana María, "Venden en Miami el retrato que Amalita le encargó a Warhol", *Clarín*, 9 de diciembre de 2006.

Documentos audiovisuales (selección)

Documentales, backstage, mediotrajados, filmaciones, programas televisivos con la participación y / o sobre el artista y / o sobre obras realizadas por el artista

S. d., *Pared de ladrillo y cemento*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 1993, VHS, 26' 59" [imágenes construcción de la obra homónima realizada por Bony en Centro Cultural Recoleta, sala 11], archivo del artista.

S. d., *Buenos Aires Cultura*, Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos

Aires, filmación oficial, Buenos Aires, 1994, VHS, 59' 09", [entre otros fragmentos, entrevista al artista durante la inauguración de la exposición *El plagio es necesario. A Isidore Ducasse, Conde de Lautreaumont* en el Centro Cultural Recoleta], archivo del artista.

Lascano, Diego, *Instituto Di Tella de Buenos Aires. "Esplendores de la vanguardia"*, producido por el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Nación, Buenos Aires, 1994, VHS, 50' 16".

S. d., *XLVI Bienal de Venecia performance Il limite, percorso dall' Accademia alla Biennale, via Canal Grande*, Venecia, 1995, VHS, 50' 45", [fotografías y registro de la preparación de la obra], archivo del artista.

Bony, Oscar, *Desde el límite*, texto de Marcelo Pacheco, Buenos Aires, 1995, VHS, 11' 47" [video editado sobre la base del registro fílmico y fotográfico de la *performance* homónima de Oscar Bony presentada en la *XLVI Bienal de Venecia* en junio de 1995 y material documental correspondiente a la producción del artista de los años '60 y '90], archivo del artista.

Aguirrebengoa, Rodrigo y Horvath, Sebastián, *Oscar Bony. Tiempos Violentos*, Universidad de Palermo y Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1999, VHS, 5' 13".

Glusberg, Jorge, *El Museo*, programa editado para Canal (a), Buenos Aires, 1999, VHS, 28' 55", [entrevista a Oscar Bony, entre otros fragmentos], archivo del artista.

Denegri, Andrés, *Instante Bony*, edición del autor y Oscar Bony, Buenos Aires, 2000, VHS, 2' 14", archivo del artista.

S. d., *Worthless*, Ljubljana, 2000, VHS, 1.00 58' 49", [tomas generales del montaje de la exposición colectiva homónima; imágenes de la versión de *La familia obrera* presentada en vivo por Oscar Bony durante la muestra desarrollada en la Galería Moderna, Ljubljana, Eslovenia], archivo del artista.

S. d., *Desde el Di Tella. Oscar Bony*, Canal (a), Buenos Aires, 2000, VHS, 28'.

Denegri, Andrés, *Cerca de Bony*, Buenos Aires, 2006, digital, 30' [documental sobre Oscar Bony filmado entre 1999 y 2000 en VHS].

Documentos sonoros (selección)

Relato autobiográfico del artista, fines de los años '90, cinta, 35", archivo del artista.

El refugio de la cultura, Radio América, Buenos Aires, entrevista por Osvaldo Quiroga y Corinne Abadi, 17 de julio de 1994, invitados Oscar Bony y Daniel Ontiveros, cinta, 15', archivo del artista.

La palabra de la locura, Radio 97.3, Buenos Aires, entrevista, febrero de 1996, cinta, 18', archivo del artista.

¹ Ernesto Schoo dirige la sección de Artes Plásticas de la revista *Primera Plana* y también escribió varias de las notas allí publicadas, comunicación oral a la autora, junio de 2007

Referencias

1. Dado que, junto a las obras, la muestra incluye material documental muy diverso, la lista de exposición se divide en cinco secciones diferentes, pero manteniendo una única numeración sucesiva. Las entradas son **Obras** que incluye todas las obras expuestas; **Reproducciones fotográficas de obras** para la catalogación de aquellos trabajos que se exhiben a través de su reproducción fotográfica por tratarse de obras destruidas, no localizadas, perdidas o no disponibles; **Documentación fotográfica** que abarca obras efímeras de las que sólo hay registro fotográfico y trabajos de fotografía realizados por el artista tanto documentales como fuera del ámbito de las artes visuales; **Documentación facsimilar** que corresponde a una serie de volantes e impresos que el artista incluyó especialmente en algunos de sus trabajos y cuyos facsimilares han sido editados y puestos a disposición del público en la sala; **Documentación audiovisual** donde figura un conjunto de filmaciones referidos al autor o su época realizados por terceros. Cada entrada está organizada combinando año, secuencia de producción y de exhibición del trabajo referido.
2. En el caso de obras que presentan más de un título se consignan todas las versiones documentadas, siendo el primero el original o el verificado por la fuente más antigua disponible. Y, para los títulos de las obras se respeta el idioma original y se consigna su traducción al español entre corchetes.
3. Cuando la mención del tipo de soporte, medio o disciplina utilizado por el artista es útil para el lector aparece a continuación del título de la obra, entre paréntesis, como por ejemplo, fotografía, intervención o performance. La denominación “montaje” se refiere a sintaxis híbridas entre el objeto y la instalación.
4. En el caso de obras sin posibilidad de fijar una fecha exacta de realización, se propone una fecha aproximada, antecedida por la convención ca. (circa).
5. Con respecto a las obras cuya lógica de exposición y duración en el tiempo implican versiones sucesivas y / o reconstrucciones, se señalan junto al título las fechas en orden ascendente de las diferentes presentaciones desde la primera en adelante.
6. En cuanto a las técnicas, el uso de la cita, “sin otros datos”, se aplica a los casos de obras no disponibles y sin fuente documental que permita completar la información.
7. En cuanto a la técnica correspondiente a la serie de las fotografías y vidrios baleados y enmarcados, en la mayoría de los casos las fotografías copiadas sobre papel están montadas a su vez sobre madera para asegurar un mejor funcionamiento al soporte en el momento de ser perforado por los disparos.
8. Todas las medidas están expresadas en centímetros, alto x ancho x profundidad, y en casos específicos se consignan ø diámetro, h. altura y la duración temporal.

LISTA EXPOSICIÓN

CINTIA MEZZA

Obras

1.

Submarino amarillo, 1965 (Fuera de las formas del cine)
Cortometraje 16 mm., mudo, blanco y negro
Versión digitalizada 2007. Duración 7' 55"
Colección Carola Bony

2.

El paseo, 1965 / 1966 (*Fuera de las formas del cine*)
Cortometraje 16 mm., mudo, blanco y negro
Versión digitalizada 2007. Duración 4' 13"
Colección Carola Bony

3.

Maquillaje, 1965 / 1966 (*Fuera de las formas del cine*)
Cortometraje 16 mm., mudo, blanco y negro
Versión digitalizada 2007. Duración 12' 34"
Colección Carola Bony

4.

Sinusoide o Estructura, 1967 / 1994 (objeto)
Madera y pintura laca
160 x 170 X 1200
Colección Carola Bony

5.

Sesenta metros cuadrados y su información o 60 m² de alambre tejido y su información, 1967 / 1998 / 2007 (instalación)
Alambre tejido, soporte de metal, proyector de 16 mm., proyección película blanco y negro sinfín, panel y volante con texto del artista impreso sobre papel
200 x 1000 x 600
Colección Carola Bony

6.

Local y su descripción o Descripción de una galería (?), 1967 (proyecto instalación sonora)
8 bocetos en lápiz, tinta y pigmentos sobre papel de 21,7 x 28 cada uno, y fotografía blanco y negro sobre papel, copia de época de 9 x 14
Colección Carola Bony

Observación: el proyecto realizado para Arte Nuevo. Galería de Arte era una cinta con la voz del artista en sinfín, emitida en un grabador sobre base de madera blanca. Obra perdida

7.

La familia obrera, 1968 / 1999
Fotografía blanco y negro sobre papel, montada en marco de madera con placa de bronce grabada con información sobre la obra. Edición 2/5
200 x 180
Colección Eduardo F. Costantini

8.

Sin título, 1975
De la serie *cielos*
Pintura acrílica sobre tela
100 x 100
Colección particular

9.

Pintura o Sin título, 1975
De la serie *cielos*
Óleo sobre tela
150 x 200
Colección María Helena Mitre

10.

Pintura o Sin título, 1976
De la serie *cielos*
Pintura acrílica sobre tela
200 x 150
Colección María Elisa Mitre

11.

Pintura o Sin título, 1976
De la serie *cielos*
Pintura acrílica sobre tela
130 x 130
Colección María Elisa Mitre

12.

Pintura o Sin título, 1976
De la serie *cielos*
Pintura acrílica sobre tela
130 x 130
Colección María Elisa Mitre

13.

Sin título, 1976
De la serie *cielos*
Pintura acrílica sobre tela
139 x 159
Colección particular

14.

Sin título, 1976
Fotografía en papel Ektacolor realizada cambiando la química del proceso de los negativos, sin ninguna modificación posterior, en ventana de passe-partout de 28 x 28
11,5 x 14
Colección particular

Observación: la descripción técnica fue utilizada por el artista en el catálogo de la muestra *Oscar Bony: fotografías* en Galería Artemúltiple, Buenos Aires, abril de 1976. El procedimiento consiste, según Gian Paolo Minelli, en que las tomas fueron realizadas en película Ektachrome (diapositiva) y luego reveladas en otro proceso para película negativa (C41)

15.

Sin título, 1976
Fotografía en papel Ektacolor realizada cambiando la química del proceso de los negativos, sin ninguna modificación posterior, en ventana de passe-partout de 28 x 28
11,2 x 11
Colección particular

16.

Sin título, 1976

Fotografía en papel Ektacolor realizada cambiando la química del proceso de los negativos, sin ninguna modificación posterior, en ventana de passe-partout de 28 x 28

10 x 14

Colección Carola Bony

17.

El beso o Sin título, 1976

Fotografía en papel Ektacolor realizada cambiando la química del proceso de los negativos, sin ninguna modificación posterior, en ventana de passe-partout de 28 x 28

11 x 14

Colección Carola Bony

18.

El espejo, 1976

Fotografía en papel Ektacolor realizada cambiando la química del proceso de los negativos, sin ninguna modificación posterior, en ventana de passe-partout de 28 x 28

9 x 19

Colección Carola Bony

19.

Sin título, 1976

Fotografía en papel Ektacolor realizada cambiando la química del proceso de los negativos, sin ninguna modificación posterior, en ventana de passe-partout de 28 x 28

17,5 x 11

Colección particular

20.

Sin título, 1976

Fotografía en papel Ektacolor realizada cambiando la química del proceso de los negativos, sin ninguna modificación posterior, en ventana de passe-partout de 28 x 28

15 x 12,5

Colección particular

21.

Forma, 1976

Fotografía en papel Ektacolor realizada cambiando la química del proceso de los negativos, sin ninguna modificación posterior, en ventana de passe-partout de 28 x 28

19,5 x 15

Colección particular

22.

Sin título, 1976

Fotografía en papel Ektacolor realizada cambiando la química del proceso de los negativos, sin ninguna modificación posterior, en ventana de passe-partout de 28 x 28

18,5 x 15

Colección Carola Bony

23.

Sin título, 1976

Fotografía en papel Ektacolor realizada cambiando la química del proceso de los negativos, sin ninguna modificación posterior, en ventana de passe-partout de 28 x 28

8 x 18

Colección Carola Bony

24.

Sin título, ca. 1988De la serie *flores*

Óleo sobre tela

150 x 200

Colección Carola Bony

25.

Envidia, 1988De la serie *Los pecados capitales*

Acrílico sobre tela

200 x 151

Colección particular

26.

Carmen, 1988De la serie *flores*

Acrílico sobre tela

240 x 200

Colección particular

27.

Sin título, 1992 (montaje)De la serie *de memoria*

Fotografía color sobre papel y vidrio baleados en marco de madera de 121 x 96 x 3,5 y percha de madera con camisa blanca de 81 x 50 x 6

Colección particular

Observación: la fotografía color fue baleada posteriormente a la fecha de la obra

28.

Sin título, 1993 (montaje)De la serie *de memoria*

Fotografía color sobre papel en marco de madera de 60 x 89; óleo sobre tela en marco de madera con molduras de yeso patinado de 39,5 x 48 y caballete de madera de 96 x 40 x 6

Colección particular

29.

Sin título, 1993 (montaje)De la serie *de memoria*

Fotografía color sobre papel en marco de madera de 74 x 99 y pala en madera y metal de 99 x 24 x 14

Colección Carola Bony

30.

Ella me tenía a mí como la muerte la tenía a ella, 1994 (montaje)

De la serie *de amor y violencia*

Fotografía color sobre papel, en marco de madera de 49,5 x 38 y placa de bronce sobre mármol de 12 x 18 x 2, ambos sobre sillón de un cuerpo de 90 x 95 x 84 cubierto en tela blanca

Colección Carola Bony

31.

Utopía, 1994De la serie *de amor y violencia*

Placa de metal con inscripción grabada y blindex baleados en marco de madera con molduras de yeso patinado

58,5 x 90 x 5

Colección Carola Bony

32.

Bang, 1993De la serie *de amor y violencia*

Papel dorado y blindex baleados en marco de madera y molduras de yeso patinado

46 x 58 x 8

Colección particular

33.

Sin título, 1993De la serie *de amor y violencia*

Vidrio baleado en marco de madera con molduras de yeso patinado

84 x 104 x 8

Colección particular

34.

La pared o La pared de ladrillo y cemento, 1993 (intervención / instalación)

Ladrillos, cal, arena y cemento

Medidas variables

Obra efímera. Se exhibe versión digitalizada del video de registro de la construcción de la pared en la sala 11 del Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, noviembre de 1993

Duración: 13' 45". Archivo del artista

35.

Il limite [El límite], 1995 (performance)Trabajo presentado en la XLVI *Biennale di Venezia*, fuera de programa, Venecia, 8 de junio de 1995. Se exhibe versión digitalizada del video editado por el artista titulado *Desde el límite*, sobre la base del registro filmico y fotográfico de la performance, realizados por él mismo y terceros como Gian Paolo Minelli

Duración: 13' 13". Archivo del artista

36.

Naturaleza muerta, 1996De la serie *fusilamientos*

Fotografía color sobre papel y vidrio baleados en marco de metal

98 x 123 x 4

Colección particular

37.

New York, 1996De la serie *fusilamientos*

Fotografía blanco y negro sobre papel y vidrio baleados en marco de metal

98 x 123 x 4

Colección Carola Bony

38.

La luz de Caravaggio, 1996De la serie *fusilamientos*

Fotografía color sobre papel y vidrio baleados en marco de metal

123 x 98 x 4

Colección Fundación Federico Jorge Klemm

39.

La luz de Fontana, 1996De la serie *fusilamientos*

Fotografía color sobre papel y vidrio baleados en marco de metal

123 x 98 x 4

Colección particular

40.

El juicio final – Suicidio I, 1993 /1996De la serie *suicidios*

Fotografía sepia sobre papel y vidrio baleados en marco de metal

124 x 87 x 4

Colección Mauro y Luz Herlitzka

41.

El juicio final – Suicidio II, 1996De la serie *suicidios*

Fotografía blanco y negro sobre papel y vidrio baleados en marco de metal

123 x 98 x 4

Colección particular

42.

El juicio final – Suicidio III, 1996De la serie *suicidios*

Fotografía blanco y negro sobre papel y vidrio baleados en marco de metal

123 x 98 x 4

Colección particular

43.

Democracia, 1997De la serie *suicidios*

Fotografía blanco y negro sobre papel y vidrio baleados en marco de madera

100 x 130 x 4

Colección Carola Bony

44.

Manifestación, 1997De la serie *suicidios*

Fotografía blanco y negro sobre papel y vidrio baleados en marco de metal

100 x 130 x 4

Colección particular

45.

El asesino, 1998 (díptico)

2 fotografías blanco y negro sobre papel y vidrios baleados en marcos de madera

127 x 102 x 4 cada una

Colección Museo Castagnino - MACRO, Rosario

46.

Culpable Inocente, 1998 (díptico)De la serie *el triunfo de la muerte*

2 fotografías blanco y negro sobre papel y vidrios baleados con pistola automática Walther P. 88 9 mm., ambas en marcos de madera

127 x 102 x 4 cada una

Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

47.

La cruz del diablo, 1998De la serie *el triunfo de la muerte*

Fotografía blanco y negro sobre papel y vidrio baleados con pistola automática Walther P. 88 de 9 mm., en marco de madera

127 x 102 x 4

Colección particular

48.

Corona de espinas, 1998De la serie *el triunfo de la muerte*

Fotografía blanco y negro sobre papel y vidrio baleados con pistola automática Walther P. 88 de 9 mm., en marco de madera

127 x 102 x 4

Colección Carola Bony

49.

El cordero místico, 1998De la serie *el triunfo de la muerte*

Fotografía blanco y negro sobre papel y vidrio baleados con pistola automática Walter P. 88 de 9 mm., en marco de madera

127 x 102 x 4

Colección particular

50.

El artista siempre muere, 1998De la serie *el triunfo de la muerte*

Fotografía color sobre papel y vidrio baleados con pistola automática Walther P. 88 de 9 mm., en marco de madera

127 x 102 x 4

Colección particular

51.

El mago A, 1998De la serie *el triunfo de la muerte*

Fotografía color sobre papel y vidrio baleados con pistola automática Walther P. 88 de 9 mm., en marco de madera

127 x 102 x 4

Colección Carola Bony

52.

Sin escapatoria, 1998De la serie *el triunfo de la muerte*

Fotografía color y vidrio baleados con pistola automática Walther P. 88 de 9 mm., en marco de madera

127 x 102 x 4

Colección Ignacio Liprandi

53.

La anunciación de la violencia, 1999

Fotografía color sobre papel y vidrio baleados en marco de madera

200 x 127 x 4

Colección particular

54.

Kriminal, 1998De la serie *el triunfo de la muerte*

Fotografía color sobre papel y vidrio baleados con pistola automática Walther P. 88 de 9 mm. en marco de madera

127 x 102 x 4

Colección Pan American Gallery, Miami

55.

El triunfo de la muerte, 1998 (políptico; 6 piezas)

De la serie homónima

6 fotografías blanco y negro sobre papel y vidrios baleados con pistola automática Walther P. 88 9 mm. en marcos de madera

127 x 102 x 4 cada una

Colección Carola Bony

Observación: la fotografía original que iniciaba la secuencia del políptico se destruyó accidentalmente y fue reemplazada por la prueba del artista

56.

"Fair is Foul and Foul is Fair" Primera escena Macbeth, William Shakespeare [Lo bello que es feo y lo feo que es bello], 2001Instalación compuesta de 2 fotografías, *New York*, 1996, fotografía blanco y negro sobre papel y vidrio baleados en marco de madera de 100 x 90 x 4 con placa con inscripción y *Bin Laden* 2001, 2001, fotografía color sobre papel en marco de madera de 300 x 300 x 6

Colección Carola Bony

57.

Sin título, 2001 (políptico; 4 piezas)

Pintura o pigmentos, orina, ácido y otros procesos extra-pictóricos sobre láminas de metal recortadas en forma oval montadas entre madera y vidrio baleados en marcos de metal

100 x 66 cada uno

Colección particular

Reproducciones fotográficas de obras

58.

Organismo vivo, 1964 (objeto)

Tela, poliuretano, goma, mecanismo de fuelle, grabador y sonido

h. 150 ø 300 (?)

Obra destruida. Fotografía, archivo del artista

59.

Sin datos título, 1966 (instalación)

Resina y planchas de cobre, 120 x 120 x 120 (?)

Obra destruida. Fotografía, archivo del artista

60.

Pene (?), 1966 (objeto)

Resina poliéster y pigmentos, h. 160 (?)

Obra destruida. Fotografía, archivo del artista

61.

Ejercicio semántico o Erótico, 1966

Metal, pintura y texto, 100 x 300 (?)

Obra destruida. Fotografía, archivo del artista

62.

Sin título, 1980 (objeto)

Banco de madera pintado, tren de juguete, pigmento en polvo; sin otros datos

Colección particular, Italia.

Fotografía, archivo del artista

63.

Lo Specchio di Efesto [El espejo de Hefesto], 1980 (detalle instalación)

Pintura sobre madera (?), alambre, vela; sin otros datos

Obra destruida. Fotografía, archivo del artista

64.

Lo Specchio di Efesto [El espejo de Hefesto], 1980 (detalle instalación)

Óleo sobre tela (?), piedras, barcos de juguete, hilos, diapositiva; sin otros datos

Obra destruida. Fotografía, archivo del artista

65.

Lo Specchio di Efesto [El espejo de Hefesto], 1980 (detalle instalación)

Óleo sobre tela (?), pigmentos en polvo, tierra; sin otros datos

Obra destruida. Fotografía, archivo del artista

66.

La luna espejismo, 1980 (instalación)

Pintura (?) y pigmento en polvo; sin otros datos

Obra destruida. Fotografía, archivo del artista

67.

La luna seduta [La luna sentada], 1980 (montaje)

Pintura sobre madera (?), silla pintada y pigmento en polvo

138 x 75 x 40

Ubicación desconocida. Fotografía, archivo del artista

68.

Stultifera navis [La nave de los locos], 1981 (detalle

instalación) Óleo sobre tela (?); sin otros datos

Ubicación desconocida. Fotografía, archivo del artista

69.

Paesaggio della luna [Paisaje de la luna], 1981 (montaje)

Pintura sobre madera (?), barco de juguete, hilo (?), recipiente plástico y agua

200 x 100 x 40

Ubicación desconocida. Fotografía, archivo del artista

70.

Sin título, ca. 1981 (montaje)

Pintura sobre placas de masonita (?) y barco de juguete; sin otros datos

Ubicación desconocida. Fotografía, archivo del artista

71.

Sin título, ca. 1981 (montaje)

Pintura sobre dos placas de masonita (?); sin otros datos

Ubicación desconocida. Fotografía, archivo del artista

72.

Sin título, ca. 1981 (montaje)

Pintura sobre placas de masonita (?); sin otros datos

Ubicación desconocida. Fotografía, archivo del artista

73.

Autoritratto [Autorretrato], 1980 (Instalación)

Objeto con tren de juguete, banco de madera pintado, pigmento en polvo, alambres (?), carbonilla sobre pared (?); sin otros datos

Ubicación desconocida. Fotografía, archivo del artista

74.

La testa del serpente [La cabeza de la serpiente], 1982 (Instalación)

Cera y pigmentos sobre red metálica ø 500

Obra destruida. Fotografía, archivo del artista

Observación: considerando el interés del artista por la astronomía el título de la obra puede referirse al nombre de la constelación *Testa del Serpente* o *Serpens Caput*

75.

Tiempo de sueño I (?), ca. 1981 (Instalación)

Cera y pigmentos sobre red metálica ø 130 (?)

Obra destruida. Fotografía, archivo del artista

76.

I topi nel muro [Las ratas en la pared], 1982 (Instalación)

Cera y pigmentos sobre red metálica ø 400

Obra destruida. Fotografía, archivo del artista

Observación: el título se presume puede referir al título del cuento corto de terror de Howard Phillips Lovecraft, *The Rats in the Walls* (1923), publicado en Italia como "*I topi nel muro*"

77.

Aspettando la Cometa di Halley [Esperando al cometa Halley], 1983 (Instalación)

Madera pintada, alambre y carbonilla sobre pared (?); sin otros datos

Ubicación desconocida. Fotografía, archivo del artista

78.

Sin título, ca. 1983 (Instalación)

Pintura sobre madera (?), alambre; sin otros datos

Ubicación desconocida. Fotografía, archivo del artista

79.

Sin título, ca. 1983 (Instalación)

Madera pintada, silla Thonet de madera pintada, tren de juguete, alambre; sin otros datos

Ubicación desconocida. Fotografía, archivo del artista

80.

Sin título, ca. 1984 (Instalación)

Madera pintada, silla de madera pintada, barco de juguete, alambre, pintura sobre pared; sin otros datos

Ubicación desconocida. Fotografía, archivo del artista

81.

Sin título, ca. 1984 (Instalación)

Pintura sobre madera (?) y alambre ensamblados; sin otros datos

Ubicación desconocida. Fotografía, archivo del artista

82.

Sin título, ca. 1984 [ca. 1981], (montaje)

Óleo sobre tela, barco de juguete e hilo (?); sin otros datos

Colección particular, Washington DC

Fotografía, archivo del artista

83.

Sin título, ca. 1984 (montaje)

Óleo sobre tela, barco de juguete e hilo (?); sin otros datos

Ubicación desconocida. Fotografía, archivo del artista

84.

Natura morta [Naturaleza muerta], 1986 (díptico)

De la serie *discontinuidades*

Óleo sobre dos bastidores de tela; sin otros datos

130 x 200

Ubicación desconocida. Fotografía, archivo del artista

85.

Sin título, ca. 1985 (díptico)

De la serie *discontinuidades*

Óleo sobre dos bastidores de tela; sin otros datos

Ubicación desconocida. Fotografía, archivo del artista

86.

Bastardo i tuoi furti sono leggenda [Bastardo tus robos son leyenda], 1985 (díptico)

De la serie *discontinuidades*

Óleo sobre dos bastidores de tela; sin otros datos
130 x 200
Ubicación desconocida. Fotografía, archivo del artista
Observación: *Bastardo* corresponde al nombre del perro del artista

87.

Sin datos título, ca. 1985 (díptico)
De la serie *discontinuidades*

Óleo sobre dos bastidores de tela; sin otros datos
Ubicación desconocida. Fotografía, archivo del artista

Documentación fotográfica

88.

La familia obrera y el público durante la muestra *Experiencias '68*, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, mayo de 1968. Archivo del artista

Observación: *performance* es una de las denominaciones aplicables a la obra. Su carácter específico de "exposición en vivo de personas durante el tiempo de la muestra" dificulta la catalogación. Otras categorías utilizadas han sido: Arte Vivo y Body Art

89.

La familia obrera durante la muestra *Experiencias '68*, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, mayo de 1968. Archivo del artista

90.

Fotografía de época que documenta la participación de una segunda familia obrera durante la muestra *Experiencias '68*, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, mayo de 1968. Archivo del artista

91.

Nueva versión de *La familia obrera* de 1968, contratada por el artista, para ser presentada en la reconstrucción histórica de *Experiencias '68*, Fundación Proa, Buenos Aires, 1998. Archivo del artista

92.

Nueva versión de *La familia obrera* de 1968, en la que el artista contrató una familia obrera local para ser presentada en la exposición *Worthless*, en *Moderna Galerija* de Ljubljana, Eslovenia, 2000. Archivo del artista

93.

Boceto para el trabajo titulado *Familia cubana*, presentado por invitación para la *7ª Bienal de La Habana*, Cuba, 2000. Archivo del artista

Observación: ante la imposibilidad de elegir libremente la familia para ser "exhibida", el artista decidió no realizar el proyecto

94.

Conjunto de 8 fotografías blanco y negro tomadas por Oscar Bony el 23 de mayo de 1968 en el momento en que los artistas participantes de la muestra *Experiencias '68* presentada en las salas del Instituto Torcuato Di Tella, destruyen sus obras y sacan los restos a la calle Florida en respuesta a la clausura judicial o a la clausura policial ordenada por un juez del trabajo expuesto por Roberto Plate en dicha institución, hecha efectiva el día anterior. Archivo del artista

95.

Los Gatos, 1967
Fotografía para prensa

Se exhibe toma en blanco y negro. Archivo del artista

96.

La joven guardia, 1968

Sesión fotográfica para tapa del disco *El extraño del pelo largo*, RCA

Se exhiben dos tomas en blanco y negro. Archivo del artista

97.

La joven guardia, 1968

Fotografía de tapa del disco *El extraño del pelo largo*, RCA

Se exhibe toma en blanco y negro. Archivo del artista

98.

Almendra, 1969

Sesión fotográfica para prensa

Se exhiben dos tomas en blanco y negro. Archivo del artista

99.

Almendra, 1969

Sesión fotográfica, 1969, luego utilizada en compilado *Muchacha ojos de papel*, 1977, RCA

Se exhibe toma en blanco y negro. Archivo del artista

100.

Arco Iris, 1969

Fotografía para la promoción de su primer álbum *Arco Iris*, RCA

Se exhibe toma en blanco y negro. Archivo del artista

101.

Arco Iris, ca. 1969

Fotografía para la gráfica (póster) para recital del grupo
Se exhibe toma en blanco y negro. Archivo del artista

102.

Los Gatos, 1969

Sesión fotográfica para contratapa del disco *Beat N° 1*, RCA

Se exhiben tres tomas en blanco y negro. Archivo del artista

103.

Nacha Guevara. Mezzo Soprano, 1969

Tapa de disco del sello Olympia.

Fotografía: Oscar Bony; diseño gráfico: Jorge de la Vega
Archivo del artista

104.

Almendra, 1970

Fotografía para la contratapa del álbum recopilación *Almendra*, edición 1970, RCA

Archivo del artista

105.

Almendra, 1970

Sesión fotográfica para el álbum *Almendra*, edición 1970, RCA

Se exhibe toma en blanco y negro. Archivo del artista

106.

Almendra, ca. 1970

Sesión fotográfica para el álbum *Almendra*, edición 1970, RCA

Se exhibe toma color. Archivo del artista

107.

Los Gatos, 1970Fotografía para la contratapa del disco *Rock de la mujer perdida*, RCA

Se exhibe toma en blanco y negro. Archivo del artista

108.

Los Gatos, ca. 1970

Fotomontaje sobre sesión fotográfica para promoción del grupo

Se exhibe toma en blanco y negro. Archivo del artista

109.

Retrato de *Luis Alberto Spinetta*, ca. 1970

Se exhibe toma en blanco y negro. Archivo del artista

110.

Retrato de *Nacha Guevara*, ca. 1970

Se exhibe toma en blanco y negro. Archivo del artista

111.

Manal, 1971Fotografía para campaña de promoción del disco *El León*, 1971, RCA

Se exhibe toma en blanco y negro. Archivo del artista

112.

Manal, ca. 1971

Sesión fotográfica

Se exhiben tres tomas en blanco y negro. Archivo del artista

113.

Manal, ca. 1971

Fotografía para prensa

Se exhibe toma en blanco y negro. Archivo del artista

114.

Billy Bond, 1972

Sesión fotográfica

Se exhiben dos tomas en blanco y negro. Archivo del artista

115.

Retrato de *Claudio Gabis*, ca. 1972

Se exhibe toma en blanco y negro. Archivo del artista

116.

Retrato de *Jorge Pinchevsky*, 1973Fotografía para tapa del disco *Jorge Pinchevsky. Su violín mágico y la pesada*, 1973, producido por Billy Bond

Se exhibe toma en blanco y negro. Archivo del artista

117.

Retrato de *Pajarito Zaguri*, ca. 1975

Se exhibe toma en blanco y negro. Archivo del artista

Documentación facsimilar

→ Volante manuscrito con texto del artista incluido en su proyecto *Local y su descripción* o *Descripción de una galería* (?), Arte Nuevo. Galería de Arte, Buenos Aires, 1967. Archivo del artista

→ Volante impreso redactado por el artista para entregar al público acompañando su obra *Sesenta metros cuadrados y su información* o *60 m² de alambre tejido y su información*, en *Experiencias Visuales '67*, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1967. Archivo del artista

→ Impreso con el texto de presentación escrito por Adriana Lauria que acompañó la instalación del artista, *La pared o Pared de ladrillo y cemento*, Centro Cultural Recoleta, sala 11, Buenos Aires, 1993. Archivo del artista

→ Impreso informativo preparado por el artista para su distribución en ocasión de la realización de su performance *Il limite* durante la *XLVI Biennale di Venezia*, fuera de programa, Venecia, 1995. Archivo del artista

Documentación audiovisual

→ *Desde el Di Tella*. Oscar Bony, programa emitido en Canal (a), Buenos Aires, 2000. Duración 26' 25". Archivo del artista

→ Diego Lascano, *Instituto Di Tella de Buenos Aires*. “*Esplendores de la vanguardia*”, producido por el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Nación, Buenos Aires, 1994. Duración 50' 16".

→ Edición de fragmentos de la entrevista a Oscar Bony realizada por Jorge Glusberg en *El Museo* programa para Canal (a), Buenos Aires, 1999. Duración 10' 30". Archivo del artista

→ Edición de vistas generales del montaje de la exposición colectiva *Worthless* presentada en la *Moderna Galerija* de Ljubljana, Eslovenia, 2000. Imágenes de la versión de *La familia obrera* presentada “en vivo” por Oscar Bony. Duración 3' 18". Archivo del artista

→ Andrés Denegri, *Instante Bony*, edición del autor y Oscar Bony, Buenos Aires, 2000. Duración 1' 50". Archivo del artista



English Texts

Presenting the first retrospective exhibition of works by Oscar Bony [1941-2002] represents both a challenge and great source of pride for Malba. Bony unquestionably figures as a key Latin American artist in the art scene's past forty years, and he is also a polemic artist, with something unexpected in every one of his projects and exhibitions.

Six years after having opened its doors, Malba-Fundación Costantini continues in its mission of circulating Argentina's art here in our country and in an international context as well. This program initiated with invited curators, and has jointly produced shows and co-edited catalogs with other institutions. The fruits of these endeavors to date include, among others, the exhibitions *Guillermo Kuitca. Works 1982-2002*, in collaboration with the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, in Madrid; *Jorge de la Vega works 1961-1971*, *Antonio Berni and his Contemporaries*, *Xul Solar: visions and revelations*, with the Pinacoteca do Estado de São Paulo, then traveling to San Pablo, to the Museum of Fine Arts Houston in the United States and to the Museo Tamayo Arte Contemporáneo, in Mexico; *Víctor Grippo, a retrospective. Works 1971-2001*, traveled to the Miami Art Central, *Alfredo Guttero. A Modern Artist in Action*; *David Lamelas. The super-real. Works 1969-1984*, with a catalog co-published with the Museo Tamayo Arte Contemporáneo de México, and the catalogs *León Ferrari. Retrospective. Works 1954-2000*, and *Liliana Porter. Photography and Fiction*, jointly published by the Centro Cultural Recoleta.

On this occasion, we present the first retrospective of Bony's work, which includes bringing close to sixty works from different phases of his production to the public, from objects to installations, short films and conceptual works from the sixties, photographs from the realm of rock, his first hyper-realist paintings from the seventies, his photographs behind gunshot-shattered glass to his last series of work from 2001. In addition, documentary material from the period he spent living in Italy will be on display. To accompany the exhibition, the first comprehensive catalog of his work will be published, and as has been the case in other instances, this includes research, essays, a biographical chronology, curriculum vitae and a bibliography, all in a bilingual Spanish-English edition.

I would like to give my very special thanks to Carola Bony, for her unconditional dedication to this project, not only with the loan of a part of the works included in the show, but also for making an invaluable documentary, photographic and journalistic archive available. I would also like to thank Marcelo Pacheco for his great curatorial efforts, and to thank the institutions and private collectors who so generously offered pieces for the show, in addition to the authors of the essays published in this catalog.

Eduardo F. Costantini
President, Fundación Eduardo F. Costantini

"Silently Pass By"

Marcelo E. Pacheco

"Who does he want to save? And who comes out of this operation safe and sound—him?
The arm. The art of ballistics. The cartridge. The tracer bullet."
Jacques Derrida¹

I try to get my bearings. I test out different stories, perspectives, operations and directions. I work out a sequence, knotting loose threads, stitching words and things together, manufacturing keys for locks and doors to come. I take notes. *Diary of an exhibition* seems like a good title. They are marginal notes that look to link meanings together, cover trajectories and extend bridges between Oscar Bony and his works, between texts and contexts, all for possible visitors or expectant accomplices. It's strange to write during the course of the voyage, to attempt to detain ideas and sensations that are still in movement. Reflecting the exhibition process in a text presupposes interlacing two different languages: curatorial practice ventures a script, indicates decisions that will modify tensions and invite queries; a travel log can either conserve the footprints left along the paths explored, futile evidence, or confirm milestones in order to justify the selection made.

Nevertheless, the daily ritual of writing held fast several months, an obsessive and ruminant activity. My bewilderment put the illusion of any different experience at stake: maybe this notebook in process would be a good tool for eluding the usual traps, like describing, putting in order and defining time after time. Perhaps the interference that had arrived, uninvited and out of control, could expel the tendency to remain immobile, unified and totalizing from this discourse; perhaps it could disarm (my) its pretensions and privileges, divest it until converting it into a plural, disposable thing, into "[...] another way of saying that everything still remains to be done."²

But I bit the hook. The bait was too attractive: to retrace his footsteps, to retrace Bony's footsteps. It would mean examining titles, years, supports, scenes, series, themes, cities, sequences, rhythms, entries and departures. It meant moving ahead and moving backward, cataloging artifacts, images and constructions, recovering projects, situating meanings, confirming tasks, gathering evidence, imitating marks. It would be to start from the beginning—in biographical terms, that is—and dedicate myself to him, secure him by dating and locating his actions, explain him by decoding content and revealing information, by interrogating works, documents and memories. "Funeral march [...]. To return <revenir>: revenue <revenu> from usury, the ghost <revenant>, the host, *guest, ghost*."³ The artist as "boarding house".

However, maintaining a diary based on sporadic dates and chance fragments, an arbitrary calendar with certain sparks and bits of resonance, obviated neither discourse nor description. I was attempting to write a text that could survive without an armature, capable of resisting without a shell, to talk about works without sinking my teeth into them, without biting into the body of the artist. I was hoping to control my distance, to withdraw recommendations, suppress examples, give up rhetoric, to neither promise access nor exhibit author's erudition. In five months my *Diary of an exhibition* with its four entries sparked with precision and eloquence. On August 30, I decided to abandon the diary. Bony's yellow serpent remained quietly crouched, waiting, for just a few seconds. Once certain of my departure, it penetrated the exhibition hall, unfolding into a hundred and one different forms. From then on, what happens there is between you and her, it has nothing to do with me, nothing to do with the artist. Back to the drawing board. To find the right gesture, the right tone. Not right now, another day.

Between one changing, mutating draft version and the next, the exhibition followed its own path. Decisions made uphold the curatorial text in action. It's the span between one work and another, the script that differentiates and unites them, separates and then connects them, that resonates. The formation of groups and the placement of breaks are indications that are visible and invisible at the same time, multipliers that reveal and hide themselves. In the narrative field of an exhibition, an arithmetic expression like 60 works in 600 m² awakens the magic of numerology and its infinite combinations. Selecting works, tracking down Bony and his comings and goings, staging and mounting are also descriptions, different forms of discourse. Nevertheless, an exhibition is not a final result, nor a narrative format, not even a device for showing "works of art", but a statement in action. Some of the attributes that make it a strange text are its continual wandering, "being in process", capable of "advancing in relation to" instead of tying down relationships, its capability to remain "in suspense", to be insular and continental at the same time, to materialize by skirting and alighting on works, rather than in and of itself; it constitutes a text that knows itself to be perennially incomplete, lacking, contingent, a hollow for another's voice, a site for others' conversations. *Oscar Bony. The Magician* had come upon its tangibility with neither figure nor form, neither inside nor outside, limiting and de-limiting.

But it wasn't enough. The other text, the remains of that first attempt, still lie there waiting. Whoever abandons can always go back, the hope of a regret remains, even today, why not, considering so much recycling and corrective surgery. Just the same, any negotiation between my diary and the magician was tacitly impossible.

Certain signs were clear.

1. Uncomfortable, but fascinated, I realize that in my diary entries I had forgotten an essential fact: the history of art and the philosophy of art wield instruments responsible for domesticating art practice and reducing it to a brand, a representational regimen; they transform the work of art into an object with invariable content and multiple external variations. Art is a presupposition, "a circle of circles, a ring" that "spins upon its own axis and links up with other rings, canceling itself".⁴ For centuries, descriptions and discourse have repeated the same things, tracing back relationships, cutting out objects, assembling and disassembling art and artists who are placed at the service of knowledge and canonic operations.

Nevertheless, this first trap does not justify my disconcertedness. Bony himself had confronted art history, critics and aesthetics on his own battleground. As early as 1968 Bony had given up being an artist, crushed by repeated betrayals and desertions. The apparatus of the intellectuals and their secret police had expelled him, pushed him to the limit, coercing him into a first suicide. "Outline of the argument: to search for a thing's origin is to look for from where and from what it becomes what it is, to search for its essential source, which is not its empirical origin. A work of art comes from an artist, they say. But what is an artist? He who produces works of art. The artist's origin in the work of art, the origin of the work of art is the artist, 'neither exists without the other'. From this point on, 'the artist and the artwork exist in and of themselves and in their reciprocity [...] in virtue of a third party [...] that is actually the first: art, from which the artist and the work of art extract their names. What is art? While we refuse to give an answer to this question ahead of time, 'art' is just a word. And if we want to interrogate art, we in effect find ourselves obliged to take up the common thread of representation. And this is the work, the fact that there *are* works of art. [...] This hermeneutic circle has nothing of logic or protocol beyond its appearance, derived from a vicious circle. The point is not to escape from it, but, on the contrary, to delve deep into it and explore it [...]."⁵ Bony had remained faithful to the circle's repetition. In Derrida's words, once again, "a tie without ties, traversing the circle without being free from it's law. A step without steps. [...] The circle's enclosure precipitated toward the abyss, but like all *production*, that of the abyss wound up absorbing that which deepened it. [...] the abyss, replete with abyss, full of abysses".⁶

Bony returns to painting in 1974. This time, however, it was with greater wisdom and he was able to keep his distance, yet participate in art circles during his next 30 years of activity. He was a survivor. He would appear and disappear, reveal strengths and vulnerabilities, show himself to be violent and melancholy, wager his body itself or retreat. He had learned to wait for exactly the right time and place for each one of his gestures. Before aiming and shooting, he would choose the target, imagine the bullet's trajectory, and calculate his adversary's strength and the consequences of the wound. He knew, as I did, that art and its environs consist of institutions created during the 18th Century by modern states and the first phase of capitalism as privileged tools for operating within the new social order and the new economic production system. This disenchantment and irony constituted a site of complicity between us, a common glower.

2. My impotence and its forms of resistance remain covert. Bony's position and actions in the art field offer no explanations, either. Bony was always an elusive artist, a sniper, a marginal presence. One of the Di Tella's young "rebels", between 1965 and 1968 he set about making short films, objects, installations and happenings, contaminating pop, minimalism and conceptualism; he constructed primary structures, invaded spaces, exhibited recordings and mounted real people on a museum platform.

When he abandoned the world of art to dedicate himself to travel, in the midst of his most profound life crisis, he became one of the creators of the new national rock movement's visual identity. Reconstituted into another Oscar Bony, an additional, provisory "other", he invented hundreds of images with his camera that were multiplied on thousands of records, posters and magazines that were consumed by a young, multitudinous public. High art and its institutions had thrown him into the void. A satire of fiction, an error in calculation, a throw of the dice, Bony's density and indescribable nature found their way from banishment into industrial production and the mass communications media with the least expected of companions. His photographic activity for Los Gatos, Manal, Almendra and Arco Iris are not far from his "works of art". A similar freedom to mix materials, track down possibilities, explore situations, stimulate feeling and meaning is evident. They are hallucinatory, awkward, pleasurable, fashionable, antiquated or *avant garde*, explicit or implicit, between erotic and scatological, excessive or minimal images, between reality and fiction.

The same level of audacity and obsession unfolds in the painted skies and erotic photographs that he exhibited in his last two shows in Buenos Aires, and during his extensive production in Italy from 1978 to 1988. He rotated among mixed media, toys, pigments, candles, slides, irregular colored forms, metal screens covered in wax, wire and plasticine and discontinuous paintings. He made constant detours that only show signs of calming in 1996, with his third show after having returned to Buenos Aires, when photography, glass, bullets and frames would become practically his only visual statement.

Bony's predilection for travel and expeditions, his nomadic nature and magic ability to be one and many at the same time kept him safe, and at times, unreachable. However, these qualities do not explain my diary's meanderings, either. I knew him to be enigmatic and solitary, master and slave, verbal and silent. His works are enigmatic and solitary, powerful and vulnerable, generous and mute.

3. At some point I thought of violence. The physical, symbolic and material violence in Bony's works. His *short films* are violent in how they confront the viewer with time's dearth, a couple's erotic games or those of fifteen naked boys rolling about on the beach and disappearing into the sea. His *objects* confront as well: erect penises, potent corpulent polyester pieces, members made of polished copper, or two-faced glands raining milky fluids. His *installations* exude precariousness, the obligatory, excessive, false and concrete spying of wire mesh. His *La familia obrera* [The Working Class Family], consisting of a day laborer, his wife and son, rented to be put on exhibition, deals with humiliation and abuse of power. His *photographs* from 1976 cover sex, sexuality, the body and exhibitionism; they are acid, sad and beautiful; with penises, vaginas, anuses, men, women, transvestites, cats, mirrors and curtains. *De Memoria* [From Memory], from 1993, was a melancholy excursion with illusions of an embrace and memories treasured and desired. Between 1994 and 1998 came *Objetos de amor y violencia* [Objects of Love and Violence], *Suicidios y Fusilamientos* [Suicides and Executions] and *El triunfo de la muerte* [Death's Triumph]: first there were bullet-shattered glass pieces, golden papers and annihilated words, sumptuous, mournful frames with bronze plaques counting gunshots and bullet holes. Later, there were suspicious photographic replicas of reality, glass, munitions and metal frames: cities, swamps, allegories and tributes, his own skies riddled with bullets and his first suicides, with Bony dying today, Bony assassinated in his youth, Bony wounded in his childhood. The series is endless and unerring: the artist without an escape confronted with his own death, accompanied by René Magritte's specter as an only witness. He takes on ethical judgments and their Manicheanism, legal norms and the machinations of justice in *Culpable / Inocente* [Guilty / Innocent], democratic rights, protests and shantytowns; the abyss of faith, in black and white, Christ's passion, the mystic lamb, divine law and the devil's cross. Watching over boundaries, he increases tensions from the middle, with the colossal, virginal and sinister radiance of the *Anunciación de la violencia* [Annunciation of Violence]. From underneath and above, behind and ahead and all mixed together, come more suicides, the cement and brick wall from 1993, solid and mute, and the gondola of the first cry, that of life and death, navigating the waters of the Grand Canal at the Venice Biennale in 1995. A detour—whether it be the first or the last makes no difference—is a group of metal plates eaten away by acids, urine, wind and rain, riddled with bullets, cut out in ovals and framed in metal. They are succulent, abstract pieces, one alongside the other in series, where Bony dialogues with his phantoms: Lucio Fontana and his perforated ovals; Alberto Greco and his slowly decomposing organic paintings; it is the survival of the oval silhouette beyond its presence in photography's early years.

Violence, then, and I think of my useless and excessive text once more. Bony's violence is a cliché. Who does violence pertain to? Who forces whom? The short films were ignored by the few who saw them, underestimated by a press release in a magazine and condemned by his own colleagues, perhaps because the young man from Misiones, brought up in the jungle amongst the goats, had produced something hitherto unknown, contributing to experimental filmmaking and presaging video art, with signposts that even today are frequently forgotten by critics and art historians. Who was being attacked by his insistence on sex, eroticism and pornography, his freedom of movement between desire and pleasure? The violence lies in censorship, hypocrisy, good manners and morals that are regulated by very few for the majority;

it lies in an intolerant, fanatic society that is ready to eliminate anything that is different. When Bony rented a worker and his family and risked his standing as an artist by assuming the role of “torturer” and “exploiter” to show the complicities between art, the social order, production systems and right and left-wing fundamentalism, doesn’t it involve a sacrifice on his part, isn’t it he who puts his body at risk? It is a radical action, not a declamatory statement, it is a point of no return, a voice exclaiming in the desert. Work and family are the two institutions that modern society is based on: the family organizes the transfer of goods and work organizes the division of the classes and capital gains; the sacred family, marriage and heterosexual values are necessary inventions for maintaining collective discipline. Also linked to the family, *de Memoria* is none other than a refuge, a reconstitution. Bony creates a fiction out of happy moments in order to leave behind his disgust, his mother’s wrath and his father’s desertion. Home sweet home, so often the subjection of the weakest, the first one wounded.

The artist begins to work with gunshots between 1993 and 1994, armed and firing. It was at the outset of Carlos Menem’s presidency. Argentina stood by watching, with an attitude lying somewhere between impassivity and resignation, while her historic structures underwent reform. New conceptions of nation and community were imposed. A significant part of the population was marginalized, losing the condition of citizenship and becoming what Alfredo Moffat defines as the “socially disappeared”.⁷ Bony intensified the violence of his artistic devices, responding to and confronting reality. He continued shooting and every shot dissipated my fears. His blasts accompanied the collective mourning of another defeat foretold. My inability to find a text continued without a solution.

Nevertheless, one thing about that diary was evident. It was the awkwardness that I felt re-reading my own actions with regard to Bony’s work. Clearly, everything began with *La familia obrera*. It was a question of seeing what others didn’t, finding indications that had been lost until now, reformulating questions and modifying viewpoints, to posit a new hypothesis. They were irresistible impulses. The narrative began to come together that way, albeit disordered, touching on some of his most important works from the ‘60s. My words advanced and began to impose themselves. The problem didn’t reside in the value of the interpretation, my trade and my pleasure is to write essays and put together exhibitions. The tension came from my voice as author, controlling the viewer’s relationship to the work, closing off contingencies, covering up meanings, tying the artist down. I had lost touch with the difference between folding and accumulating, adding and monopolizing. I wanted to find my distance, to observe without interrogating, to move silently.

Bony’s constant shifts between different languages and supports reflect his need to experiment, his anti-establishment position and his resistance to attempts at categorization. These qualities were shared by a large part of the *avant garde* during the ‘60s. However, his gestures reveal a strategy of his own: when Bony visits different styles and media he occupies, absorbs and confronts them in an exultant, continual process; insatiable, he acts from within this paroxysm. His relocations delineate a continuous trajectory made up of points, a stability that is put at risk by uninterrupted slippage. Compliant so long as materials and languages open up to him, as soon as he discovers each one he looks for the boundary, to pass over to the other side, to enter from behind, on the rough, dark, unstable, resistant side, where they can be used against the grain. On the front, from this side, the options are comfortable and predictable, for others to use.

The dominant relationship is clear. Where photography is a copy and repetition is mechanical, he transforms them into unique pieces: he alters the outcome during development or fires on and perforates the copy. There are no originals to multiply, his negatives are matrixes incapable of being reproduced. In his interventions Bony avoids control and awaits no authorization. He gambles and takes risks with uses and conventions, marks of identity and established directions. He invades the physical body of the object with the excessive figuration of penises and ejaculations; he breaks minimal art’s temperature and geometric progression by unleashing a voluptuous, disproportionate yellow serpent; he paints “almost” hyper-realist skies but disarms their photographic representation by exaggerating cloudiness, forecasting storms and twilight. The viewer’s gaze strays, doubting between “true / false”, between reality and manufactured illusion. The trans-*avant garde* gave him permission to enter into art history and to cite styles and forms, and he produces dozens of oils and acrylics, diptychs, triptychs and multiple panel pieces, presented in Milan and in Buenos Aires in five shows in five years: it was a frenetic succession of comets, portraits, landscapes, animals, fruit, prehistoric silhouettes, modern abstractions, fashionable figuration, nostalgia for art and for his childhood and canvases nailed to the ceiling: explosions and multitudes.

It is evident that neither the medium chosen nor the support nor the style being visited were what illuminated Bony’s world. The idea was to change the base of operations. It was to suspend, if just for an instant, the mapping of his earthly travels. Waiting for them to appear on the horizon, he risked their intermittence. We will set the artist loose, and set ourselves loose, instead of trying to match his pace. Information and knowledge are useful when they fill a good toolbox, but you have to know when to use them, and how. Forcing locks is not a good idea. The work’s material illusion fades away without warning, leaving only a silhouette, a model, a fetish.

The image has always been Bony’s field of action. He has manipulated styles and supports in his work, shedding skins, but protected by and protecting with a particular persistence: the radiance of the image. Not an image as representation or iconographic quote, nor as a copy or inventory of data. Nor did he understand the image in the traditional sense as a visual presence the emerges from the contrast between figure and background, on the threshold between inside and outside, or in differentiation from the wall or the space where works are hung or installed.

What Bony explores are the qualities and the power of an image as an operational concept. “The image is not an imitation of things, but the interval made visible, the fracture line between things. [...] Images can be simultaneously material and psychic, external and internal, spatial and language-based, morphological and formless, plastic and discontinuous...”⁸ This is the image as Walter Benjamin conceived of it, one that emerges upon waking and plays the part of threshold, that gleams on the horizon then disappears, without a place or duration. It is the image as a “dialectic image”, a collision between historic memory and the future to come, a perception that has nothing to do with likeness or figuration, if not with occurrence. It is an image that explodes in multiple associations, that circulates in reveries of the unconscious, seen as a voyage all its own, ignoring predetermined perceptions.

It is strange to think of Bony’s images as floating apparitions. The camerawork involved in creating his short films and his relationship with photography would place him, according to tradition and labels, in the position of an eye seeking proximity to things, a gaze that takes possession of objects and assembles scenarios, arranging an equitable reception for his works. However, misalignments here and there unravel these ideas, showing how constantly he invests in mechanical aspects and uneven wagers; he reveals tactics for invading and manufacturing images.

Even in his works from the ‘60s most committed to dematerializing the work of art, such as *Local y su descripción* [Storefront and its Description] from 1967 and *La familia obrera*, the image is very present. In the first case, the tape recording of the oral narration detailing the physical gallery space was audio information that visitors perceived aurally, but processed by imagining walls, doors, materials an accessories. In the worker family, the metal worker, his wife and son were physical evidence that Bony brought onto the scene in order to confirm the action already taken. The “work” was the action as explained in the printed sign placed on the platform: the commercial transaction agreed upon between artist and worker. In both cases, the point of convergence where the remains of the “work of art” become effective or perceptible is the image. In the gallery, each visitor’s imagination organized words and meanings, arranged a recognition of the place and decoded the artistic experience; with the family, the vision of the three figures here and now or the later photographic documentation of it testified to the occurrence. He dematerialized art but maintained a minimum of density in the memory of an image and its relationships, incorporating its own subsistence.

Bony comprehends or senses the temporal dimension of his images. This is the point of inflection: the image is not the physical result of a technical medium, nor the genetic map of a style, but a perception, a development where “Now and time Past”⁹ meet up. We can find signs throughout his work of the presence of images that operate in this way. However, it is in his production from the ‘90s, especially the gunshot works, where the dialectic dimension of the image makes itself most powerfully felt. The mesh of relationships with photography woven by the artist systematically eliminates the traditional functions and uses that have delimited photography during large part of its history.

The strings that Bony manipulates in all aspects of his production function in focused coordination. His first decision has to do with his chosen material and device. Using the term "photography" to classify his work is lacking as a technical description and authoritarian in its delimitation of significance. The support manufactured by the artist between 1993 and 1994 that would become his principal means of expression is a complex mechanism that involves photography and sheets of glass that are fired on and framed. It is a nucleus of materials and gestures that make up these works' unique character and temporal nature. Constellations of meaning and associations multiply, cross through and stitch together a unique but disparate structure; the motif captured by the camera is intervened by the physical and symbolic presence and position of the perforations provoked by the bullets, and the transparent screen of glass that puts a second visual pattern and layer of meaning into play based on the random, uncontrollable lines opened up by the impact of munitions exploding its surface, is a fragile but eloquent boundary, and the first victim to fall. Image, perforations, fractures, evidence of gunfire, photography, glass and the artist firing, a sequence of events in time and space that are one and various suturing gestures simultaneously.

The juxtaposition between front and back is unstable and generous: associations, losses, indications, bodies of evidence, analogies, timeframes that collide within the temporality of the exposure, the act of firing and the remains of the occurrence. There are inscriptions, presences, phantoms, photographic illusions and raving analogies in history's imagination as well as in individual experience. That photography faithfully duplicates reality is the first deception; glass protecting works of art that are attacked with violence and gunfire by the artist himself is the second deception; the framed piece whose content is immobile is the fourth deception, because what happens there is uncertain: when the image acts in a work of art, it makes the history of art begin again each time, "the beginning is now".¹⁰

These are instabilities, mirages and decoys that vary from artist to artist but are supposed to form part of any aesthetic experience. To visit an exhibition and leave unscathed is a tourist's fantasy; falling into that risk and discomfiture is a matter of choice. The viewer believes that he or she is looking, there are the photos, hung and lit, with their museum labels to identify them, and the rest is a question of taste. There does not seem to be any apparent danger, nevertheless, always, "[...] whatever is offered to see looks at its viewer. Benjamin called this the 'power of raising the eyes'. This viewing relationship implies a *dialectic of desire*, that supposes otherness, lost object, divided subject, unobjectifiable relationship".¹¹ It is possible to go in and look around, to "pass the time", but the artworks also decide.

The mechanism that Bony mounted, explored and perfected for his series of photographs and shattered glasses includes one more element, a third variable that completes its function: the frame. It is another supplement that spills out provocations going back in history and ahead toward the future in prophecies to come. The artist painstakingly designs the borders and limits that will contain his actions, uphold the density of the bullet holes and protect the fragile shattered panes of glass.

The material aspects of these pieces and the repercussions of the frame vary from series to series. First, the frames were period pieces, pretentious, plaster moldings with gold leaf and patinas, parodic evocations of paintings, the art world and its institutions, museums, galleries and collections; paintings as merchandise, luxury items, symbolic goods. Then, for his executions and suicides, urban iconographies, landscapes and tributes, he used metal frames, heavy, burnished, with steel or lead finishes. His selection is generous, ranging from what may be enclosure, confinement and violence in the assassinated bodies, or purification, strength and temperance in the light of Caravaggio and in the homage to Fontana. From 1997 and 1998 onward, for his skies in death's triumph, for those abysses of faith, the shared experience with Magritte, the political actions and ethical judgments, he chooses wood frames. They are simple but robust, noble and hand crafted, returning to an austere domestic material, perhaps with far-off echoes of his adolescent carvings in the jungle of Misiones. The extreme tension in the new images need but one cut, a precise, mute cut.

The emotional and narrative actions and allusions that the support conceived by Bony attach to his works also acts as a supplement that winds up giving thrust to and liberating the temporal dimension and the phantom quality that floats throughout his work. Now, yes, the point does indeed involve the image as iconography, as representation. From his earliest paintings, the figure, the human body and his own visage play a principal role: from his self-portrait in 1958, to his series of characters from Misiones, to his paintings and objects representing reproductive and sexual anatomies, to his short films and photographs from the '70s, are all references that hardly need to be reiterated. During the years of production in Italy, his children's toys, self-portraits, portraits of his dog, family scenes and visions from his travels all insistently refer to personal experience. During the '90s, his biographical quotes and the self-portraits, in particular, unfold to become an almost completely exclusive text.¹²

The other themes that intersect here and there in his work, though they may be more indirect, also tend to contain some secret or deferred relationship that grazes his intimate life, his tastes, his travels, the things that were closest to him. His persistence in self-portraits and their variations are another indication that underlines the place the image held for him, as one of his favorite territories for action, much like a fundamental operative concept.

In his reflections about the image and its transformation following the invention of photography, Walter Benjamin proposes what he calls the "aura" as an essential trait of any work of art. This condition is difficult to define, and attempts to name certain qualities and phenomena that distinguish works of art as a singular existence in their here and now, and in relation to history. For Benjamin, egalitarian and massive distribution of images marks the end of an era, displacing the work of art focused on a cultured value, as functioning within a ritual, toward an exaltation of the image based on its expository function, on its exhibition value, its importance lying in the fact that it be exhibited.

The new techniques that permit the massive, mechanical reproduction of images rid it of its aura, that "[...] very particular scheme of space and time: the unique phenomenon of a distance, however close it may be. If, while resting on a summer afternoon, you follow with your eyes a mountain range on the horizon or a branch which casts its shadow over you, you experience the aura of those mountains, of that branch. [...] the desire of contemporary masses to bring things "closer" spatially and humanly, which is just as ardent as their bent toward overcoming the uniqueness of every reality by accepting its reproduction. Every day the urge grows stronger to get hold of an object at very close range by way of its likeness, its reproduction."¹³

Photography converts the image into historical proof, into unique evidence of what has happened, disciplining our gaze toward a determined type of reception. The images reproduced in newspaper and magazines begin to be controlled by the captions that accompany and identify them. This differentiates between image and copy, between a work's title and the indication at the foot of an illustration.

In this process, the final refuge for the high culture image is the photographic portrait. Benjamin believes the last surviving outpost of the image linked to the idea of duration and being perceived in the future lies in the human face, in the photograph dedicated to conserving the memory of loved ones.¹⁴ This theory of the portrait becomes another key within the framework of the iconography in Bony's works, it becomes another possible way of recognizing reciprocal relationships between the artist and the world of the dialectic image.

The human figure and self-portraits can be seen as points of resistance in memory and in that history of art that continually begins anew. Bony puts his body into every photographic shot and in every gunshot. The multiplication of situations, scenarios, references, characters and meanings cover and uncover the image of himself again and again. Political, social and cultural processions wind throughout from work to work, moving between the physical presence and the phantasmal vision of his self-portraits.

They deal with an extreme decision, once again the choice involves the borderline, encoding the work of art's temporality and movement by exhibiting himself, turning his body into an emblem. Victim and victimizer are one single subject, and the image becomes both crime and crime scene.

The one exception, the only moment at which Bony pulls back and utilizes a mass-oriented image is in his last work, his installation from 2001 titled "*Fair is Foul, Foul is Fair*", which includes a gigantic enlargement of one of the thousands of snapshots that showed the fall of the Twin Towers to the world on September 11th. However, the retraction is in appearance only, it is merely another spot for an ambush. The porosities and the game of illusions that the magician proposes are manufacturing the last scene he will stage: an image that the artist extracts from the globalized communications media coexisting with one of his own photographs with glass and gunshots from 1994, titled *New York*. The illustration is a copy duplicating what has taken place, excessive at 3 meters by 3 meters, uncomfortable in its colored frame, like a decoration or souvenir, and with an inscription that reads "Bin Laden 2001", as an unstable text that is simultaneously information and author's signature; alongside, to the left,

Bony's work replicates the same place in the same city with his gunshots penetrating the Towers, hung very low on the wall as a confrontation with the huge difference in size between the two works, distinguished in its tones of black and white, protected in its metal frame, unique in its bullet holes and blasts. Finally, the title is a quote from Shakespeare's *Macbeth*, whose sonority expands to surround the installation, leaving all the materials, information, events and remains in suspense. The artist knows that there between the frictions, seams and fissures the possibility of the image exists.

When Bony risks, in his final work, the proximity between the reproduction that is multiplied and the singularity of his photographs with glass invaded by gunshots, not only does he confirm the vitality of his nomadism, he also puts his amorous adventures with the image on display without modesty, those flashes of morning light from the jungle that he can never forget. Illuminations and apparitions from his adolescence that have never abandoned him. "[...] I have] a personal tendency to hallucinate, that comes from Misiones. I believe that the light in Misiones is hallucinatory".¹⁵

It may be that putting previously prepared approaches in parenthesis, distancing Bony from places that art history had already assigned him to, reigning in the impulses to excavate, discover and inform, and looking to landscape for a different observation point were all well worth the effort. The world of the image turned out to be disturbing but generous, an accident that occurred entering a terrain that obliges letting go of certain luggage and ballast. It obliged us to begin over again. And another path, other ideas and different possibilities appear.

"If I write for the disconcerted 'spectators' involved, I need not liberate them from a fascination with my discourse. Because I understand that this doesn't interfere in any way (the thing that you look at is no business of mine, nor of my discourse, which can easily be done without), I understand that I do not *make contact* with anything. I would say that it would be best to leave you alone with the thing you are concerned with, and to leave it alone with you, remaining silent once and for all, to silently pass by like one more theory, one more series, and not say anything about what it represents for me, and even less so, for him [the artist]".¹⁶

An aesthetic of discontinuity

Andrea Giunta*

I believe that the thing is to find a nail and hammer it all the way to the center of the earth.
Oscar Bony¹

The extreme difficulty posed by Oscar Bony's work stems from the tension between its power to capture our attention and the complexity of the issues dealt with in it. Inescapable is a word that accurately describes the relationship between his work and the viewer: once face to face with his work, it is impossible to carry on with indifference. It doesn't leave you feeling content, either. It does not easily indulge our spirit. Everything explodes in his works, in direct confrontation with common sense, corrective ethics, banal taste and good behavior. "My works are made to emit a point of reflection, which I believe is the point where art is situated. I'm not a boy with bad behavior, what I do is to delineate a strategy that allows me to position myself face to face with the panorama of art. Art has lost its sacredness, a dimension that is becoming more and more necessary".²

An artist possessing incisive intelligence and sensitivity, Bony recurrently handled issues through a variety of different visual languages and techniques that he chose to employ. On the one hand, his work gives the impression of not having one particular style. As we will see, Bony was, in fact, quite concerned with the issue of style. This may seem somewhat odd when we see how naturally he worked in either oil, resin, photography or installation. However, these changes in discipline did not correspond to different lines of investigation. Certain issues unify the apparent heterogeneity of his work. One major issue is the relationship between fiction and reality. Another would be the nature of photography, emerging from his thorough knowledge of the camera. Another, not unrelated to photography, is the question of time. Simultaneously, a point that would define itself as a decisive one in his agenda involves the aesthetic and creative use of violence.

When looking at his work, we find ourselves pursued by a certain sense of alienation. Impatience, discomfort, a state of restlessness. We perceive irritating, anguishing enigmas that cannot be resolved in any single way, that nonetheless urge us, at the same time, to take a stand. I believe it important to point out these states of mind because it is unusual that an artist's work provoke them so repeatedly, by way of such different paths, and in such a radical way. These sensations recur because the issues involved in his work are transcendent, updated every time his images figure once again in the present.

Bony was absolutely convinced that art had the power to transform the world. In his opinion, artists are those who hold the responsibility of creating an outlet for the world's sorrows. His writings are permeated by the persistent idea of a mandate, of a dutiful existence. It is the unavoidable duty of being an artist loyal to his own search, unwilling to negotiate with the system, and who takes his works to their ultimate consequences. Being an artist for him implied a moral imperative, it meant being irritated by hypocrisy and unhesitating when the time came to denounce through actions in the form of artistic interventions. In this regard, his work is unusual mix of occupational skill and [militant] action.

Particularly strong moments can certainly be differentiated in his work. Bony began to paint during the sixties using the visual language of the New Figuration movement (in his series *Anatomías* [Anatomies], for example), employing the skillful craftsmanship that was the result of his studies under Antonio Berni and Juan Carlos Castagnino. Though he never stopped painting, a tenacious investigative attitude always coexisted along with this practice. As if neither the brushes nor the usual supports pertaining to art were sufficient for him—given the idea that art is, above all, a constant state of investigation—in the mid-sixties he created a series of 16mm short films that now constitute a central chapter in the archaeology of video art in Argentina. During the years that followed he made realist objects, minimalist type structures, installations of objects with projections, even going so far as putting real people on exhibit. This was followed by the decision to join a generational abandon of art practice—which Bony significantly called an "artistic suicide"—a decision taken by many artists following the events of '68 and maintained until the mid-seventies, when many would go back to making art again, almost always with works using realistic, pictorial representation. After having resided in Italy for eleven years, where he recovered a highly experimental approach to his work, he returned to Argentina to paint, photograph and explore once again. The high point of his return would begin with a series of introspective, [auto]biographic photographs, centered and staged in an entirely personal setting. It was upon this image, a portrait of himself, that Bony would quite literally open fire.

I would like to analyze some of the principal phases in his work, with the aim of ascertaining why Bony made the work that he did and to meditate on the mechanisms through which he was able to articulate such disturbing images. From the sixties up to the outset of the new century, Bony effectively besieged the tranquility of his public. He did so by way of a wide variety of media, from the creation of objects, to the exhibition of people, to installations, video, painting and firing gunshots. The diversity of resources he employed is in striking contrast to the recurring nucleus of significant issues addressed: ethics, violence, art's commitment and artists' commitment to life. This analysis will delve into his practice, the manner in which he envisioned working as an artist, the techniques and devices he made use of, as well as the complex meanings that he left behind as latent enigmas, open to ongoing interpretation.

1965. Beyond the film format

In November, 1966, at the Instituto Torcuato Di Tella's Centro de Experimentación Audiovisual (CEA), Oscar Bony presented *El paseo* [The Stroll], *El Maquillaje* [Makeup], *Climax*³ and *Submarino Amarillo* [Yellow Submarine], four experimental 16 mm short films he had made the year before whose focus was centered on an analysis of the question of time. His investigation was set in opposition to the posture maintained by conceptualism at the time: "To the same extent that conceptual art tried to rid itself of things in order to leave a transparent imaginary structure, cinema cannot rid itself of images. This was an inconvenience, but at the same time turned out to

* UBA-CONICET-UNSAM/IDAES

be very exciting, since the representation apparatus had to continue yet at the same time it permitted playing with time. Film was an equivalent to that which is referred to as 'real time'⁴ in physics.

These short films were shown only once. With the exception of Rubén Santantonín and Roberto Villanueva, not even other artists understood what he was doing.

Cursing the camera, Bony tucked the films away in a shoebox and left the whole experience behind.⁵ Only after 30 years had passed would his films be seen once again in Buenos Aires. It is hardly surprising that they weren't understood at the time. The conditions that would allow access to these new forms of film didn't exist yet, leaving them outside of all the available categories.

Primera Plana categorized them as "four erotic feature-length films", greatly reducing their implications. Although bodies were, in different ways, a focal point, the central issue at stake was a questioning of the nature of time. The four films employed devices to create alienation and distance that were a contradiction to traditional film formats. With neither narrative nor sound—like the silence in Andy Warhol's films—delayed and difficult to visualize, they defied the existing canon and surreptitiously founded the basis for Buenos Aires' new cinema. This series set a precedent, although it did not have an impact or exert influence during its own time.

One particular device structures each of the short films. *El paseo* records a couple dressed in white (a scandalized press stated that they were nude⁶), walking slowly through the parks in Palermo, seen at a distance. Even the presentation of the film is done with limited resources, with the title written by hand. The scene lasts for as long as it takes the couple to walk across the horizon, from left to right, until they disappear from sight on an avenue partially covered by trees. The camera appears to be set in a fixed location and the film's timing coincides with real time. There are no cuts or edits, just the couple gliding along in an immobile landscape. The image is fuzzy, and not a single narrative element is present to seduce the viewer beyond the movement of the couple itself, a slow stroll in which they appear to be speaking, without our knowing what they are saying, what relationship exists between them or where they are headed. There is one additional element that increases this distancing as well as indicating Bony's intentions to emphasize the film's aspect as an object: the camera is slightly inclined to the left while it captures the landscape. Bony proposed correcting this with the projection "That way the video becomes an object. The object lies not only in what is represented but also in the wall or the television apparatus that places it in position".⁷

Time was also a central theme in the other films. In *El Maquillaje*, a young woman powders her face in front of the camera as if it were her mirror.⁸ At a certain point, almost imperceptibly, the action moves back in time. The edit is so intangible that it produces the sensation that the action is uninterrupted and continuous. "Here—Bony states—the idea of time has a great deal to do with Einstein's theory of relativity. The past-present-future relationship is an illusion, time merges with space".⁹

Submarino Amarillo shows [a series of] uninterrupted images that go by at a frenetic pace. Naked boys run, roll and touch one another in combat that lies between ritual and play. Filmed on a beach in Villa Gessell, it brings Pasolini to mind. In course of just a few minutes, incessant, multiple, mixed images stemming from a single action pass by. Bony repeats scenes and combines them in an arduously fragile, manual editing process.¹⁰ The images' impetuous rhythm pauses to focus on two faces and two torsos: one of a young boy who repeatedly looks upward and downward; and Bony himself, seen from behind, slowly turning his head to reveal a profile view of his face to us. Bony explains that the film refers to a spherical notion of time. "In physics, it is said that an event takes place in space at the speed of light. In other words, in the first millionth of a second, light occupies a 300-meter sphere. In the second, it will occupy a 600-meter one, etc. My fantasy is that time is spherical. That is to say, there is no present, past or future".¹¹

In these short films, Bony questions the traditional relationship between time and the narrative conception of film. With them, he produced his first leap into the void.

1965-1966. Between body and politics

Simultaneously with his experimentation in the field of short film, Bony concentrated on producing several objects. For example, one piece was made of rubber that inflated in a gradual movement called *Organismo vivo* [Living Organism], accompanied by sound similar to heavy breathing.¹² The underlying presence of eroticism and the body in his short films take on a physical presence in the sculptural object. At this point Bony puts the contract he had with a gallery at the time for his paintings at risk, losing the incipient recognition he had gained from the art market.¹³

During 1966, he concentrated his search on new tactics for representing the body. Examples range from the enormous phallus seated on a toilet that he was able to show for just a few hours in the Vignes gallery—and which became a kind of milestone of the era, as one of the earliest instances of transgression and censorship in a long succession of disassociations that characterized the accelerated pace of the art scene during the sixties—to the intervention that produced his first displacement toward the conceptual realm: the exhibition *Erótico* [Erotic], mounted between he and Pablo Suárez, also at the Vignes gallery. Bony was no longer showing organisms or the glands emerging from the walls that he had shown at the Lambert gallery in a group show in 1966. The only thing he placed on view was a metal sign he had commissioned to be painted with the word "erotic" in black on a yellow background. The work was titled *Ejercicio semántico* [Semantic Exercise].

His biography confirms information that is familiar to us from other biographies, as well as different artists from that era's testimonies. In Buenos Aires during the early sixties, a mechanism for processing local information had emerged that allowed for different propositions whose common denominator was a high degree of experimentation to be set into motion, simultaneously. None of this was exactly planned, nor was it clearly articulated at the time. It was more of an overall dynamic that was somehow natural, which everyone contributed to by means of their particular practice. Many artists mention the Moderno bar as one of the spaces that functioned as a hub, where long hours were spent in discussions on every possible issue related to art and culture. Bony has left us with a dynamic description, according to which he would go to the Moderno bar after finishing his work as a potato seller at the market in La Boca, where he would have to choose where he was going to sit, since different issues were being discussed at every table. These exchanges of opinion often developed into feverish polemics that would wind up in fights. There is where the core group of Suárez, Santantonín, Bony, Carreira and Renart was formed, constituting one of the richest segments of creative terrain during that era. The only [existing] photo of Bony's "Organismo vivo" reminds us of objects by Renart and the textures that Santantonín had imagined for *La Menesunda* that same year. As Bony himself recalls, it was Renart who explained the process of mixing polyester to him for the giant phallus, and it was Santantonín who spent the summer with him in Villa Gessell, talking about art during the strolls along the beach, taking photos, and where Bony shot the footage of bodies in combat that he would use for *Submarino amarillo*.

Numerous pages could be filled elaborating on the contacts, conversations and [mutual] borrowing that existing testimonies imply, but even so, it would be quite difficult to transmit or represent the true significance of this cultural process for the art of the time, when the certainty that anything at all was possible reigned. Even changing the social order. It was at that moment that one of the most ample and confrontational political exhibitions came into being, in which Bony and artists from other artistic tendencies all participated: the *Homenaje al Vietnam de los artistas plásticos* [Visual Artists' Homage to Vietnam] show, held at the Van Riel gallery, held to repudiate the invasive, imperial war the United States was waging in a poor Asian country. In a certain way this exhibition marked the moment at which artists began to intensify their individual and group processes of investigation on the potential effects to be achieved through their practice and the political power it represented.

1967. The turn toward Conceptualism

The work made by Bony during 1967 positioned him at the central core of what we could denominate, with certain qualifications, as Argentinean conceptualism. Unquestionably, there was a fluid stream of information arriving from the international scene, not only because artists were traveling abroad, but also on account of the international prizes organized by the Instituto Torcuato Di Tella every year, bringing in works by outstanding international artists with a recognizably *avant garde* aura. However, of similar or even greater importance than the impact of this type of contact was the articulation within the community of interlocutors in Buenos Aires that was the result of habitual social contact, seeing each others' work and holding heated discussions. The body of work that made up conceptualism's local development included León Ferrari's *Cuadro escrito* [Written Painting] from 1964, the string that Carreira extended through the exhibition of the Salón Ver y Estimar in 1966 and many of the works shown in the *Experiencias* shows organized by the [Instituto] Di Tella in 1967 and 1968, despite the fact that these works were not catalogued as "conceptual" by their creators, artists who were simply immersed in their commitment to a highly experimental *modus operandi*. The projects and pieces that Bony carried out that year

made a substantial contribution to the formation of this genealogy. They all maintained points of contact with the issues that had interested him prior to the rupture in 1965, and those issues would remain present in different ways right through to his final works. Some pieces veered toward minimalist ideas, and reflections on perception and space played a part throughout.

In April of 1967 Bony sent a polychrome wood sculpture called *Sinusoide* [Sinusoid] to the Ver y Estimar prize (the press also called it *Serpiente amarilla* [Yellow Snake] or *Estructura* [Structure]), and it postulated a spatial contradiction: in material terms it consisted of four separate curved forms, three of which rested only upon the floor, and a fourth that rested on the floor and wall. Visually, however, the piece read as a single piece encrusted in the floor to emerge again, return to the ground until reaching the wall from which, if read in the opposite direction, it also could have emerged. Altogether it created a spatial illusion, a perceptual paradox that questioned the limits of an artwork and its relationship with space. It could hardly be considered a strictly minimalist piece, neither on account of the technique used nor its form: it did not employ industrial materials, did not make a break with sculpture, and was not entirely abstract. Although it remains as an isolated piece, unique within his oeuvre, it is clearly related to his exploration of the borderline between fiction and reality.

We cannot consider *Sinusoide* or Carreira's string as set apart from the *Proyección de un ángulo en la pared* [Projection of an angle on the wall] that Bony exhibited in the Galería de las Artes in Buenos Aires. Bony projected the contour of a prism on the angles of a wall using yellow string.¹⁴ The enigma of Carreira's piece, the apparent gratuitousness of the extended string, was reformulated in this work as a questioning of spatial relationships, the tension between an object and the surrounding space, and the projection of an image. It was a geometric representation of these enigmatic tensions. Meditations regarding exhibition space were also presented in *Local y su descripción* [Storefront and its Description] or *Descripción de una galería* [Description of a Gallery], shown in the context of the Semana de Arte Avanzado in the Arte Nuevo gallery. A series of sketches and a text summed up the work: a narration explained that this was a description of the gallery, read, recorded and reproduced with a tape recorder in loop, located in the middle of the exhibition space. This project, along with *60 metros cuadrados y su información* [60 Square Meters and its Information], presented in the *Experiencias* organized by the ITDT in 1967, mark a culminating moment in his investigations of space, perception and fiction.

60 metros...—a precursor of what we would currently denominate “video installation”—exemplifies the lucidness of its initially simple proposal. Based on a perceptual and intellectual experience, Bony purports to confront the relationship between a real object and its representation. He placed a wire mesh screen measuring six by ten meters on the floor; at the same time, he made a 16mm projection of a continuous image of an enlarged, immobile fragment of the same metal screen onto the wall. The mimeographed text that was handed out to the public made the tautological nature of the installation explicit. The work multiplied perception in three time frames, on three levels. The viewer walked over the texture of the wire mesh, feeling it physically, and then would see the projected image. In addition to these perceptive, tactile and visual time frames, a mental time frame was also introduced, that which would establish the relationship between the others. Bony organized the sequence of the perceptual and intellectual operations. Enclosed, insistent and tautological, the piece repeated information, positioning us in a reiterative environment. It was a closed reflection upon perception and our knowledge of things, upon the relationship between objects and their representation, and it was a mechanism of interrogation regarding how we come to know about the world around us. It was a question about reality and its limits.

Minimalism embedded itself in the long local genealogy of geometric [art] and fertilized an up-to-date scene, allowing for the organization of the grand group of works shown during the Semana de Arte Avanzado in 1967, when a group of North Americans affiliated with institutions such as the newly created Center for Inter American Relations came to Buenos Aires after having visited the San Pablo Biennial. From this circumstance, the proposal which eventually culminated in the *Beyond Geometry. An Artistic Extension of Visual Artistic Language in Our Time* show emerged, as the second edition of *Más allá de la geometría. Extensión del lenguaje artístico-visual en nuestros días*, an exhibition that had been mounted at the Di Tella several months before. The series of exhibitions, nearly all based on local geometric works,¹⁵ consolidated the perception of Argentina's artists as being much more oriented to minimalism and geometry than to Pop or kitsch. If the North Americans were looking for what they were already familiar with in what they saw—in other words, abstract geometric and minimalist works—the Argentinean artists had plenty to show them. And they showed local inventions, not derivative products. The information that was arriving [from abroad] was always partial, and what germinated in the gaps produced between images and a thorough understanding of their proposed meaning was that group of epic experiences that wound up consolidating once and for all that Art History was also being written in Argentina.

During the Semana de Arte Avanzado, Bony simultaneously exhibited *Sinusoide*, *60 metros...* and *Descripción de una galería*. The envoy from New York selected his video installation *60 metros...* to participate in *Beyond Geometry*, the exhibition in homage of the Di Tella's 10th anniversary that was presented in 1968 in the Center for Inter American Relations in New York.

1968. The Working Family [The Worker's Family]

In 1968 debate raged in Argentina as it did in the rest of the world. The rhythm of Buenos Aires' art scene grew increasingly fast, and increasingly politicized artistic interventions confronted one another and were met with acts of censorship, which culminated in the events of the *Experiencias '68* show at the Di Tella.¹⁶

The piece that Bony presented for the show was ethically controversial. During the ten days that the show lasted he seated a worker and his family (Luis Ricardo Rodríguez, a machine worker, his wife and son) on a platform placed in the institute's exhibition space, paying them a daily wage to remain on view. The participating artists had received funds to produce their works and Bony decided to use them to pay the family for the duration of the exhibition.¹⁷ The Di Tella was receiving economic support from the Rockefeller Foundation and Bony conferred a message of dissent regarding the destination of the funds: “...it seemed interesting to me to use money from one of the greatest examples of world capitalism in order to exhibit an icon of the enemy class”.¹⁸ However, the piece activated other areas of conflict. “People always talk about bring art to the people and what I was looking to do was the opposite, to take one module of the people and bring it to the museum”.¹⁹ The work was an insubordination to a consensus based on hypocrisy, for which society's most powerful sectors and intellectuals were equally responsible. The work was condemned by both groups on ethical grounds.

The most radical factions of art's *avant garde* upheld the imperative of linking art to social transformation, putting art on the street, connecting it to the people and merging it with life. Bony took the traditional way of approaching these goals—moving from the institution to the street, from enlightened circles to direct contact with the people—and turned it on its head. He violated the reasoning that made this relationship admissible by putting people, workers, on display before the eyes of the bourgeoisie and the middle class. He could have chosen a different way of postulating this relationship, but his choice was an efficient one, in as far as the sector he was addressing (the Di Tella's public, not the working class, to be found in factories, unions, demonstrations or strikes), reacted with a moral reproach. The people were not his intended public. Bony exhibited a “module” of the masses in an art institution. As a result, the rejection of the work and its meaning did not come from the workers. Bony's cynicism was based on a practical observation: for the same salary, or even more, for twice as much, an industrial worker could do a different kind of work. The exhibition situation wound up being absorbed by the situation of the wage-earner.

There are clearly many ideological consequences to this intervention. It is very difficult to examine it in any way that can be widely agreed upon outside of art's particular realm. In this field, Bony's intervention has the status of a precursor, in relation to the famed interventions by Santiago Sierra, to cite one example. It has been included in numerous exhibitions that contextualize it historically as an early example of political conceptualism on an international scale.

Nevertheless, the relationship that it proposes with reality has not lost any of its power to irritate and create tremors in art contexts; museum logic has not managed to abolish it. The piece has been remounted, generating polemics and acts of censorship. Since its historical re-evaluation in 1998 at Fundación Proa,²⁰ it has been re-created in Slovenia (1998) and in Houston (2004). However, during an attempt to present it at the Havana Biennial in 2001, it ran up against the very political conflict it represents. Bony withdrew from the show because the organizers' intention was to leave the Cuban Communist Party in charge of selecting the Cuban family to be put on display.

Although *La familia obrera* [The Working Class Family] was not the work that set off the censorship of *Experiencias* in 1968—which led to artists' deciding to destroy their works in front of the entrance to the Di Tella—Bony participated in the decision to abandon art that was shared by many other artists in Argentina. Following a work such as that, it was difficult to continue to show in museums or galleries.

Bony considered his retirement from the art world during seven years to have been a mistake; a tactical error. "At that time we believed in a utopia that finally proved to be impossible: the possibility of obviating galleries and museums".²¹ He experienced this decision like a form of suicide. When he once was asked whether a drastic situation had ever brought him to the brink of death he responded: "Yes. One time was after the Di Tella closed. I had decided to quit, to never again show in a gallery or museum. I felt that I had come into contact with a deathly cold. It made me very afraid and I lived more than five years thinking that my life had ended".²² Although he [later] admitted that the seven years of silence had been useful for pondering over how he would reinsert himself into the art circuit again, Bony assessed the decision with skepticism: "We undertook a fantastic utopia: unable to change society, we committed suicide".²³

1975-76. Body and Sky

...I believe that there is a constant in my work: discontinuity.
Oscar Bony, 1976

After having abandoned art activity during seven years, Bony took up art again, returning to painting and photography almost simultaneously. The photos he took during one summer spent with his family in Bolsón between late 1974 and early 1975 record the particular impact of the fluctuating power of skies captured during different times of day, occupying almost the entire picture plane.²⁴ Made using brushes and airbrush with acrylic paint on large canvases with photographic realism,²⁵ these skies were almost always titled "paintings", and they form a central part of Bony's return to art. He told Luis Felipe Noé that there were three reasons that moved him to take up painting again: a political demonstration, his daughter, and coming into direct contact with a painting by Boticelli.²⁶ Society, his closest relationships and art were the motives of his need to return. From that moment on, Bony made skies that would even form part of his final series, as if citing his own work or that of Magritte, another artist who also explored the evocative power of sky imagery, and whose work was quite logically of great interest to Bony.

Earlier on we referred to the generational abandon of art practice while considering some of its motivating causes. However, we did not analyze how many of these artists returned to their art practice, in different ways and practically at the same time. Bony did so with his skies, León Ferrari with drawings, Pablo Suárez with landscape painting, Luis Felipe Noé with expressionist painting, Renzi with his inventories and still lives. Almost all of them went back to a craft: drawing, painting, line, stain, different themes. This included banal topics such as a sky or a coffee machine, where the earlier revolutionary social utopia on the horizon that had integrated their works, demanding powerful efficiency in every intervention, had dissolved away completely. A point that deserves mention is that none of them felt the need to give any political explanation for their return to art, although they had indeed done so when making the decision to cease their activity. In some cases, the return to art was a form of survival in response to a vital need in the midst of the violent, repressive context of the seventies (Renzi), or it was considered as having been a mistake (Bony).²⁷ Or artists simply went back to making art, without any explanation. For all of them, the return to art was clearly out of need.

Seen in the context of the dictatorship, Bony's skies go beyond being simply representative painting, to become intense metaphors for freedom; the contemplation of that window of air dotted with clouds contained on the canvas provided an illusion of the pleasure of experiencing a freedom that reality did not have to offer.

I would like to point out yet another record that that was highlighted in a recent curatorial proposal.²⁸ These skies are strikingly marked by elements that recall those used by Berni in his paintings. These skies saturated with color weighing heavily, and play a role that competes with the montage of sheet metal that refers to a world of misery. Bony's operation is two-fold in this regard: when he takes up Berni's skies again, he refers back to his formative years and to the tradition of an artist who was one of his teachers, but at the same time, he cuts the skies loose, separating them from that infamous world that figures in Berni's collages.

In this series, Bony paints from a photographer's perspective. These skies imitate the photos in the album from Bolsón. They recreate a visual experience through manual means, an added plus to the photographic image's ability to communicate, as if to make it say more than the photographic shot itself could. Once again the scenario is one of tension, between reality, photography and artistic fiction, such a central issue in his work.

One year later, Bony would similarly feel the need to make photography say something about painting. In April, 1976, he showed a series of 10 color photographs on paper at the Artemúltiple gallery. The series began with two close-up shots of mouths engaged in an active dialogue of tongues. The rest of the photographs had naked female bodies as their model. These bodies in different positions can be linked to a very extensive series of photos of nearly all women and transvestites that as yet remains in his archives. A characteristic trait that differentiates these photos is how they are handled in pictorial terms, particularly in those cases where the model is almost indiscernible because the lens captured the model's movements. The outcome evokes the results that the Anglo-Irish artist Francis Bacon achieves in his portraits. The body is distorted by lines, transparencies and flat areas of color that put it into motion, giving a completely pictorial treatment to the photograph. Critics described these images as possessing a "sad eroticism, used as a zone for the expression of violence, solitude, narcissism and isolation".²⁹

His constant changes of style were also highlighted: an artist who went from film to installation, who painted and took photographs. Bony had a resounding reply: "Images as a language are what interest me, and I believe that there is a constant in my work: discontinuity. That discontinuity is not capricious: it is the essence of our reality, our past history and everyday [experience]".³⁰ It was a violent history, and the 1976 military coup would give a chilly ring to these words. Like so many others, Bony left the country in voluntary exile, forced to do so by the situation being experienced in Argentina. During more than ten years he would live in Milan.

1988. The betrayal of style

The discontinuity of languages and forms that Bony had accepted in his two last shows in Buenos Aires became an area of investigation all its own in Italy. There, the debates underway provided him with a theoretical framework that confirmed his most recent postulates about art. In 1980, on the occasion of his exhibition at the Galería de Arte Contemporánea in Siracusa, he used fragments of objects, slide projections, painting, string, earth and candles. The entire grouping communicated a relative sensation of chaos and discontinuity. "I finally decided not to have a style. I chose the freedom to design using different styles".³¹ One year later, he would confirm these words: "Style is a boring bridle that leaves station A to reach station B, always along the same trajectory. I work toward the destruction of style, of the concept of style".³² Of course, Bony hardly understood that the concept of fashion would take style's place. He considered fashion to be an external, superficial notion. Even when he was unable to enunciate what contemporary art was, he knew that his work was aimed at destroying harmony and that it was not based on making one choice, but many. Bony loved the camera and spent his days astride a huge motorcycle. Both were of great interest to him and allowed him to be in contact with an urban, contemporary world, full of heterogeneous, juxtaposed realities. It was a world of conflicts and ambiguities whose complexities he sought to bring into the exhibition hall.

"Today, for the first time in the history of art, all styles are possible and contemporary"³³, he affirmed in 1986, when he organized two simultaneous shows in Milan to exhibit the *Discontinuidad* [Discontinuity] series. The series consisted of large scale works in different styles—from expressionism to neo-expressionism, from brut art to fauvism—as if they had been done by many different artists. "One style is in opposition to another, from one fragment of reality to the next, following a technique of montage that is similar to cinematography."³⁴ The exhibition implied that the viewer would see paintings of different sizes, in different styles and made from different materials: "it's all about making a dimension of the mass media evident in painting through a mechanism of assembling and disassembling fragments of reality and imagination, resembling a relationship with cinematographic montage", critics asserted.³⁵

In 1980, Achille Bonito Oliva's book *La transvanguardia italiana* was published in Milan, containing reflections and an agenda concerning the recent situation in art. The text referred to an art without defined anchor points, in which artists' works turn into a nomadic journey. It proposed art as a generator of catastrophes, of a discontinuity that upsets the tectonic equilibrium of language, in favor of a "precipitation of imaginary substance" instead. He declared himself to be against the avant garde's "linguistic Darwinism", that proposed configuring the development of art along one continuous, progressive and rectilinear line. The current crisis in art, Bonito Oliva maintained, is an evolutionary crisis of art language.³⁶

These ideas, that Bony had in a very general way proposed in his last two exhibitions of skies and photographs in Buenos Aires, were there in the debates taking

place at that moment in Italy, and the coincidence also confirmed the ideas that he had defended when stating that discontinuity was the key to his work. The years spent in Italy would consolidate the direction that his research had taken prior to his journey.

Between August and September, 1988, Bony held an exhibition at the CAYC, marking his return to Buenos Aires. The title he chose for the show—*La traición del estilo* [The Betrayal of Style]—was not only a magnificent synthesis of his most recent pictorial work with its mix of different visual languages, but also signified his actively taking a militant stance against the notion of style and its mandate. Following his return, Bony would refer to the death of style on more than one occasion.

The exhibition presented works in heterogeneous materials, from the installation titled *Argentina te quiero* [I love you, Argentina] a fragment of a garbage dump in a corner of the lower space, with the same phrase written over earth on the ground behind a barricade; to a street musician played a Paraguayan harp, a small painting depicting an airplane crash hanging out of its frame from one corner of the ceiling, a flower two meters by two meters titled *Carmen*, a series of portraits that juxtaposed two halves of different faces, painted on unmounted canvas stapled directly to the wall; and a painting that had one image of the obelisk and 9 de Julio Avenue repeated five times on the same canvas. Altogether, the exhibition was a condensation of images from his return to Buenos Aires, touching on the heterogeneous styles found in the city and the contradictions in its history. It was also, in some way, a response to two issues that were of concern to him: the concepts of style and identity. “For years I felt excluded from prevalent trends, with a complex about my constant need for change. [...] I was always looking for some way to contemplate the concepts of style and identity. [...] All these leaps from style to style that confront one another and argue between themselves that could pass for conceptual speculations in Italy became real in my country”.³⁷ Bony placed emphasis on his vision of the city: “The apparent chaos in my exhibitions reflects the convulsive reality of a modern city [...] the discontinuity in my style is a testimony to the superimposition of different realities as well as different architectural styles in the city of Buenos Aires”.³⁸ This was his new introduction to Buenos Aires culture and at the same time, it represented a phase that was drawing to a close. Five years would pass before his next exhibition, where would confront us with a new instance of his discontinuity.

1993-2002. The Uses of Photography

*Every still photo is a privileged moment converted into a thin object that can be
saved and looked at again*
Susan Sontag³⁹

We know that during the seven years that Bony had abandoned art, he dedicated himself to taking photographs of the leading figures of Argentina's new rock scene.⁴⁰ We also know that when he did return to making art, he did so with painting and photography. Not only is the series he exhibited in Artemúltiple proof of this, so are the hundreds of negatives and contact sheets that he saved in his archives. Nevertheless, these incursions in photography coexisted with his painting and experimentation with diverse materials and installation. Although a certain use of photography appears in a tangential way in one of the works shown in Italy,⁴¹ it is only from 1993 onward that photography would become such a central part of his practice and a continual presence in his artwork. His aim was not to capture beautiful shots, isolating objects in suggestive contexts, or to recover the lowliest elements of the world to raise them up, but rather as the support or preliminary structure upon which he would act in order to compel us to look at certain things.

The *Oscar Bony. De memoria* [Oscar Bony. From Memory] exhibition, held at the Fundación Banco Patricios in 1993, marked a turning point. It hardly matters what we call the works that he showed there—photographs, installations or perhaps more precisely photo-installations—what matters is that we consider the fundamental operations that he carried out there. Bony presented several significant photos taken from his personal album, family memories—that biography of images that perpetuate certain moments of our lives—taken out of the archive's order and brought into the present. He separated, photographed and enlarged. He began a task “regarding memory and the archaeology of myself”.⁴² He took the small sepia photos with their decorative borders in hand, re-photographed and framed them. Not as though it were just a matter of enlarging his memories to hang them on the wall, but through a series of procedures that accentuate, again and again, that between this photo and the present, time, a person's life, has passed by, that he was a child then and today he is an adult. The frame here does not instill order and does not freeze, but seeks to relive the significant moment registered in the photo. It is always him, sitting in a hammock, painting, or with his daughter, Carola, when they traveled to the coast of Spain.

We cannot escape the reference to Roland Barthes' last published book, *Camera Lucida*,⁴³ where the main theme is death and the exploration of photography's essence. It is a highly personal book, where the author follows his feelings, marked by the recent loss of his mother. Barthes' essay is a brief text about time, nostalgia and death. Bony's photographic series also touches on these themes. Through subtle formal interventions, the artist manages to articulate an insightful and intense questioning of time.

The image from the past that he photographs is turned toward the left or right. Bony then corrects this deviation with the frame. This puts the frame into movement, leaving it completely fallen, resting on one corner, as if the whole were a powerful accent mark, a reiteration originating in the form itself of the act of separating this photo in particular from the entire narration of a biography in images.⁴⁴ With this simple device, which brings the slight inclination of the horizon line in *El paseo* to mind, Bony also uncovers the time in the old photo in order to bring it forward into the present.

He thus excavates the tale of his own life, but also delves into the density of the here and now. The photos appear to be fuzzy and enlarged. Both these traits are significant indications of emphasis. They are blown up in response to the need to look into them, to discover an object, gazes or gesture that might intensify the memory, something that allows a date to be fixed, a place to be identified, to revive the perceptions he had as a child when he played in the dirt in front of that fence. They are fuzzy because they are small, old photographs, now extended. To look at a photograph from the past leads to recognizing the smallest of details that may have been overlooked prior to that meticulous gaze. Bony explores the photograph's talismanic meaning, its ability to appropriate that era. He holds that testimonial image between his fingers, to look at it once again through the viewfinder (the frame) like a visionary eye that scrutinizes tiny fissures in time.

They are not simple photos that we are dealing with, they retain important biographical moments that he proposed to reactivate. He positions real objects, a shovel, a shirt, dry, cracked earth alongside a bundle of stakes, a water-polished branch, a fishing pole or a drawing that also appear in the vortex-stricken frame. If, as Barthes claims, photography mechanically reproduces that which can never be repeated, then in this re-contextualization Bony vertiginously shifts his memories to the present, giving them a new existence. The photo's “loving or funereal immobility”⁴⁵ becomes three dimensional and its power to perpetuate is activated. “It is a reconstruction of myself, of my person. Photos from my childhood that I look at from this place, with documentation of the moment. It is a circuit closed around a single person, a situation of isolation upon myself”⁴⁶

The entire group is a summary, an inventory of biographical moments, a compression of past and present, both closure and a point of departure. At the same time, it is proclaimed as a sentence of what was happening in the art of that time. “With my latest works, I attempt to position myself on the outskirts of what is being done [...] as opposed to the so-called ‘arte light’, my way of innovating is to work about myself, to place emphasis on emotions”.⁴⁷

Seen from this perspective, it is significant that Bony constructed a long oblique wall made of bricks and mortar, non-representational—and doubly disturbing as a result—that crossed the entire length of the Centro Cultural Recoleta's Sala 11. He divided the space in two, leaving one side of the wall exposed to the public and the other side inaccessible and out of sight. It was as if, having revised the past with his photo album, the wall represented a physical and symbolic limit to point out that from now on, his relationship would be primarily with the present. Bony refers the meaning of this wall directly back to the art world: at a certain point it is no longer possible to gain further insight, he becomes as impenetrable as his wall.⁴⁸ The wall gave rise to a variety of interpretations that link him as much to his immediate context as to other walls that artists have raised in art institutions.⁴⁹ The vacuum it created left a mark with all the power of an enigma, and it did not generate consequences that would influence Bony in selecting options for the exhibitions to come.

His itinerary during these years was a hectic one. *Obras de amor y de violencia* [Works of Love and Violence], at the Filo art space in 1994 marked a key moment, a point of closure and the outset of new projects. Although one of the works in the exhibition was linked to the biographic series, on the whole the works represented a new line of investigation. In one corner of the space, Bony placed a photo in the arms of a chair; the photo is of his mother holding him in her arms, him holding the photo, re-photographed and framed once again: *Ella me tenía a mí como la muerte la tenía a ella* [She held me just like death held her]. Death and love. This piece functioned as a connection between his biographical inventory of overpowering and conflict-ridden close relationships, with a new point of departure: while this had been embodied in a wall the year before, now it was embodied in his glass panes shattered by bullets fired from a revolver.

Bony tenaciously explored all the possibilities of gunshots fired through glass. There were encrusted bullets that bored holes into the glass and cracked it in unpredictable ways, an entire sampler of experiences with bullets impacting different grades of glass. In some cases it is simply transparent glass, where the artist's intervention lies in the perforation that penetrates it along with the explosion of quadrangular cracks that spread across the rest of the surface. But in other cases, he tests a glass placed over a sheet of lead, or a sheet of corroded bronze or lead, where the bullet hole continues in long, arbitrary lines. There are variations on the bullet holes, five, seven, three, or one enormous one, that seems to wrestle with the stability of the glass. They are either scattered across the surface of the work, or arranged in lines, equidistant, as if the result of rapid fire.

The incrustations and shattered glasses are presented alone or accompanied by just a few, significant words: in one case UTOPIA, in another, AQUÍ Y AHORA [Here and Now]. The artistic statute of the glass shattered by a bullet is provided by the frame that sustains both. He uses old, restored frames, full of carved curves that refer to museum rhetoric. They are no longer inclined in any direction. They are completely rectilinear, framing, highlighting and signifying the gunshots, outlining them as enigmas to be resolved. At the base, a gilded plaque redoubles the museum-realm fiction: on it figures the author's name, the work's title and the firearm used. León Ferrari confers a precise meaning to the whole: "With the holes splintered by gunfire, Bony finds a new form of repudiating the association between [priest's] robes and uniforms. The perfectly transparent glass, that smooth surface, broken, shattered by gunshots, is a metaphor for those who destroyed illusions of justice, and they have the gilded frames of pardon, as golden as a general's gilt decorations and epaulets, as golden as the Cardinal's chasuble embroidery, stoles and myrrh".⁴⁹ The gunshots function as an allegory of history's violence.

Obras de amor y de violencia is a synthesis of an exceptional moment in his ongoing explorations. Bony experiments with firearms, with gunshots. In a series of photos in his archive, we see him up on a ladder, aiming at a framed panes of glass lying on a carpet folded several times on the floor in order to absorb the bullet's impact. The revolver in his hand is like evidence, just like the revolver in the showcase, exhibited with a plaque as if it were his palette or paintbrush.

This exhibition included one additional work, separate from the rest: twelve portraits of children with prices listed below, in some cases written and in others erased, as if it had been necessary to lower their value before launching them newly onto the market. Concrete violence, whose evidence is put directly on view—weapons, bullet holes, explosions—are exhibited alongside social violence. The price of every child is like a symbolic gunshot, of equivalent or even greater violence than that other, physical violence he carried out by firing at panes of glass. Together, they could be thought of as a manifesto against hypocrisy. He maintained this form of registering his action in some later photographs, but the nail upon which he was now focused with his hammer—to paraphrase his own words—was his own face, his self-portrait.

Two years later, in *Fusilamientos y suicidios* [Executions and Suicides], at the Klemm gallery, his first fired-upon photographs were exhibited. They included urban landscapes, swamps and his own face perforated by bullets. Bony left the rhetoric of the frame to one side to concentrate on the matter at hand, using a formal solution that would allow him to do so. First, there was a technical issue: how to hold a large-format photograph and a bullet-shattered glass together. He replaced the frame with its connotations of museum rhetoric and the past with a functional frame, made of metal, designed to hold the work together. This adjustment implies a meaningful inflection. He no longer dwells on the question of the frame, but now focuses on the photograph that will be penetrated by bullets. The world, the work's motivation, is centered on what happens inside the frame.

Fusilamientos y suicidios are much more, however, than simply photographs with gunshots. Once again, Bony expresses a skeptical view of art history, modernism and the present.⁵¹ He questions its purported progress. With a gunshot or a perforation, he makes a direct reference to an atmosphere of tragedy. "There is a feeling that the apocalypse is approaching; I believe that this fear is subterranean, that it comes from deep intuitions in the face of things that fall apart or are demolished. I don't believe the Apocalypse to be like a seaquake, like some Japanese fantasy, or a nuclear explosion; that seems very obvious. It could be the discovery of the true nature of time".⁵²

The series includes a work such as *El tiempo es esférico* [Time is Spherical], a photo of an immense sky juxtaposed with the line of the sea, where the image and the glass are perforated with a circle aperture that reveals the texture of black velvet: "it's a theme that I have pondered, the perception of time as present, past and future is flat, just the conception of the universe used to be. I think that we are approaching time's definitive nature, as being spherical, that is, that it functions in all directions, with the subject at its center [...] It is also difficult to think that a black hole absorbs all matter, and this is another reason why it is present in my work, black holes only exist on mathematician's blackboards".⁵³

In the photographs as well as in the gunshots, there is a strong reference to local history. Bony refers directly to Fontana, whose aesthetic he considers to have been conceived of entirely in Argentina, based on specific elements. Like his famous slash, for instance, which Bony believes to be a reference to the flatness of the *pampa*, that Fontana then positioned vertically, intellectualizing it and converting it into a gesture that would carry greater dynamism and violence. Bony's gunshot is more violent and more philosophical than Fontana's slash. "I propose to venture into the terrain beyond the bullet hole [...] the enigmatic deep blackness that pertains to the terrain of knowledge".⁵⁴ While he ties his work to a local art tradition, the gunshots also refer to national history: "All the violence that this country generates and has generated has to do with what I do".⁵⁵ This allusion, as we will see, will also involve the international scene.

For now let us pause to look at the photographs that Bony fired upon. The series is no longer based on opening an archive, the family album, in order to re-evaluate it from his present day perspective, adjusting his memories to photographic records, highlighting those elements that he feels the need to emphasize: earth, a shovel, the fence, his shirt, a fishing pole, a drawing, or [his mother's] arms. Now they are photographs that he has taken, and they compel us to ask ourselves why the shots were taken the way they were. Bony maintained a two-fold relationship with photography: first he used the photos he had, and then he produced new ones. From here on out he would concentrate on the present, and more specifically, on his own visage.

These portraits are not simple images; they maintain a latent trace of the real, the imprint of a face. If photography allows us to possess a surrogate of the beloved,⁵⁶ Bony proposes possessing an image of himself when he takes and exhibits these self-portraits, an image that is made available to him as well as to the gaze of the public. Nevertheless, the relationship between portrait and person is still delineated by a certain magic. The photographs that he has handed down to us transmit a degree of reality; they carry a great deal of power because they remind us of the person whose place they occupy. "On one end of the spectrum, photographs are objective data; on the other, they are elements of psychological science fiction [...] The photographs are a way of trapping a reality considered to be recalcitrant and inaccessible, a way of compelling it to come to a halt. Or to enlarge a reality perceived as reduced, emptied, perishable or remote. Reality cannot be possessed, but you can possess (and be possessed by) images".⁵⁷

What are the ways in which Bony hands his portraits over to us? What conventions does he use in giving them form? If we agree that he left us his portraits as a legacy, then asking in what way he proposed to be remembered is a legitimate question. "While old photographs complete our mental image of the past, photographs taken now transform the present into a mental image, just like the past. Cameras establish an inferential relationship with the present (where we come to know reality from the imprint it leaves behind), they offer an instantaneously retroactive vision of experience. Photography offers a parodying approach to the past, present and even the future".⁵⁸ Bony posed in front of the camera and chose a facial expression and specific lighting. The portraits are defiant, looking at the camera straight on and perforated by gunshots. Every viewer of this work who finds him or herself in the same position that he adopted when he opened fire on the image of his face becomes a potential assassin. The camera shot, the gunshot, the gaze as shot. Bony's portraits have the power to convert us into witnesses of a suicide or into accomplices to a murder. Bony parodies time and photography's power to commemorate those who are no longer among us. He anticipates that which is yet to come. He leads us to observe, today, his face, alive and defiant. The images that offer us the most powerful remembrance of him are those that he himself produced.

These images bring us closer to him and yet separate us from him at the same time. We confide in the literal portrayal of the face but the rest seems to be a crudely elaborated fiction. Two events really happened: Bony was in front of the camera when he took this photo and Bony opened fire on his self-portrait. The image and the perforations prove that all this happened. But the rest is fiction. Bony didn't shoot at his own face, but at a representation of it. Although the image encourages us to merge the two events, they took place separately. The image betrays reality. Bony shot at glass and paper, not at his body.

By firing at himself, Bony eludes the viewer's pitying gaze. It would be quite different had he shot at a photo of a multitude or a group of children instead of at his own portrait. In as far as the first shot may be morally reproachable—like the indictment that he received for his worker's family—no one can question his shooting at his own photograph. Instead of putting the dispossessed on display, Bony puts himself on display. By eradicating this moralistic murmur, Bony repositions the question of the relationship between fiction and reality.

A sequence can be followed in his gunshots, a gradual shift in the use of photography. First, he shot at glass panes without any representation; then at landscapes, cities, swamps, groups of people, his face, his back and his portrait. There are two records that become intertwined in the gunshot photographs. On the one hand, Bony behaves like an individual photographer, who accentuates the narcissistic gaze by photographing himself. In other cases, he acts as a social photographer or reporter. This is the conduct that points to the photographs of children, urban protest, and all the contrasts of a capitalist city.

The self-portraits are organized in series. One group shows Bony with the trigger—the cable release, not the gun—in his hand, dressed in a suit and tie, making a contorted leap in the air. He is dressed like an executive, politician or businessman. The series refers more to execution than it does to suicide. A moral remainder can be perceived that is also present in two other series. The first, titled *Culpable inocente* [Guilty Innocent] from 1998, includes two photos of Bony in suit and tie, with three bullet holes in his chest. In one of the photos, he looks out defiantly at the viewer, with the word “guilty” stamped on his forehead. In another, stamped with the word “innocent”, his eyes are closed. The second series, called *Broadcasting News (fragmentos A y B)* [Broadcasting News (fragments A and B)], from 1999, includes two photographs of a practically naked man, who we can imagine to be Bony himself, seated and masked, with gunshots in his chest, holding up the word “innocent” in one case, and “guilty” in the other. Why is one innocent, and the other guilty? There is a guilt or responsibility that leaves some punishment pending: “...the executed person may be either guilty or innocent, just like the viewer looking on”.⁵⁸ In this latent sentence Bony includes the most recent history of this nation as well that of the international context. “The law of due obedience has been very powerful. [...] It's an issue that has generated a consciousness of historic castration in this country. It is actually an issue that corresponds to the global culture of our era. It is something that happens, has happened and is happening everywhere. What took place in Kosovo brings what we are talking about up to date.”⁶⁰

Although photography always records what has been, Bony points out a certain power of anticipation that it possesses. Not of an unusual, unexpected event, but of something that is going to happen and that he records in anticipation and then presents to us as evidence, even when the event has not yet occurred. It is evident that he could foresee his own death, although he could not foretell when or how it would happen.

Bony accentuated the prophetic power of the gunshot photos. In 1996 he shot at a photograph of New York. When two airplanes crashed into that city's emblematic Twin Towers on September 11, 2001, he went back to his earlier photo and redid it, attributing it with the power to foretell events. It isn't that Bony was speculating with impossibilities. Many interviews portray him as being concerned over social and political issues, and above all with the fate of the world. The attack on New York was predictable for someone critical of capitalism. Many have written, in the United States and beyond, that its foreign policy made some reaction predictable, although not what form it would take. When Bony presented the photo of New York with gunshots along with a huge enlargement of the planes crashing into the towers and a portrait of Bin Laden following the attack, he was underlining the anticipatory powers of his gunshots. Obviously, in the new version the shots were re-directed. They were no longer dispersed by chance into the sky, but were new shots, surely aimed, perforating the image of the towers.

Bony's work marks a path of a persistent, implacable research into himself. At a certain moment, he even consciously shut himself off from information from the art world. With the notion of style annihilated and fashion discredited, he delved into his own biography to step into the very center of a ruthless relationship with himself. Bony positioned himself in the middle of a moral discourse that he gave back to society. This was not done as a person who preaches comfortably from the grandstands, but by sentencing of himself as a point of departure, which he presented in the form of a fictional suicide. It was a violent act, a synthesis of his relationship with the world and his judgment of local history, with its endemic violence, imprinted on the nation's genealogy as well as its most recent past. His work is impregnated with an irrevocable moral imperative, with a surprisingly intransigent view of art's place and the artist's role. It is a dutiful existence that cannot be refused that begins with he himself, is then extended to the art of his time, to the entire society, and then the world.

Love, death, ethics, politics and life. His work intervened in his era and lucidly foretold the horror of the times to come. It is the poetry of violence. “For me, violence is a language that we are all versed in. It is a violence that is created upon the other and out of cynicism. Violence also comes from those who look on. That violence is expressed in a simple, efficient way. I create the suicide and I am the one looking on. When the person who looks replaces the one who shoots, they are already implicated in whatever action these photos have and thereby generate a meaningful reading.”⁶¹

The artist also handed down a relevant confessional document to us, a testimony that relates memories from his childhood. It is impressive to realize that the implacable direction that he established in his work was there, present during the earliest years of his biography. His mother's combative presence, which marked him with intransigence and the absence of relativity when the time came to ask about what his practice meant. His art is one without concessions, that can only be justified by his own investigations, and this led him to clash with the art world, expressing his dismissal of the mechanisms of adaptation to the market, average taste or the viewer's comfort. It was a collision, a confrontation that Bony converted into an aesthetic act.⁶²

In the aforementioned narrative, the level of detail with which Bony describes the patio of his house in Misiones is surprising. There, enclosed within a small fragment of space he spent the best moments of his solitary childhood. It was the place where he played, investigated or made note of his earliest memory of falling in love. The patio is a possible metaphor for the outline of the world that Bony deployed using his face, a sheet of glass and two gunshots, one fictional and the other one real, as his point of departure. A camera and a gun. With this concentration of resources and simplified language he would not only interrogate the meaning of art, but all the mysteries and enigmas—metaphysical and existential—that lie on the other side of his shattering perforations as well.

Rock: O. Bony's lucid dreams

Fernando García

“Before, if a day went by when I didn't take a picture, it was as if I had lost part of my existence, as if I had forgotten to wake up...”
(Oscar Bony, Buzios, 1980)¹

If we consider to what extent people all over the globe suffer from insomnia, it means a pleiad of sleeping beauties, there where the earth touches the night, rehearsing different possibilities of “lucid dreaming”;² pushing the technique that allows them to come and go in their dreams to an extreme; they enjoy a transient escape from the body; access to a hyper-reality that is, indeed, dreamt.

Those who practice the technique, that would seem to have its cybernetic sequel today in the omnipresent world of Second Life (although disciples of so-called “Waking Life”³ are in no need of their credit card's abracadabra) are called and call themselves “oneironauts”, high ranking crew members in the world of dreams.

A series of stills from Oscar Bony's archive provide proof. In the middle of a collective dream known as counter-culture, Bony was hired by the multinational RCA

as a professional photographer to sell the image of a new New Wave, and his conduct was that of an oneironaut capable of moving in and out of dreams with scenes that made up a bigger, different IMAGE in capital letters, the primal layer of the hypothetical humus of rock iconography for Argentina.

"When Bony showed me his folder of contact sheets for the 30 years of rock show, it immediately brought tears to my eyes. There was a photo of Arco Iris, that had been used for a concert poster, that had left an indelible mark on my entire adolescence. He opened a door for rock photographers of the '70s and '80s" (Andy Cherniavsky, 2007).

"Bony was a magician... he saw things that we couldn't see. He went about unobtrusively, with the subtle movements of a Siamese cat, all of a sudden the four of us were in a photo, without even having registered the sound of the flash" (Edelmiro Molinari, 2007).

Obviously an oneironaut. The folder of contact sheets that Bony selected for Cherniavsky in 1997 contains around twenty stills from the shoot for the back cover of the "Beat N 1" album by Los Gatos (1968).

In different shots, the five Gatos are organized in the form of a pyramid (a familiar compositional device in Bony's rock photos) over which the photographer drew translucent lines using a small flashlight, making the utmost use of the Hasselblad's capacity for double exposures. Along the right edge (of each of these) stills, the figure of the photographer can be discerned, surreptitiously entering the photo, on one contact sheet after another. Flashlight in hand, the oneironaut seems to walk in the void of the *camera obscura* that had already incorporated the specter of Los Gatos into the negative. Bony is there a scant moment (in time) after them, bridging the death/life distance that he proposes as a metaphor. It is extremely strange to see him in that scene of photography's great beyond, in the same place that Los Gatos had abandoned just seconds earlier, and to which they could never return (shipwrecked?).

"[...] The most adequate word to designate the attraction that certain photos held for me was adventure. This photo reaches me, that one doesn't [...]" (Roland Barthes, 1979).

In these stills, Oscar Bony ventures into his own composition and for whoever looks back at these precious contact sheets almost forty years later, it is particularly surprising to corroborate that those seconds that separate the exposure of Los Gatos from that of Bony and his magic lantern grant the artist a strange survival: by his side, the musicians have already taken on a sculptural texture, mummified.

Getting back to Barthes and his canonic division between *studium* and *punctum* for an enamored appreciation of photography, if the *punctum* is a "prick, little hole, small stain, little cut and also a coincidence... the chance there in it (the photo) that distracts me"; then what *kills* (to use a cross-dressed verb from this shipwrecked rock bohemia) in Bony's work is that the operator himself becomes the *punctum* (crack, slash, *after Fontana*). These photographs of Los Gatos are evidence, once again, of Bony as an oneironaut in the dream of Buenos Aires' counter-culture; his professional work for RCA (and other labels) thus turns into the adventure of adventures that rock was then. We will see Bony as medium, mediating between the economic structure at his disposal to expand the genre and the self-sufficient factories of creativity called "groups"; Bony as medium also mediates between the visual arts' *avant garde* and the authors of electricity to formulate an aesthetic that is an adventure, to be sure.

"The first time that Palito came face to face with the photographer, it was impossible to make him smile. We used the old trick of making him say—cheese—but not even then. So then I thought, that the first thing was to show him exactly as he was, with his sad expression and forsaken air. When I looked at the first shots, I realized that nothing more was needed". (Leo Vanés, 1964)⁸

It was a fork in the garden of winding paths. When Bony and rock landed at RCA, the giant that had immortalized the icon of the seated dog and the Victrola (do even dogs buy records?) was looking to establish an exchangeable goods phenomenon with the Club del Clan, the invention of Equatorian executive Ricardo Mejía, that finally wound up healing the label's Argentinean affiliate's finances (and converted the promising Jolly Land into a splendid housewife). It was 1962, and by 1967 the decade's biggest mass idol in Argentinean pop music would be consecrated, out of the ashes of the Clan or New Wave. At the time, a 40-minute show by Palito Ortega was selling at one million two hundred forty-two thousand pesos. Between tango's commercial rally and the folklore boom, New Wave had broadened the market for record sales in Argentina. It was a bandwidth measurable by the 500,000 copies a week of "Fuiste mía un verano" (You Were Mine One Summer) that Leonardo Favio managed to sell, provoking unheard of solidarity on the part Odeón's and CBS' production plants to meet the demand for the record.

While it may have already been insistently hammered home that the rock movement in Argentina arose as a backlash against these "complacent" phenomena, it is also true that without that marketing explosion, the fissures that allowed RCA to position itself in the *avant garde* in their search for potential Argentinean Beatles would never have appeared.

RCA discovered Los Gatos and Los Gatos discovered RCA. And a song like "La balsa" (The Raft),⁹ created while secreted away from society during (post)beatnik amphetamines and actemin early hours of the morning, found 250,000 clients.

"You know how the legend of Dracula goes, don't you? In order to enter the castle, a vampire has to be let in by someone inside. This guy named Cosme Omar Pizzurno was the one who let Tanguito, Los Gatos, and later Almendra, Manal and Arco Iris into RCA. But people were still talking about beat, nobody said rock until almost 1969". (Alfredo Rosso¹⁰, 2007)

According to the testimony of Nora Iturbe, Bony's wife and the mother of rock musician Carola Bony—today in charge of this iconsphere's originals—Bony had begun to earn a living as a society photographer prior to the traumatic stampede post-*Experiencias* 68. Cosme Omar Pizzurno's death at the first turn of the corner in the 21st Century impedes any certain reconstruction today of the professional relationship that tied (the artist) to the RCA record company, but by following the existing negatives and contacts available for research, it's clear that 1968 was the year when all this began.

Up until that point, the Buenos Aires map had zones that tended to turn gray where "beat" was called "rock", and it included the edition of the (counter)culture magazine *Eco Contemporáneo*, occasional crossovers at the Manzana Loca (Almendra's participation at Marta Minujín's happening "*Importación / Exportación*" (Importation / Exportation), the "Be at Beat Beatles" performances, and shows by Tanguito and Manal at the Di Tella) and the para-literary group Opium. All these, naturally, were meeting places apart from proto hippie satellite spots such as La Perla (Once), La Cueva (Barrio Norte), Villa Cessell, the Bar o bar, boarding houses and empty apartments.

Once having joined RCA, the building at Pueyrredón and Corrientes where Bony had mounted his first-floor studio would have to be added to that map's gray areas. It is the same building that Fernández Moreno dedicated his "setenta balcones y ninguna flor" (seventy balconies and not a single flower) to, and it is the one where Yuyo Noé, Pedro Roth and Juan Fresán would work simultaneously with the oneironaut.

The rock photographer integrated himself in this context on three different levels. On a formal level (the photographs that the mass media began to need to satisfy the demands of a new market), a testimonial level (*flâneurs* who *were there* and clicked), and on a conceptual level (photographers addicted to Barthes' *punctum*). It becomes necessary to place Bony in all of these categories and in none of them at the same time, for real.

"The photojournalists came to look for the exotic; some of those who were working for the record companies came with a pre-established image and others, like Oscar and José Luis Perotta, sent messages through their photos, looked for textures and alternative forms of expression". (Juan Carlos Kreimer¹¹, 2007)

It has been noted that Perotta came back from Sweden in 1966 with a catalog of images of the English groups that would warm up in Stockholm before touring Great Britain and the rest of Europe. He then joined the staff of *Cronopios*, *Bella Gente* and *Análisis* magazines, the competition to *Primera Plana*. In both of their work, then, they possessed this *other look*.

In Bony's case, at any rate, RCA wasn't hiring him to do photo-rock, but as the strong arm of the Art Department in the "juvenile" section. As far as image was concerned, the label didn't differentiate much between post-Clan stars, beat musicians and others, the heavier, surlier and less accessible groups. Although Bony's negatives are evidence that Donald, Tormenta, Bárbara and Dick, Juan Ramón, Los In, La Joven Guardia and, yes, Palito Ortega all passed through his studio, it is with the (heavy, surly and inaccessible) "groups" that he would establish a vertiginous spiritual bridge.

As a free-lancer for RCA, he functioned practically as an infiltrated presence, capable of translating a group's aesthetic ideology and selling it as an image that was acceptable to the label.

Even when RCA had a punctual message (need)—color photo on the cover; black and white on the back cover—there is a spirit that flows through all of Bony's photos that is there both before and after the music.

If not a single song recorded by Almendra or Manal were left, we would still know (deafened by silence) that there, in that connection between wills, there was a greater intensity than was demonstrated in his work for a more neutral group such as, for example, Los In.

"He tried to do something original with the photos, and we did also, with the music. At the time there weren't any artists who had 'their own' photographer. Nor were there photographers who took note of each member of the band's 'profile' before taking each shot". (Litto Nebbia¹², 2007)

There's a photo that later became photo-montage,¹³ and later yet, the back cover of the "Rock de la mujer perdida" (Lost Woman's Rock)¹⁴ album (1970) that is the ultimate end of an era. Bony had followed Los Gatos through the fullness of their seven lives in little over three years. In his studio, in the Ezeiza forests in the middle of winter (there is a crude feeling to the production of the cover of the "poptimista" (poptimist) and "Seremos Amigos" (We Will Be Friends)¹⁵), in Tigre (cover of "Beat N 1"), and live on different locations. But these zany years are now approaching the verge of the bloody abyss of the seventies and it seems as though Los Gatos weren't made for such times. They have mutated from teenage Bambis into the hardened boys whose angles Bony had worked over in great depth. Their faces, gigantic, are cut out of a mass of public that remains below, tied to the earth, to the Argentina that is to come, while they had already embarked upon the long journey to becoming myth (shipwrecked?). In perspective, as a vanishing point, Bony's culminating point was a portrait that took him years to make. One by one.

Oscar Moro: lightning turbulence.

Alfredo Toth: perversely angelical beauty.

Litto Nebbia: programmatic intelligence.

Ciro Fogliatta: decadent melancholy.

Pappo: honest malevolence.

*"What remains to be seen is if this tidal wave of rhythms that changed the pulse of the youngest Argentineans will outlive the wear and tear of fashion's trends and the maturation of its devotees. But it undeniably allows for a new kind of cultural communication and for the progressive expansion of this music and poetry that continues to sprout from within (...)" (back cover of the book *Agarráte!!!* (Hang On!), 1970)*

Making a sudden appearance on bargain book tables during the mid-nineties, a new generation of connoisseurs discovered *Agarráte!!!*, the book, the work jointly authored by Bony and journalist Juan Carlos Kreimer for Galerna publishers.

Along with the early Argentinean translation of Yoko Ono's "Pomelo"¹⁶, *Agarráte!!!* constituted the beginning of Argentina's pop literature, and even it its economic rusticity, it heralded the book-object that was to come. Once again, as in the case of RCA, what they were looking for (a publishing house, this time) was to capture an effervescence that promised to broaden the market. The future may well see *Agarráte!!!* as a successful failure: a book whose commercial performance was deplorable, but that marked the inauguration of a rock writing style.

Clinging to Witold's axiom¹⁷ ("be careful with forms because they deform"), Kreimer and Bony imposed a collage style on the publisher, a style based on a pre-meditated dis-authorship that brought together their own texts and photos, but mainly consisted of discarded material from mass media, records and loose notes.

For this research, it is important to know that there Bony included photos of Almendra, Los Gatos, Arco Iris, the Festival Pinap, Conexión N 5, Facundo Cabral, The Con's Combo, Los Walkers, Los Mentales, Piero, Tormenta, Donald, La Cofradía de la Flor Solar and Poni Micharvegas.

Some of these did, in fact, survive. Just in case, the sessions Bony chose to highlight in the book's collages were the ones with Almendra, Arco Iris and Los Gatos. The photographer's search for the essence of these groups is outstanding in all three cases, groups that in the long run, projected a shadow of an alternative way of joining to form a nucleus (non-families post-*La familia obrera*).

When you trace back the photos in *Agarráte!!!* and the ones used as cover art for the records made by IMAGEN, you discover that Bony experimented very much in parallel with the musicians.

He was never obvious, and never literal. Out of all the production that this research had privy to, there is only one photo, one among hundreds, that utilized a fish-eye lens, a sixties cliché imposed by emblematic covers such as "Rubber Soul" (The Beatles) or "Mr Tambourine Man" (The Byrds).

Bony was, how can we say, more savage. The faces of the members of Almendra that take up entire pages in *Agarráte!!!* emerge from a session in the studio during which the lens was covered with Vaseline. The effect is a cloudy atmosphere, in which Spinetta seems to have come straight from heaven. This sort of performative portrait can be appreciated again in the work he did for the cover of Billy Bond y la Pesada del Rock's second album (Music Hall, 1972). In the negatives, the two well-known photos of Bond are surrounded by images from a complete shaving session: the chronicle of a hippie beard being retired. The photo for the back cover has an artistic auratic glow, further enhanced by extensions that Bony added to the singer-producer's mane by scratching into the negative. Collage emerges as another stylistic possibility with Almendra¹⁸ (a group portrait decomposed in fractal strips), and above all, for Nebbia's second solo album (1971) where different photos of the ex-Gato¹⁹ are piled all together, making up a kind of "Do you want to be Litto Nebbia?" in the middle of a surreal composition.

In her book *La pasión y la expectación*²⁰, Beatriz Sarlo explains how Eva Duarte only began to be Evita after Anne Marie Heinrich had discovered her to be another, and revealed this with her metaphysical system of light and shadow. Prior to that, there were routine photos, always the same: the mediocre melodrama actress' struggle to be ranked in *Radiolandia*.

The same applies to Bony and Argentina's rock scene.

"He was always talking about the fact that he received his initiation regarding the mountains and literature from a teacher he had in Misiones. He was a German immigrant named Alfred Ross. The message he received from him was: transmit intensity". (Nora Iturbe²¹, 2007)

"The release of Almendra's first record was delayed until January, 1970 because RCA misplaced the original artwork. Years later, Bony told us that he had been at the meeting when one of the managers crumpled up Luis' drawing. We only found out later, thanks to him". (Rodolfo García²², 2007)

Bony as medium, oneironaut, infiltrated double free-lance agent and Indian-ethnographer. A new revelation emerges every time you go through his folder of contact sheets. Bony's group portraits recognize his ethnographic potential for discovery, but at the same time they categorically deny his distance, his exclusive compassion. Bony's punch lay in being one with each and every one of the electric tribes who would delineate differentiated, model zones for the future. From Arco Iris' Zen nudity to Manal's existential maladjustment to Almendra's galactic neighborhood to Nebbia's conceptual nomadism, Mr. Bony Nikon Hasellblad captured it all to show it in his photo album of Argentinean rock.

An undeveloped roll of film is curiously labeled "RCA Directors on the Hunt"²³. Gentlemen with hats and rifles getting out of a *coupé* in the middle of nowhere. Six negatives are there as if to say that the phrase "talent-hunters" is hardly a metaphor. The Fordist "talent-hunters" are lying in wait, and they've come to capture species beyond redemption.

Blues violinist Jorge Pinchevsky is one example. In this case Bony portrayed a furtive semi-nude hunter whose nervous arms hold up a violin-harpoon, whose member (phoebus) imposes visibly through his shorts²⁴. Would the talent hunters dare approach this feral Mapplethorpe?

"You are like time / you never return to the same place / but sometimes you come back, you come back, you come back". (Litto Nebbia in "Los días de Actemio"²⁵, 1969)

Beyond the research²⁶, there's an old photo of the oneironaut that remains in the folder. There you have the slightly long chalet-style hair, the dandy jacket a la

Carnaby Street, the studio grime nudging its way into the margins of the picture frame, the Nikon, the photometer, the black circles under his eyes, worthy of a raccoon.
Now Bony is looking.
There is no band.

Oscar Bony

Giacinto Di Pietrantonio

About 30 years ago, Oscar Bony decided to leave Argentina and go to Italy. He arrived in Milan in 1976, where he stayed for around ten years. This trip was about culture and life; for many –and for Bony, too– Milan and Italy at the time signified a journey in search of the roots of art, both ancient and new.

In this specific case, the Italian-Argentinian, Lucio Fontana, had lived in Milan, and he had been a reference for Argentine artists and, in addition to this, Bony and Fontana shared the same love for the scientific imaginary, as can be seen from these words, addressed to Francesca Alfano Miglietti on Flash Art, “*Do you know what black holes are? And white holes? Do you know that in a particle accelerator there are particles that move in discontinuity? I learned that this year and leapt with joy. And now the mysteries of today disrupt the concepts of space and time, and I don’t feel I belong to any particular fraction.*”

The mid-seventies, in Milan and in Italy, saw the birth of the fragmentation of thought and life, with the invention of what would be in fashion, of design, the architecture of the ‘80s. In short, the *Made in Italy*. In Milan, inventions were made in the area of creativity that alluded to that which, in France, was the revolution of the poststructuralist philosophical thought of Barthes, Foucault, Deleuze-Guattari, Derrida, and Baudrillard.

In Milan, with his art work, Bony took part in this new debate, exhibiting on several occasions, both privately and publicly. We find art (neoexpresionism, transvanguardia, appropriationism) –as well as architecture (Deconstructivism, Postmodernism), design (Studio Alchimya, Memphis), music (Sex Pistols, Clash, Boy George, Devo, Talking Heads), fashion (Armani, Valentino, Versace), theater (Magazzini, Gaia Scienza, Falso Movimento, Raffaello Sanzio), philosophy (Nouveaux Philosophes, Weak Thought), terrorism (Red Brigades, Primera Línea, kidnapping and execution of Aldo Moro, kidnapping of General Dozier), as well as the life and culture of the ‘80s– already in action since the mid-seventies, a period when people began to talk about ideological crises, about the loss of the sense of future and about the utopias associated with them. While in Rome and around the world transvanguardia was already present with Chia Clemente, Cucchi, De Maria, Paladino and Bonito Oliva, in Milan they tried to show it as the protected “new image” of Caroli next to the *Palacio de la Trienal*, where they tried to highlight the new, emerging situation in art. Consider that that exhibition included artists such as Schnabel or Tony Cragg, for instance. Oscar Bony took part in it with works that dealt with that borderline area that brought on subjectivity, transforming the community objectivity of modernity into a personal path that deepens the roots and the reasons right down to childhood.

In this way, Bony, with his work, formed part of that cultural renovation of the moment that was to be called postmodernism, and that, through several declinations, would once again turn Italy into an international creative laboratory.

His works, shown since then at various exhibitions, impacted by their instalational ability, made from diverse materials, such as mirrors, objects, photos, fire. The flame of candle light, that candle whose light –as Gastón Bachelard says– is a source of decadence, that fire-light that also produces a shadow, which, in Bony’s atmosphere acquires core importance; because, without a doubt, the shadow is an element that accompanies life and art since the beginning of life and art itself. Because, without the shadow of doubt, the shadow is imagination without the representation of present time, eclipsed images of life itself, to which mankind, since the beginning, has paid a great deal of attention, to make it both an object of activity and of preoccupation for Science, Religion and Art –the three disciplines that, more than any other, for optical, symbolic and spiritual reasons, are in dispute over shadow. Because, without the shadow of doubt, shadow also becomes the limit between materials and immaterials, in the sense that it begins where the body that meets the end of light finishes or begins. Because, without the shadow of doubt, these three elements (shadow-body-light) eventually find their place between the two-dimensional and the three-dimensional, between painting and sculpture –still one of the oldest discussions in Art. Because, without the shadow of doubt, in this work, painting, design, sculpture and instalations travel and take over space and, as they create movement of light and shadow, they end up making space itself the very significance of the work. Because without the shadow of doubt in life, shadow is unreachable in the dark, but always present. A virtuality of reality’s consistency, immaterial blackness opposing light’s whiteness, the negative of the being and the very essence of existence right here and now. And the here and now was the time that postmodern culture indicated as the new existential paradigm, instead of the future time, a paradigm of modernity.

It was precisely about moving from one paradigm to another, this about variety and flexibility –another question on the time of postmodernity and of the variety of materials, in addition to the variety of styles in his works– that Bony talked about in a conversation with Ciacia Trini, editor of *Datos*, one of the most relevant art magazines at the time. There, he said: “*I have finally decided not to have a style. I have chosen the freedom of designing in different styles, or rather, produce the great object you see on the wall, or paint that plant on top of the canvass*”. Therefore, no style –while containing all of them, or many of them. This was what the postmodern “revolution” was about. I mean, returning to subjectivity with the freedom of having many... –like Borges had taught in his writings and that is precisely taken as a model of his own thinking in those years, in the sense that his literature ended up being not only a story, but also a theory on the world. A world, however, without beginning or end, like in Escher’s work. In this way, Bony’s interest was centered on the fragment, on the discontinuity, on the idea of the unfinished piece, the interrupted work, which in this way makes his work encompass the dimension of space and time without time and without space. In fact, this deconstructivist work of his is built up by means of a game, a juxtaposition of different images –also in his paintings– containing always two different real images, but whose combination gives a sense of distance. At this point, it is worth noticing how he acts on the idea of reality and fiction in the most direct way, simply by using two realities, and this means that the more labile the reality itself, the more this contains in itself a lie adopted within a paradigm of truth. The truth of a lie that, before, could be recovered following the thinking of Nietzsche, who returned with great interest on the theoretical scene of Art. Consequently, Bony’s work does not shy away from making an effort to question this difficult, yet necessary, terrain, on which he acts, identifying the truth and the faking of reality and the mock situation, which were very powerful, decisive matters dealt with at the time across many fields of expression and knowledge. So, in this fragmented, drifting world, rhizomatic, of a thousand valleys –as Deleuze and Guattari would say– art accepts the challenges of complexity expressed just adrift of the style of a world where the images themselves are substituted by the material body of reality.

For this reason, Oscar’s exhibitions in 1986 in Milan, on simultaneously at Fac Simile and Zeus, two renowned galleries, turned out to be decisive in terms of what we are saying. There, he exhibited a series of large canvases which I still remember: metaphysical landscapes, wild animals and self-portraits that remind us of cinema sequences, aligned paintings, one after another, progressing from one style to the next, confidently flowing from the figurative to the informal, to the abstract, but also from the light style of the Middle East to the laden Western style. This is how you choose to live time itself, as Baudelaire would say, modernly, which is now. This is why he makes style contradiction his research field, which activates a metal-visual field that doesn’t belong to any geography, but to a no-place, insofar as the contents and information are valid in a society of communication, provided they transmit flexibility. Flexibility was then, as it is today, like a historical need of which artists become interpreters, reintroducing an idea of man in his entirety of reasons and passion.

In these works he also highlighted, as we have said, not only the relationship between reality and fiction, but also the necessity of activating memory, where the images end up becoming memory stores (Madeleine Proustiane), taking us far away from a fragment to somewhere between past and present, between the individual and the world. A world filled with images, totally photographic, filmed, duplicated. Another matter this exhibition deals with is a duplicated world, modern and up-to-date, which the oldest form of art, painting, cannot but take into account. What is more, it feels the duty to confront, since every artist knows that after photography and cinema, painting can no longer be what it used to be. In this sense, the works –those Italian works of Bony’s– become fully inserted into an open debate between artists of other nationalities, such as David Salle or Richter, who no longer paint while observing the old nature, but rather observing the new technological nature, which, in the society of show-business, progressively replaces the original. And that new nature referred to by Walter Benjamin: *The work of art in the time of its technical reproduction*. However, contrary to the German philosopher’s opinion, the artists of the ‘80s use the multiplication of images as a privileged territory of every image, as a privileged territory for confrontation to recover the aura through the pictorial technique, turning the memory contained in each image into the avantgarde of society. A place of no-place with infinite possibilities. In fact, the works of those artists –Bony among them– speak of the end: the end of the story, the end of the avantgarde, the end of modernity, the end

of... Naturally, all of this set at the end of the century and the end of the millennium.

A culture of the end which is also the preparation of the beginning of the new century and the new millennium we are now in. That is why this allows the spreading of the culture of desire and creativity that expands across the already transformed society, such as Guy Debord had foreseen, "society of show-business," civilization, as new philosophers come to notice, towards aesthetic diffusion, where the Hegelian thesis is inverted, *according to which, untruth is a moment of truth, and realizes that, instead of that, truth is transformed into a moment of untruth*. But, as long as that is seen as an exclusive negative factor of Debord's, in the new period—called postmodernity—untruth, simulation, understood as a theatrical element—and therefore of creative action—turns into a tool for action within reality.

Dear Bony: (Catalogue, Art Gallery International, 1975)

Luis Felipe Noé

I have asked myself three questions after talking to you:

1 What sense is there in this habit of writing prologues for exhibitions?

2 What happened in a generation of painters (perhaps two) that caused many of them to stop painting half way through the last decade, to take it up again ten years later? What sense was there in that distancing and that comeback?

3 What sense is there in painting a photographic image? What sense is there in transferring to a medium the vision and the concretion of the image of another medium?

1 When you asked me to write the prologue to your exhibition I told you I had not written that 'literary genre' for a long time. Several times over these years I wasn't painting—nine—I was invited to write prologues to exhibitions, which I turned down (I did not stop painting to become a critic). Also in most of the cases one should ask the presenter: And you, who presents you? Aren't the works themselves the best presentation, those we have before our eyes talking to us in the language of the visual? Why is the language of words necessary to understand the language of the eyes?

To interpret it is to want to translate what is expressed in one language—the visual—into another—the literary.

Generally, behind a presentation there is a man who uses this pretext to launch risky unsystematic thoughts to promote himself in the world of 'artistic culture' as an 'initiate', like one that understands what others don't and comes to tell them about it. Happily, there are ever fewer initiates, because the number of 'pariahs' in art is also ever smaller (i.e., those who feel foreign to the visual code and therefore fail to understand the artist's whims). Advertising graphics has circulated visual language; it has made it widespread. There are very few nowadays who say they don't understand abstract art. Further, more and more less distinction is made between the figurative and the abstract. The visual language (the vibrational interplay of the line—and the point—, color and space; the vibratory interplay of the different spaces, colors—and values—and lines; the opposition of visual codes and flat forms and volumes, etcetera), is currently dominant over representation even for realistic, anecdotal communication on a widespread basis.

For instance, in a prologue on your work, what could I say about it (other than what captures my own particular fancy) that is inherent in it beyond the obvious fact of the photographic representation? I think I could say that it speaks the abstract language of the graphically visual despite its extreme realism. That's why I believe your painting goes beyond the limits of the pretentious young lady who says, "How pretty this postcard is! I want to copy it!" The more sophisticated, demanding language prevails, that which is also the language of present-day mass communication (the same a photographer applies when shooting the photograph that makes the young lady tremble). And on saying this, I am saying what is already known. It is not necessary for me to say that your painting is enormously attractive for it to attract. It's enough to be moved by a sky; to have eyes and to thank the one who offers it on a broad scale immortalizing an instant.

Therefore, I am not going to write you a prologue, but if you find all these reflections useful, I think I am actually writing it. Evidently the fact that you have started painting again at the same time as I have too, and that you choose for an image one that belongs to another medium, is something I am interested in analyzing.

2 I don't think anyone has really understood why we gave up painting. Many personal crises and equivocalities caused this crisis with our trade; with our way of relating to the world. It was a challenge for many who experienced it as insolence on our part. I am convinced that a crisis (above all, with what makes up one's own life) is the most authentic and honest of experiences, though not the most advisable.

I think there were many and various causes to such a crisis. The funny thing is that despite the diversity, their expression happened at the same time, so much so that the superficial analysts decreed that it was a fashion. As if one enjoyed the anguish and sacrificing the way one is and lives (and in some cases, a fairly safe and comfortable source of income)! We all had to try out a new way of life. There are those who see the problem as a social and political crisis, and I know that that is how it was experienced by several, and in a very authentic and committed way. There was a reaction against a restricted cultural world (artistic culture) and the awareness that the way to 'imagine'—i.e., to make an image—in this world (the socio-cultural process), above all in our Latin American country, was along other paths. We saw a political expression as the testimony of the collective making of the image much truer than the colorful polish of a canvas which we could create individually. Moreover, in those years there was this detestable competition for personal honors and promotions of avant-garde originality which revolted those who experienced the avant-garde as a move forward in that particular way of learning that art embodies.

I also experienced it in that way, but I know that essentially something else had happened to me: I felt that painting fell short as a means for my search. I had moved away from the field of painting (from the field and from painting) because my image could not be synthesized. I think something similar happened to you. That's why you went from painting to the object (that kind of sculpture that painters propose); just like your close friend and great artist Rubén Santantonín; that object that evolved and lived in a real space, which you then studied, and later openly trod with your camera trying to capture life directly (and here too like Santantonín); that life which you only once thought of giving a form to, visibly bringing it forth in an exhibition (the worker's family, live).

In a word, you had given up painting before giving up the salons until you realized that the only sense of salons was to exhibit paintings or sculptures, because life itself was shown beyond the limits of the artificial world of art.

Your life as a photographer began, but you always did photography through the eyes of a painter, i.e., sensual eyes, until that sensuality detonates in a series of tongues where all the sexuality of your objects is revived. There, with photography you were painting, you subjected the objective lens to the limit, in the way that you now, upon deciding to paint, objectivize the subjective language to the limit. You have synthesized photography and painting into one single language.

You told me you started painting again for three reasons that particularly moved you: a political demonstration, your daughter, and when you found yourself directly before a Botticelli painting. That is, you started painting again because you recognized life in painting, in that language that you once considered too restricted to reflect it. It's not that you have now changed your mind; rather it was about the exercise of your own vitality. What is curious is that you objectivized it, you distanced it, you turned it into air. I believe that in Argentina the only objective thing we have to communicate our subjectivity is an infinite sky on an also infinite horizon.

What is true is that your path synchronizes with others completely alien to that return to painting. I was always nostalgic about painting; but I didn't throw it out. It was painting that gave me up (like in the tango) when I most wanted it and needed it. Now painting has returned of its own free will, when I have gotten used to living without it. Not true! I never stopped thinking about it. In a word, painting never died as was published in *Primera Plana* with respect to a phrase of Romero Brest's, whom many held was mine and which I always rejected because if there is one thing I cannot be is funerary. I only know how to recognize life. What I felt was that painting was in a crisis. I still do. It wasn't only held in check by the mass media and the dynamic forms of image making, but also, that the 'strip-tease' of the history of western painting had stripped it bare. But there was still something to be fully made, dressed, imagined. America. This is not the duty of painters, but of its people, though visual artists (if they do not become distorted in their habitual nostalgia of economic and cultural centers of power) can cooperate as the experts of image. In the future, only a great art will come: the art of the Third World in its formulation process.

That's why I don't think the answer to the crisis of painting is an art for mass consumption. As if artists had those means at hand! And as artists cannot avoid being artists once they have acquired the bad habit, all they have left is to speak their own language no matter how anachronic it is.

3 The sense in speaking the language of photography in painting, i.e., in a medium what is proper to another, is the breaking of the pre-fixed structures of language.
Don't you, with painting, make photography say something that it cannot achieve in vibrational intensity or scale? (All my other reflections on this point jumped the lines above).
Moreover, are you going to carry on doing this? No. I'm sure you are not, because you are an artist and therefore condemned to never staying still. All the best.

Yuyo (alias Luis Felipe Noé)
P.S.: Funny I haven't used the word 'landscape'.

The artist's suspicious intervention (*La voz del bajo*. Filo. Espacio de Arte, Buenos Aires 1994)

Daniel Ontiveros

- 1941. Birth of oscar bony. Echoes of war in europe.
- 1946. Oscar starts primary school in posadas, province of misiones. First peronist victory.
- 1955. Oscar goes to secondary school in posadas, province of misiones. Downfall of the peronist government.
- 1958. Oscar bony moves to buenos aires. Echoes of revolution in cuba.
- 1961. Oscar bony is expelled from the “manuel belgrano” fine arts school. The berlin wall was built.
- 1964. Oscar bony shows his first works in the ver y estimar salon. Ecoes of the beatles and the vietnam war.
- 1968. Bony exhibits la familia obrera [the working class family]. May 1968 and the cordobazo’.
- 1975. Bony wins the ridder award. Operation independence (tucumán on fire).
- 1977. Bony moves to italy. National reorganization.
- 1982. Bony participates in the venice biennale. War in the south atlantic.
- 1989. Bony returns to argentina. Fall of the berlin wall. Menem wins the elections.

To walk the city with a haughty distrustful gesture, to look with raised brow, to establish a distance with a slightly ironic smile, when not cynical, are defensive ways adopted perhaps to confront the urban, the hidden violence of the urban, or perhaps a strange way of integrating the wilde intention of his name. . . .
Square paintings frame and sicken the walls of buenos aires. Distance, irony and even cynicism become attributes that cover the surface. The dominant forms were embedded in his art and discourse. And a hipocri-and-acritically haughty vision consecrates the uniqueness of this accessory evasion.
What to do before duchamp's desperate conclusion if they find aesthetic the urinal he threw in their faces?
Hardly can an ethical attitude be considered when talking about distance, haughtiness, distrust, irony, and cynicism. Nevertheless, when society and its forms boast of being so, to walk and intervene with irony on irony, cynicism on cynicism, and always a haughty distrustful distance are likely moral actions for these times.
And bony walks and intervenes. . . .
And takes to the point of exasperation his own contradiction with his name.
'It is possible here and now to follow wilde in art, hasn't he, in any event, any ethical responsibility whatsoever?' He asks himself.

Is he amoral or a moralist? Is he too much of one or of the other? they ask.
...the artist's suspicious intervention.
It is suspicious because it comes from an artist, suspicious because the artist “should not intervene”.
Bony has done for some time now is to contradict this norm, capsizing it with Duchamp style gestures and a heretic's faith: seating a worker family (for some, the sacred family, the basis of our Western Christian civilization; for others, the worker as the proletariat predestined to give birth to history in those utopian times), to put it on display, classifying it as a work of art according to museum criteria. It is constructing a wall, when others fall (do they fall?) and classifying it as a work of art, directing a sixties style conspiracy with a sixties style message, with sixties style pamphlets (art as pamphlet or pamphlets become art?), in a show (with a nineties perspective?) and classifying it as a work of art.
It means always cultivating doubt. It is never letting anyone get hold of you (change styles—appeal to fragments: the continuity of discontinuity), the works are the ones that get classified, not the attitude.
Conscious of the war over appropriating meaning in art's symbolism, Bony now takes up arms, and stitches together a story with bullet holes, his story and everyone else's—he records the violence whose records were disappeared, points out the privileged few from yesterday as today's most sought after (the progress of free enterprise?)—a fascination with violence in a country fascinated with violence, and in an art that until now, has not put distance between body and violence: Blanes, from the East and Yellow Fever, *La Cautiva* [The Captive], *El Matadero* [The Slaughterhouse], the cutlers, the knives, Fontana and his slashes, *Arte Destructivo*, the uncanny... history. Violence accelerates history (or so it used to be believed), or truncates it. It gets to the other side of things or of life (death) more quickly. To situate yourself in a moment of frozen violence is to interrogate. To stand in front of the bullets now halted, sunk into perforated surfaces, goes a bit further than reiterating spatialism and what it sought, with the help of technical progress, going from blades to firearms. It also means rereading its work and its fruits. It means appealing to memory (past) as well as to mystery (future). It is quite definitely to situate yourself at the instant just prior to a revelation.

Bony by Bony, compendium
Statements, notes, interviews and articles

“Oscar Bony: el gato a contrapelo” [Oscar Bony: The Contrary Cat], 1976
“I am interested in images as language, and I believe that there is a constant in my work: discontinuity. This discontinuity is not capricious: it is the essence of our reality, our past history and everyday [experience].
[...]
Dating back from the short films that I did in '66 up until now [1976], I find that one of the common threads that runs though my work is the relationship of rupture, between the nature of the medium used and the result, which remains a constant.
[...]
The nature of photography is that it testifies to one part of reality; in order to be photographed, something has to exist. These photographs, that seem to be paintings, testify to a modified reality that is much closer to pictorial reality.
[...]
We must not forget that we, those of us from our generation, set out with the cry that painting was dead. It was inevitable that we would reflect further on this. Even though I graduated in Fine Arts, it was impossible for me to avoid ‘mass-media’ culture, to avoid reflecting on the fate of the visual arts.
[...]
[The art market] Is a market that has its rules [...] Some years ago, I had a contract with a gallery, where they would give me money every month and I would paint and draw. I presented a work in three dimensions, in different materials, on a different theme, for a competitive prize. The businessman broke the contract. They alleged

that a person's work gains in value based on their previous work. That's why I changed materials, accepting these conventions. With this exhibition, I accept the existence of the galleries, as a necessary evil, and I accept the wall. But I do not accept this for all my work."

"Oscar Bony: El Gato a contrapelo". In: *Confirmado*, Buenos Aires, May 1976, not signed, on the occasion of his exhibition *Oscar Bony: fotografías*, Galería Artemúltiple, Buenos Aires, from April 21 to May 4, 1976.

"Appuntamento con Oscar Bony", [Appointment with Oscar Bony], 1985

Francisca Alfano Miglietti: Your works have a plural dimension to them, that comes from fragments that make a pictorial diversity complete. Is it the totality that interests you?

Oscar Bony: I don't believe that my works have a plural dimension, if not a constant dichotomy between image and image, that can be followed to infinity. I can show you slides of my work from ten years ago and it would be clear that I have never respected a single style. What interests me is the discontinuous fragment, where the eye is aware of the leap from one work to another, because if all the pieces come together in one's gaze, the only thing perceived is chaos, and that is the truest vision of reality. The totality is the entire work, and I only see fragments. The totality only exists in the concept of chaos.

F.A.M.: Do your works refer to images of daily life?

O.B.: The majority of the images come from memory, but others emerge as opposites, by way of a structure of dichotomy, or discontinuity, that my work is based on. But there are mental images that influence me greatly, and I experience them as a form of prediction. For example, the most moving image to me currently is that of Halley's comet, that appears every 76 years and will appear before our eyes this Spring: the comet is here already, I've followed its progress and its history through the Space Museum in Washington. This image, the comet, is one that has always inspired fear, curiosity and predictions; it is an image that coincides completely with my concept of work. You see, my work is never brought to a close, not ever. I'm not interested in work that is closed, my work is uninterrupted, and it exploits a unified space/time concept.

F.A.M.: Do you consider yourself to be an American artist, or a European one?

O.B.: A visiting artist. You see, I don't think that the idea of progress can be accepted in art. Just as it is inconceivable in science. Questions all point toward the future. Do you know what a black hole is? Or a white hole? Did you know that in an acceleration chamber, there are particles of matter that move in a discontinuous manner? I found that out this year, and I jumped for joy. And so then, today's mysteries revolutionize concepts of space and time; I don't feel as though I belong to any particular faction.

F.A.M.: What are you looking for when you work?

O.B.: To rid myself of anguish, I suppose. Let's say that my way of working is very much like a book of selected music; I work with music, always, and with very different kinds of music: Keith Jarrett, Lou Reed, then Satie, then salsa, then Mahler, Brian Eno, Philip Glass or Laurie Anderson. Always in different order.

F.A.M.: How many hours a day do you spend working?

O.B.: I work very little, I'm very lazy. Then I cook, talk to my little fish Amadeus, then go out, then work, then I prepare the supports, then I listen to music, etc.

[...]

F.A.M.: In your work, explosions have scattered shards in every direction, nothing can be organized any more, and nothing gets put back together. Nevertheless, there is something there among the "pieces". What is this strange form that contains all the shards?

O.B.: Look, I suspect that we are currently living in a kind of jungle primitiveness. I love machines, cameras, tape recorders, I spend my life riding a huge motorcycle (I won't say which, or else I'll be advertising!). However, I suspect that the world can be conceived of as a system, and from the confusion of styles in my work, a system emerges that is my everyday response to this. That's it! I believe in systems and that we are prepared to accept this system, our everyday system. It's the same, in Milan or New York, the ambiguity of conflicts is a fact. Have you seen *Paris, Texas*? Why do you think that film moves me? Not to mention *Blade Runner*! Our emotions are our conflicts and it isn't easy to choose between what is human and what is a replica, between real and imaginary, between madness and common sense. I wish that this conflict, expressed in a constant dichotomy, were the possibility not to choose, to be all of this, and to be all this together. And then I turn out to be a visiting artist. You said it!

Francesca Alfano Miglietti, *Flash Art magazine*, Milán, Italy, 1985, 1 page. CB N1-1985 pp. 1-2

"Stretching the Frontiers of Art", 1988

"The chaos which is apparent in my exhibition [CAYC 1988] reflects the convulsive reality of a modern city making itself present in the placid serenity of a museum," adding "discontinuity of style (is this in itself a style?) testifies to the superposition of different realities just as the different architectural styles of the city of Buenos Aires, bled to show off the different cultures that have been present in its evolution."

"Stretching the frontiers of art". In: *Buenos Aires Herald*, Nora Iniesta, Buenos Aires, August 28, 1988, on the occasion of his exhibition *La traición del estilo*. Multimedia del artista Oscar Bony, CAYC Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, August-September 1988 (original in English)

"Los estilos de Oscar Bony. Los modos de la identidad." [Oscar Bony's Styles. Modes of Identity], 1988

"For years I felt excluded from prevalent trends, with a complex about my constant need for change. [...] I was always looking for some way to contemplate the concepts of style and identity.

[...]

[The problem of Argentinean identity] Any block in Buenos Aires can demonstrate this to you: there will be a Spanish house, French construction, a Modernist building from the '50s and another post-modern one. We ourselves are a hodgepodge. [...]"

Miguel Briante, "Los estilos de Oscar Bony. Los modos de la identidad." In: *Página /12*, Buenos Aires, September 6, 1988, on the occasion of his exhibition *La traición del estilo*. Multimedia del artista Oscar Bony, CAYC Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, August-September 1988

"El posmo, che" [The Postmo, Man], 1990

As if it were the Renaissance, today Post-modernism is spoken about within parameters that are perfectly delineated for a category already incorporated into history. [The term] has become part of journalistic language and our everyday speech—"the postmo, man". It's success is not exactly due to its coherence; rather, it is used to refer to an elastic, variable range of things, in the best possible case, a style, and almost always, a look.

The shallow repetition and combination of previous styles is denominated post-modernism. History's evolution is inverted, it cites itself. The snake biting its own tail.

The term post-modernism begins to appear in literary theory circles in North America to refer the literature that speaks about itself, such as the Nouveau Roman. An important figure is none other than professor Frederic Jameson, coming from a Marxist background, who writes about art in the New York area... The powerful influence that French philosophical thought at the time had on the far side of the ocean certainly deserves mention, in particular Derrida. You could say that "reconstruction" had preceded the "post-modern" in the omnipresent role of fashionable term. Similarly, French critic Jean François Lyotard came upon the term in North America and used it to refer to the situation in philosophy, at the University Concil de Québec. Like Sarmiento [importing European] sparrows, Lyotard played an extremely important

part in the concept's migration to France.

This is how the '80s decade began along the North American-European axis, marked by a culture of multinational capitals and electronic accessories, by way of the mass communications boom that was transforming the world, with the typical "yuppie" character placed high on a pedestal.

The author of these lines lived in Italy at the time, where the brilliant Achille Bonito Oliva—an Italian Napoleon—launched his famous *trans-avant garde* on an international scale. He visited Buenos Aires once, and South America's damaged sensibility, in the process of emerging from an extremely difficult period of repression left a profound mark on him.

One typical aspect of post-modern texts is the tendency to uphold an idea by quoting any, preferably European, authority whatsoever, without paying the slightest attention to the discourse's internal coherence; it suffices to have the idea come already legitimized by a theoretical authority. Theory is then converted into a broth of different vocabularies that can be used to describe paintings, fashion shows or any variety of tendencies.

The post-modern theoretician appropriates ideas like the post-modern artist appropriates styles. Yanked out of context, these theories turn out to be transportable and can be combined to taste. The postmodern is theoretical cannibalism, it is a supermarket of ideas.

In this way, post-modernism tends to become global. Originally American, it has an international and inter-theoretical elasticity that has not missed a single opportunity to promote cultural products, and as such, it comes and goes around the world. It is the Toyota of thought, produced on a conveyor belt and sold everywhere. Here in South America as well, naturally, a colonial territory *par excellence*: "Always buy, never sell"

Oscar Bony, "El posmo, che" en *Página* /12, Buenos Aires, September 25, 1990

"Oscar Bony cree que en la plástica actual..." [Oscar Bony believes that in the visual arts today...], 1993

[...]

In his latest series of work, Bony uses childhood photographs and seems to coincide with French theoretician Roland Barthes when he states in *La cámara lúcida* that "in photography, that a thing has existed can never be denied; there is a joint, double position: that of reality and that of the past". Bony says: "My current work has an almost intimate approach, I believe that the surrounding decay is so strong that the only thing left is myself; as a result, my childhood photos appear, the memory of wanting to be an artist, an illusion. It is an inverse evolution within myself where I appear, looking at the photos, but the photos look out at the viewer as well. In order to lend veracity to this account, I need to put the real objects that appear in the photos alongside the framed piece, the fishing pole, the shirt, the shovel... I reinforce the idea that what was photographed indeed existed because I need people to believe that...I'm not interested in the conceptual aspect, but in the emotional aspect. What is there in the image is emotional. What is there in the image is my body, it's me painting an impressionist landscape, I was a romantic dolt who thought he was in Fontainebleau. At the time I used to suffer, without knowing why. The photos I show truly move me, that skinny, defenseless and angry boy is Bony".

In the panorama of contemporary national art, Bony sees "a horizontal line without any vibrations; there are no ideas. Too many people paint and it's very easy to show, no one has any difficulty in that area, the difficulty lies in the area of creativity, there's a great deal of confusion. I believe that the thing is to find a nail and hammer it all the way to the center of the Earth, to find one very small thing and take it deep inside. Art is slow and much colder, the velocity that exists for showing doesn't coincide with the discipline itself. For some painters, art is a ladder to notoriety, and prestige has become the most important incentive, instead of experimentation or knowledge; there is neither adventure nor drama, I believe that art is a dense, committed discourse, today the game is free. Artists have a social function, which is to give answers with their work. Curators who organize competitions for schoolchildren and give prizes to mediocre painters also contribute, as do critics who have gone no further than deconstruction, explaining works with language. I don't believe that art can be explained, deep down, what it leaves behind is always an unknown.

In spite of an "atmosphere without any vibrations" Bony believes that "there is an overall discontent, a need to establish set parameters, without the mobility that existed during the '80s, making for constant mutation. During the '50s there was a necessity that exploded during the '60s, I believe that this could be channeled at some point. Evidently, I create art that moves in an increasingly mental direction, but that must without a doubt come back to humanity, how I don't know; there is a humanism that has been forsaken in some way, that will have to be recovered".

Faced with a proliferation of painters and exhibition spaces, the public "always winds up on the outside, consuming what is already 80 years old, it will take 50 years before the *trans-avant garde* will be consumed; art is a phenomenon of the elite, and I wagered on just the opposite idea, but reality convinced me that I was wrong", concludes Bony.

Julio Sánchez, "Oscar Bony cree que en la plástica actual 'hay una especie de humanismo abandonado que debe recuperarse.'" In: *La Maga*, Buenos Aires, June 16, 1993, on the occasion of his show *Oscar Bony. De memoria*, Fundación Banco Patricios, Buenos Aires, June 1-20, 1993

"Un artista del panfleto" [A pamphlet artist]

"At some point I'm going to use dynamite because it's the same as using oil paint. Anything at all serves for making art if you have an idea."

Estela Tzicas, "Un artista del panfleto". In: *Clarín*, Buenos Aires, March 27, 1994, on the occasion of the happening by the artist during the inauguration of the 90-60-90 exhibition, Fundación Banco Patricios, Buenos Aires, March 23, 1994

"Oscar Bony", 1994

G.C. How do you see the '60s today?

O.B.: Today we have a world in crisis. Not only in art, but also in terms of a complete, overall uncertainty, as a consequence of the reevaluation of the '60s.

Seen from the '90s, the '60s increasingly gain importance and this is due to the horizontality of the '80s, the decade that came before, generating an enormous void. It was during the '80s that the death of quote unquote ideology became definite. The fall of the Left has formulated questions regarding an alternative to the capitalist system. Ecological problems, ethnic and sexual minorities all demand new criteria.

The end of the 20th Century has arrived without any certainty whatsoever upon which a new social order might be established, the utopias from the '60s had us believe, among other things, that science was omnipotent and that everything would have been solved by now in the '90s due to a more evolved science, in which the current lack of belief is self-evident, there is a loss of faith, we see things now that would have been inadmissible thirty years ago (curative waters, witches, clairvoyants, etc.).

All these elements of uncertainty have created a focused attention on art, as a place where spirituality is manifest within our post-industrial social system.

Just as artists confronted these issues in a very cynical and consumer-oriented way during the '80s, it is logical to turn to the '60s in this search. Particularly in the works that were so harshly criticized when we made them, but that were so valiantly driven toward the search for new meaning.

[...]

Graciela Corbetta, "Oscar Bony". In: *Previo al Di Tella, Premio Ver y Estimar*, Museo Nacional de Bellas Artes, 1994

"Oscar Bony y Roberto Elia. Artistas plásticos" [Oscar Bony and Roberto Elia. Visual Artists], 1994

To what extent do you believe that Argentina's history of death is reflected in your artistic production?

OSCAR BONY: To me it seems as if the history of death connected with politics isn't reflected at all, and in any other part of the world it is something that would have become a theme for generations and generations. Things that were done during the '70s come to mind, that were representations of torture and death, but they consisted of representations that were so weighed down by a certain obviousness that it emptied them of all meaning.

They didn't possess any sort of metaphor?

BONY: Exactly, they were presented as if they were comic book images. I always asked myself what the reason for this was, and I think that there is a certain negation of death, which is also a way for it to remain present. Everything that came with the '80s was charged with a kind of mercantile euphoria, and other issues were left by the wayside.

ROBERTO ELÍA: I think that it's like an operation of displacement, it isn't that it's not there. It is *like itself*, and that being like itself is what constitutes it being ours. It's as if the idea of death is there, but the place it occupies isn't the one it should be occupying.

[...]

So then, don't you think that it is being negated, as Bony postulates?

ELÍA: What happens is that there is a situation that has to do with memory, instead of having to do with not looking, not seeing and not talking.

BONY: Where I see the idea of death as being much more present is in the work of foreign artists like Bruce Nauman or Rebecca Horn, who have taken death head on and have done so by conquering the issue. I insist with the question of negation. Many people who come from abroad frequently ask me how it is possible that everything that has happened in Argentina isn't reflected to a greater degree in the things they see. I think that there is a curtain that closes, in addition to the existence of an official culture in complete agreement to how it is handled. How can we, who are more or less attentive spectators, possibly have accepted the pardons?

[...]

Elía, do you feel that you have taken on this history, or have you not felt the need to take it on?

ELÍA: I believe that this history runs through my work, in some way these issues are implicit. But I really cannot see why this happens in the visual arts.

Bony, you handled these issues more directly.

BONY: When I made *La pared* [The Wall] last year in Recoleta (it consisted of a brick and mortar wall that took up one of the exhibition spaces), it dealt with a certain premise about death on a secondary level, but on a primary level it dealt with metaphysics. Metaphysics is a philosophical category that has fallen into disuse, and as a consequence, our most brilliant art critics consider it to be an antiquity. We will have to turn to it at some point because materialism leaves us short in resolving fundamental questions. The thing that interests me most is the metaphysical plane that comes into consideration when the issue of death intervenes, and it is always present in Argentina. It is present in (Lucio) Fontana's work, for example, and in all those who think about that other space. I believe that death should be faced as a metaphysical entity.

[...]

Bony, you were outside the country during the dictatorship. Elía, what do you remember about the artistic production at that time? Did allusions to death appear?

ELÍA: In some way, the issue was very present.

BONY: I, on the other hand, believe that there was an incredible superficiality during that whole era, and that superficiality is, to a certain extent, a response to something that is exceedingly strong and outstrips symbolism's capacity to deal with it. So then, this is either negated, or one simply goes home. At some point a generation will come along that will search it out, given that there are less and less elements to work with, keeping in mind that today there are people who busy themselves with installations, which seem trivial to me with a capital t, trivial as a rule of thumb, and it explains the overwhelming somnolence in the midst of which the visual arts have been generally developing in recent years. There are more and more artists and less and less works of art, and I believe that this happens because meaning has been abandoned. If they are making installations, then artists are concerned about what makes a good installation. But they are concerned with the most banal, most immediate effect, meaning has been abandoned as a central element around which a work of art is articulated.

ELÍA: I have different criteria. The problem has to do with a question of content, because if some level of reflection were to exist about what, how and why to make an installation, there would very likely be fewer installations. All languages are valid.

BONY: Maybe there's a connection there. We were talking about what happens in theater and literature, and I think that since these disciplines haven't had important formal renovations, authors have moved more in the direction of meaning. In art, on the contrary, there is an idea that everything is possible, which is true. Apart from that, I agree that the entire history of art is possible, you can quote the Etruscans or any artist whatsoever; everything is possible, and this has created an enormous confusion; young artists today have every means on hand, from video to anything at all in order to express themselves. And then they don't know what to express, because it's an entirely different question.

The only thing of interest is the formal aspect.

BONY: Yes. Every time I go to see shows, I leave angered by this disorientation. There have been too many formal liberties.

Do you think that a more hard-line approach is needed?

BONY: I think a bit more poverty is needed. You have to concentrate and connect with history, not with fashion, formal renovations are not interesting.

What was your experience of all the stories of death and how did that relate to your artistic production?

ELÍA: I think that you have these questions internalized, not only death, but that kind of death. You learn to live with it day to day.

BONY: I don't know what happened to me in the case of (artist Liliana) Maresca's death, she wasn't that close of a friend. Nevertheless, when she died, I decided to do an homage to her, I don't know why, and I photographed the burial, it was incredible and moving, because it took place like a performance. For me, Maresca's death (from AIDS) had a strong affect on me but I cannot say why with any clarity. As far as my work goes, I don't know, because I'm not very conscious of what I do. At any rate, some of my works bear the impact of firearms, and there is a reference in all that, but above all linked to violence, that's the thing that interests me the most and that constitutes the most important, the most real, idea that has to do with our reality.

To what extent do you think the fact that the local market—which is small, or perhaps, non-existent—craves pretty pieces for the living room may have discouraged the proliferation of work dealing with heavy or combative issues?

BONY: I believe that the market is non-existent and that it doesn't manage anything at all, except through its absence. Unfortunately, artists don't take full advantage of the enormous freedom that this represents, what it really means not to have an important market generating tendencies.

Elía, do you agree?

ELÍA: Yes. There is uniformity, not diversity.

[...]

Isn't it strange that this interview, on the theme of death, should include issues like the market?

BONY: The thing is that you can't talk about fashion today without talking about the market, because our culture is based on the market. I see it as being inevitable and it very well may be art is the discipline that, in an ethical culture, allows for a separation from the market at some time, but I see it almost as a new kind of utopia.

Hernán Ameijeiras, "Roberto Elía y Oscar Bony. Artistas plásticos". In: *La Maga*, Buenos Aires, Wednesday, December 7, 1994

"Los artistas plásticos son bastante cagones" [Visual Artists are Surprisingly Chicken-shit], 1995

Visual artist Oscar Bony was not officially invited to the Vence Bienal, but he managed to participate with a performance that sought to comment on the issue of limits. [...]

-I put the strategy for the performance together with a good working knowledge of Venice, and how I wanted to work with certain symbols there—Oscar Bony states—because I lived in Italy for eleven years; furthermore, I participated in the Venice Biennial in '82, invited by the Italians. This time I participated without having been invited, thinking that Argentina wasn't going to have a pavilion in Venice, that they wouldn't have a presence there, and then I found out that they had an official participa-

tion, with an artist who nobody knows, born in Argentina and living in France.”

[...]

“That’s the way the cultural landscape is and that’s how you have to conduct yourself if you don’t want to be a sheep who receives directions from higher-ups. Art in Argentina exists in a particular cultural situation, this is a difficult moment because there are no proposals, no manifestations that tend to flesh out any particular issue, one of identity, for example, and the Venice Biennial is an example of what happens.

[...]

The lack of a pavilion is just one indication that demonstrates the neglect of our cultural operators. If a singer doesn’t have a stage, they stand up, raise their voice, and sing.”

[...]

-What did you want to address with your performance?

-I know that people there are extremely interested in knowing how art develops in a place where the conditions are very different than they are in Europe. It is an absolutely real interest, it has existed for some time now, and it has to do with how the current map of art is laid out, which issues are today’s art issues. One of these is what is happening in the Third World. We are deaf because we don’t give inside, and we don’t give outside either, but we don’t give outside because we don’t give inside [the country]. Unfortunately, the ideal times experienced during the ‘60s continue to be lived with nostalgia, but not as an issue related to what is happening. Argentina is full of artists who are chicken or sheep, ready to follow the trends established by those who feel they have the power to impose them. Power isn’t taken by those who come to occupy it, it is given from below. The cursing that I did two years ago, that earned me this position of being officially excluded from certain things, is the pamphlet that I did to protest against just that: that it should be artists who decide what art’s place is, not the bosses. And that pamphlet was extremely irritating because it put the finger right on the problem. (The pamphlet was distributed at the opening of a show at the Fundación Banco Patricios and it read: “Mariano Bilik, fascist, Oscar Bony, artist”.)

-What did the performance consist of?

-It was a funerary gondola that carried a nude pregnant woman nursing her son while the gondola went along. It passed throughout the city to then enter the Biennial’s territory at the end. I was working with the idea of limits, I had already done this with the wall (a brick wall that I showed in the Centro Cultural Recoleta) and, going further back, it was connected in some way to *La familia obrera* (The Working Class Family). Above all it’s charge was focused on the meaning of ethics, which is very important to me. And it was also a desperate way of showing that there is no solution. The mother and the coffin go in the same vehicle, so there’s no exit. It’s an idea about what really happens, as I see it.

-What are you referring to with the fact that there is no exit?

-There’s no exit unless the whole premise is modified. There’s no exit if you intend to develop art in the way that is happening today; it is somewhat similar to the history of art having come to an end. Post-modernity creates a kind of stagnation in which nothing changes; it’s like a backwater, where the water has no direction. And no new direction will emerge as long as artists don’t generate any. In order for this to happen, you have to be conscious of this incredibly ample panorama that artists are in the midst of today. There’s no exit if people intend to continue following the latest fashions; today, installations, then it will be something else. But this isn’t a problem just in Argentina, although this country does have special problems with being conscious of this kind of thing.

-Do you miss the avant garde for certain kinds of action? In addition, do you think that this backwater has to do with the lack of movements that might have taken up certain types of avant garde action again?

-The spirit of the avant garde, yes, but not the forms, because the forms we’ve developed in the past 60 or 70 years are what have brought us to this point. We have to start all over again and conceive of things in a different way. The function of art becomes a point of discussion once again.

-It’s inevitable, since we’re here in the backwater.

-Of course. The parameters have to be modified. Until that happens, nothing will change.

-And the recurring sensation that what you see in shows has all been seen before will continue.

-Exactly. We are fed up with seeing the same things, the same refired version, the same leftovers that we’ve been eating heated up again one more time. Unless a crisis occurs, there’s no other possibility.

-Crisis in the Greek sense of the term.

-Absolutely. That’s why I say that I’m not nostalgic for the *avant garde*, if not nostalgic for the Greeks, in any case. Because the problem of metaphysics actually has more to do with ancient history than it does with modern history. The thing is that there’s a huge variety when it comes to recognizing our own limitations, and a great deal of vanity when it comes to thinking that art can continue to exist without being related to the essence of our problems today. That’s why I feel that the issue of ethics is increasingly important.

[...]

-In fact, you are an artist with real concerns, but it remains to be seen whether or not you’ve found a way out of the backwater.

-Without a doubt. I’m aware that this is the situation I’m in.

-The thing is that there are most likely many artists who should be more conscious, but who don’t want to leave the backwater for fear of winding up with nothing.

-The thing is that they’re surprisingly chicken-shit.

-You had a project that consisted of making a parachute jump. What happened to that?

-It’s project that’s very dear to my heart, that speaks a great deal about my anxieties and my desire to leap into a dimension where white is white and black is black. I haven’t abandoned the idea, and at some point I will do it. I’m going to make a parachute jump and while I fall, I’ll recite a text that will be heard down below. I’m not an active sportsman, I’m not going to train, and it will be my first parachute jump.

Hernán Amejeiras “Los artistas plásticos son bastante cagones.” In: *La Maga*, Buenos Aires, July 26, 1995, interview with Bony on the occasion of the unscheduled presentation of his performance *Il limite* at the XLVI Venice Biennial, 1995

“El artista como mago” [The artist as magician], 1995

Everything begins the first time that a **thing** is seen that has been presented as a work of art. Hardly any judgment is elaborated in regard to it, what arises is the question: With what authority has this judgment been emitted? Where does its certitude come from?

This judgment is backed up by an **“Order”** that exists beyond the boundaries of that which we refer to as our world, that which we take as given, the field of gnoseology. This voice orders the borderline beings that we are (artists) to be something more than a mere physical occurrence. This voice doesn’t say anything in particular except for a “should be” ... an imperative. It is an incomplete order since it doesn’t express what exactly should be, but it is the one that generates values, beliefs, and the ultimate determinations of will. It is an imageless **“Order”**. There is no proposition whatsoever to shape or represent that which is silently enunciated. There is no image within the zone of knowledge to express this order. This solemn and silent voice emerges from the pit of the stomach, from the thing itself, and it makes itself present as a vacant imperative verbal form. Our experience of the metaphysical is encoded there.

My idea of the world is not only my representation of it as a gnoseological subject, but also through assessments, value judgments and ethical judgments. Ethical judgments are the basis of the phenomenon we seek to know. As follows, ethics should be a constitutive element of a work of art*.

The values and beliefs that direct the order, albeit in a precarious manner, and the mandate impelled by the will define the limit between what can be said with meaning and what cannot. To follow the route toward meaning is the only possible interpretation of a work of art.

Value and belief cannot be derived from what can be represented and known. The foundations of value and will lie beyond the limits of the world that we can represent for ourselves; their motives are metaphysical.

It may occur that today, as in that moment during the '90s, different "opinions" arise through which a completely open doctrine is granted to the mystery of transcendence. I believe that it is unbearably necessary to designate a space to the idea of enigma, the ultimate meaning of nature, mankind and God, or regarding the meaning of the mysteries of life and death, of being born and perishing, of the cradle and the grave**, of the relationship that mankind has with his peers and with the rest of the ontological realms.

We are poised at the very limit between this world that contains us and that other world that reveals itself to us as an ethical world. In this second world the limits of the physical spill over, opening access to the metaphysical. I always exist, an inhabitant of the frontier, with one foot in the here and the other advancing ahead toward that which will have me bid myself farewell, irrevocably in the direction of uncertainty. Uncertainty has a very certain place in the realm of the dead. In my own ultimate future, I will also inhabit that other world.

From that which I am comes that which we are, giving a generic density to the frontier question. The first division between the world of representation and the world of desire and work is founded on a metaphysical subject that utters an empty formal imperative **from behind the wall*****, behind the frontier of meaning.

That unspeakable order, that word that cannot be expressed, is what appears in a work of art—if it is one—.

Symbols of the intangible, symbols of ethics that grant perceptible exposure to the transcendent appear in them. This exposure undoubtedly speaks about things of this world, but they always allude to another, ultimately transcendental plane of meaning.

Thus the artist is the only one who possesses this faculty, as well as the privilege and the responsibility, as in the Mandrake comic, of passing his or her hand through an invisible wall toward the other world, to extract objects from it that would be works of art.

****"La familia obrera" (The Working Class Family), Experiencias '68, Instituto Torcuato Di Tella, 1968.**

****Performance "El nacimiento de Eros" (The Birth of Eros), March 25, 1995, Centro Cultural Recoleta.**

*** **"Pared de cemento y ladrillo" (The Wall of Brick and Concrete), 1993, Centro Cultural Recoleta.**

Oscar Bony. "El artista como mago", March 1995, Venice, written while he was working on his performance *Il limite* for the XLVI Venice Biennial, unscheduled presentation, June 8, 1995

"Mi propia muerte estará vinculada con el arte" [My own death will be linked to art], 1996

'Fusilamientos y suicidios' (Executions and Suicides)

"They are opposing words concerning the question of death. The show could also have been called *La búsqueda del sentido* [The Search for Meaning], because that's what it is about. I have been working on the question of death for some time and it gives me the opportunity to orchestrate a number of instruments, one is violence, as a destructive system of image formation. I conceived of *Fusilamientos y suicidios* as an ambiguity, there is a photograph of me riddled with real gunfire, and in this way a virtual suicide is created. The executions are extended across landscapes from Patagonia, across swamps; when I touch on the swamps, I touch on memory, it is all the residual material that remains and from whence life is born; the swamp brings all the putrid waters together."

'La luz de Fontana' (Fontana's Light)

"One of the works being shown is called *La luz de Fontana* [Fontana's Light] dedicated to the memory of Lucio Fontana, with whom I feel a closer and closer relationship. I came to know his work when I lived in Italy and I don't think that his characteristic slash was done there; in a city as Austrian as Milan he could not have generated work like his. Fontana went to Europe when he was more than 30 years old and after having written the *Manifiesto blanco*, his entire aesthetic had been developed in Argentina, based on elements that are Argentinean. One of these is violence, the light of this place is violent. The slash must have been horizontal, because it is the slash of the *pampa*, you can just imagine the landscapes that he must have seen and stored in his memory on trips from Rosario to Buenos Aires. He made it vertical because he intellectualized it and it also made it more dynamic, perhaps more violent; a knife slash cuts deeper from below upward. I am indebted to him and it seems important to me to establish as much, like a link in a chain."

The Black Hole

"The hole that the gunshot makes in my work is perhaps a more violent gesture than the knife that cuts the canvas. I propose to venture into the terrain beyond the bullet hole, that interested me and that interests me more and more; the enigmatic deep blackness that pertains to the terrain of knowledge to a much greater extent than we presume, and creates elements of judgment that we must then rationalize."

Meaning

"The search for meaning is important, basic and fundamental, and it is something that comes from a certain reigning confusion. The absence of meaning—in cultural terms—is more tragically felt when it is shifted over to death. Today's culture gives us no solutions in the search for the meaning of death, and this is why there's a tendency to ultimately turn to various Oriental philosophies or to forms of religion or pseudo religion. We are in a Western culture in absolute crisis, that does not open itself to any other. My previous works dealt with my own image, my private life, it meant closing the circle on what was happening to me because the historical surroundings offered no support; I closed in upon myself and worked with photos of my childhood. *La pared* [The Wall] (an installation presented at the Centro Cultural Recoleta in 1993) was a metaphor for the terrain of knowledge and that of the Other, the other space that is always acting upon us and that in different eras was invested with metaphysical or magical significance."

One's Own Death

"My own death scares me a great deal, I am doing things so that they will remain after my death and art is an effort in that direction. That's why I do suicides. The possibility of disappearing terrifies me. I have the impression that all of us who are somehow linked to art, artists, theoreticians, or the public, have, at one time or another, considered suicide. I don't believe that any perceptive person cannot have imagined it for themselves, faced with reality. My own death will surely be linked to art. I'm not worried about knowing what life after death might be like."

[...]

Julio Sánchez, "Mi propia muerte estará vinculada con el arte". In: *La Maga*, Buenos Aires, October 9, 1996, interview on the occasion of the presentation of his solo show *Fusilamientos y suicidios* at the Fundación Jorge Klemm in Buenos Aires in September, 1996

"El Apocalipsis" [The Apocalypse], 1996

My view of the history of art or of culture in general is absolutely apocalyptic, it seems to me that the end of the century is cutting short the time that's left for definitions that have not been established as yet. It's evident that Modernism doesn't help us to live any better and I make this overall mood of tragedy manifest in my work in a completely succinct way, I used as little as possible to say what I want to say. In the end, there's nothing more than a photo and a pane of glass and a gunshot. There is a feeling that the apocalypse is approaching; I believe that this fear is subterranean, that it comes from deep intuitions in the face of things that fall apart or are demolished. I don't believe the Apocalypse to be like a seaquake, like some Japanese fantasy, or a nuclear explosion; that seems very obvious. It could be the discovery of the true nature of time. In *Fusilamientos y suicidios* (Executions and Suicides) there is a piece titled *El tiempo es esférico* (Time is Spherical), it's a theme that I have pondered, the perception of time as present, past and future is flat, just the conception of the universe used to be. I think that we are approaching time's definitive nature,

as being spherical, that is, that it functions in all directions, with the subject at its center. Perhaps this will later explain dreams and all those things that now pertain to magic. This discovery will be truly apocalyptic, the communications media will spread the news instantly and all of a sudden our civilization will go splat! It will completely change everything, the notions of a remote past or distant future, everything will be possible—I don't know how—when individuals decide to move about in a time with neither past nor future. It's impossible to think of the dimension of the universe with the fact in mind that in addition, it expands. It is also difficult to think that a black hole absorbs all matter, and this is another reason why it is present in my work, black holes only exist on mathematician's blackboards, what is calculated is the need for a point to exist where matter would be absorbed by a very strong gravitational force in order for it to be possible to comprehend the nature of the forces that direct the movements of the planets, but so far no black holes have been found, they are calculated.

Oscar Bony, "El Apocalipsis". In: *La Maga*, Buenos Aires, October 9, 1996, interview on the occasion of the presentation of his solo show *Fusilamientos y suicidios* at the Fundación Jorge Klemm in Buenos Aires in September, 1996

"No me tiembla el pulso cuando empuño una pistola de 9 mm..." [My hand doesn't shake when I grip a 9mm pistol...], 1997

"My hand doesn't shake when I grip a 9mm pistol. It's black and smells of animal fat. It is a precise mechanism, the largest caliber weapon of war that can be hand-held.

My self-portraits up against the studio wall look out at me, the black swamps of putrid waters, the infinite Patagonian skies, the Amazonian jungle being burned daily, everything that is disappearing and that will become nothing more than a memory of the past.

My hand sweats, but even so, it doesn't shake. Once I know where I want to locate the bullet hole, I take aim. I look at the photo, I see the barrel of the gun, I squeeze and see the flash. From that point on, there's no going back. A judgment, which is irrevocable, has been fired. The detonation is the Limit. The glass breaks, cracking along random lines according to the bullet. However it breaks, it stays that way. The judgment emitted by the glass being perforated is definitive, irrevocable, not open to appeal. Once the glass is broken, everything remains just so. It's not touched again afterwards."

Oscar Bony text for the catalogs of the I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, *Porto Alegre* and the 5th International Istanbul Biennial, *Istanbul*, 1997

"El triunfo de la muerte" [Death's Triumph], 1998

[...]

-How did this show come about?

-In response to the Museum's request, but also because I felt that the theme of my last show at the Fundación Federico Klemm could be further explored yet. I wanted to go into several aspects of the suicides in greater depth. I was interested in stylizing them as little as possible, although I don't believe I achieved that. The theoretical basis of these works is as follows: I believe that suicide appears at some point in time in the collective unconscious of people related to art. It isn't the prerogative of tragic artists, anybody linked to art also has a perceptive relationship with life and has surely gone through some moment when suicide takes on some meaning. In this series of work I refrain from making any commentary about the object or the installation; in that regard I believe that everything is already said. What I present is very classic, all the works are the same size, in the same medium with the same technique. The only originality that I can claim is the fact of working with firearms. I prefer that the pieces give an impression of being boring over elaborating a strategy in their visual language, I don't know if I manage to do that. I want the communication to be emotional and that anybody, even if they don't know anything about art history, can get pulled in by them.

-How can you be so certain that the idea of suicide must have appeared at some moment in artists' collective unconscious?

-Because anytime that existential drama appears, suicide is one way of facing it. I don't believe that suicide is cowardly, on the contrary, I believe that it involves bravery. Suicide allows you to face reality's contradictions and I believe that the strongest of these is the scant spiritual life that we live, whether it's habit or the result of a trend. The secularism that we have lived through has been so strong, so imperative, that—not on an ontological plane, if not in the realm of daily experience, in what any one of us lives through every day—the very possibility of the existence of God has become merely ridiculous. And to me this seems to be an error, it is pure arrogance to have thought it possible to live without this aspect of life. People have no opportunity to be in communication with the divine. I'm a follower of San Gennaro and when I say that people may laugh, but I don't care. It's important to recover this, it's something that our parents' generation understood very clearly, because it resolves a certain condition of anguish on a day to day basis. It is better to accept, or to accept all over again, the possibility that the existence of God permeates life. Its as if I were proposing a model from 200 years ago; but that isn't the case, I don't want to consider the clerical part of the matter. We have left religion to one side out of arrogance, and this is a mistake. Today things happen that make us reconsider certain ideas; for example, Hubble is a telescope that is navigating through a completely transparent medium, focused on the most distant galaxies and demonstrating that measurable distances are impossible, suddenly we're using the concept of infinity again, out of necessity. And this scientific necessity implies that it is necessary to contemplate the existence of God. Everything has expanded so much that we're reaching the border again, like the space-time relationship. For some time I've been saying that we're about to discover the true nature of time, which positions enigma as an empiric reality, not merely a poetic instance. We don't know what the true nature of the Universe is, we have a fairly approximated notion of our origin, but none regarding the Universe. Knowledge's ontological terrain requires this border plane where there is room for the presence of God.

-You suggest a scientific approximation of the idea of God, and another, more practical one: believing that it helps to resolve anguish, but in the history of humanity there was a determining factor in the existence of God: faith.

-I was heading in that direction. Faith is an act of humility, where one accepts the need for this other dimension. The simple act of creating is an action of expansion. In addition to it being a necessity, it is a form of creativity because it isn't based on any certain information, you humbly accept that there is something greater, and you hand yourself over to it. In much the same way, I can have faith in art as a way of reading our existence. I have faith in the idea that artists can still intervene in society, but it could very well be that it isn't so. We need to return to the irrationality that we had dismissed, an irrationality experienced in our fears, of nuclear war, of AIDS, or whatever.

-In a certain sense we're already on our way; discrediting reason is a common thread among post-modern thinkers, and diverse strains of Oriental thought, much more integrated than in the West, are increasingly accepted.

-There is a great need to live a more spiritual life, that is extremely clear.

-In the course of your life, has a drastic situation ever brought you to the brink of death?

-Yes. One time was after the Di Tella closed. I had decided to quit, to never again show in a gallery or museum. I felt that I had come into contact with a deathly cold. It made me very afraid and I lived more than five years thinking that my life had ended. It had been a way of committing suicide and I later realized that it had been a horrendous mistake. I would never do such a thing again.

-And situations of a physical death?

-Yes, I have had moments, but I was never afraid; it's a defense mechanism for when you're faced with a dangerous situation, that's how I've resolved those situations.

In these recent works Christian elements such as the crown of thorns and the cross recurrently appear. The resurrection is one of the Christian faith's mysteries. What is your opinion?

-One shouldn't be fooled by words, language is limited by its era. The resurrection of the dead has to be interpreted, it may not be all that simple. If a material form disappears in a black hole and then reappears again in what they call a white hole by way of an Einstein-Rosen bridge, and if time is closely linked to space, it's highly probable that we will discover at some point that things do not exist in a present, past and future time, but that they are passing by very close to us. It's a very hard thing to express. Resurrection may be a way of understanding the time-space equation.

-Do you approve of suicide?

-It has to be a free [choice] for anyone, no one can prevent it.

-Doesn't approving of a form of violence against one's self mean approving of violence, in whatever form?

-No. The only thing you have is life. It's hard for me to understand it being condemned in legal terms. And it isn't an act against God, either. There are concepts have to be looked at all over again, that way we'll understand that art doesn't have to be based on the idea of beauty, but rather on the idea of truth. Reinterpreting many, many things will surely imply a return to a more spiritual way of life.
[...]"

Julio Sánchez, "Oscar Bony expone sus últimos trabajos en el Museo Nacional de Bellas Artes ". In: *La Maga*, August 19, 1998, Buenos Aires

"Oscar Bony. El gran provocador" [Oscar Bony. The Great Instigator], 1998

[...]

How did you experience that return?

It's very motivating, believe it or not, forty years have passed, and ...one isn't all that old...

Actually, the process that began in Posadas is a continual escape. I took off, running away and just kept on running away.

Only now, in recent years, have I realized that I had fulfilled the dream of seeing the world. Of traveling. Something I've done as much as I could possibly stand.

Not long ago I felt the need to stay in one place. I have a big studio in Buenos Aires and I think I'll stay there forever. I don't feel like preparing my suitcases and giving up my books, which is what happens when you migrate.

I migrated twice. First, from Posadas and then from Buenos Aires.

Do you feel recognized in your own hometown?

I think so. I have that sensation and it does me a lot of good. Also, I think that people like it when someone who leaves here and travels a certain road comes back.

There is a reunion on both parts...

A mutual necessity...

Yes. Because as I said in the talk, Posadas doesn't encourage its artists. They don't have any support. They live as if on an island. It's very hard for them to go out and see things.

I would recommend that they take several very long trips, because that's what opens your mind.

In your talk, you said that after leaving Posadas, you tried to destroy the base of everything you had learned. Why?

I'm convinced that the idea of uniqueness in art (the viewpoint where all the lines of perspective converge—discovered during the Renaissance—) has changed.

I believe that this is an exceedingly chaotic era—just as the Renaissance surely was—and the concept of discontinuity has been incorporated, and I dedicate what is rather an act of faith, of belief, to it.

This comes from knowing how certain particles behave in a compression chamber. They appear in one direction and then in another. These are the kind of phenomena that pertain to physics, prolonging an idea in which matter is no longer what we know it to be.

It is a new way of knowing matter.

The idea of discontinuity corresponds to a culture that disperses, splits apart and breaks into fragments.

And it is a rupture with the idea of uniqueness.

And this has a lot to do with television's influence.

For example, on the contrary to a Renaissance man, whose context presented a tight unity, ours breaks up continually and we have become accustomed to it without realizing it. This is what happens when you do *zapping*.

You switch from channel to channel and it is a continuous bombardment in which the ego retracts backwards and then connects with whatever it wants. But with the knowledge that there is a channel ahead and another behind.

For me, for example, there isn't any kind of music that satiates me enough to listen to it alone.

So then, when I develop my works I don't believe that any style represents me because I, in turn, represent my time.

And if I want to do that I have to work with the forms of this time.

Is that where the variety of techniques come from?

I'm a conceptual artist. I take on the phenomenon of creation. As a result I cannot commit myself to only one mode of working, because it would be partial.

It isn't that painting is dead, if not that its language of expression is closed. Nor do I believe that any technique is better than another. Anything serves the purpose.

On the other hand I never stopped painting. I paint on account of a question of entertainment and because I like it. Right now, for example, I'm thinking about an idea related to women's identity during moments of change—like this one—and I'm going to work with video.

And then I'll see what to do next... I'll continue to work with the suicides—I don't think that the idea has reached its end yet—or I could put together a show of paintings, for example.

Why do you feel a need to annul the object?

It has to do with the tendency in our lives to become increasingly mental and sensibility to painting's language becomes more distanced.

Images are being converted into something virtual. These are tendencies that gradually modify the mind and there is a need to reflect on this in art.

Conceptual art is inevitable as a form, because our culture changes in many more ways than we are aware of.

And how did this idea emerge during the '60s?

There are two elements. One is that of a personal tendency to hallucinate, that comes from Misiones. I believe that the light in Misiones is hallucinatory. I have a facility to enter into delirium and that is the zone in which conceptual art developed for me.

Today there is a deep-rooted interest in conceptual art. For example, a retrospective exhibition that will visit various cities in the United States began at the Queens Museum in New York in '99, in which 'La familia obrera' (The Working Class Family) was invited to take part.

It is an extremely important piece for me, because it's where I achieved the maximum expression of the destruction of the object.

And this is only now being interpreted... When a work is good, the response comes. 50 or 100 years later, but it is eventually recognized.

[...]

Do you always look to de-structure?

I'm not interested in decorative things. I'm an instigator.

I don't make easy pieces. They're always complicated or offensive. They are hard, but they are pieces of art. They aren't decorative.

And is art provocation, then?

Art has to do with a dialogue with the other. And as a consequence, it has to reflect people's and society's problems.

It has to be linked to politics. With that moment in time, with society. With philosophy, with religion. If not, it's like a plant with no roots, it comes loose in

no time.

The years go by and the broom of time sweeps things away..., no one remembers.

And I'm very interested in being remembered...

In spite of the suicides...

It's that 'the suicides' are the work of a completely South American artist from the '90s. It cannot be eliminated from the history of art because it is a product of that moment in history.

There is nothing extra in those works.

The broken glass is symbolic, the firearms are symbolic and their meaning is rapidly conveyed, in a clear and precise way.

They communicate what I want them to communicate. They cannot be forgotten.

There is a great deal of uprootedness in your work...

Without a doubt. I'm aware of that. Above all, in 'La arqueología del Yo' (The Archaeology of Myself), which I put together from memory.

The thing is that before that, I went through a crisis in which I destroyed all my knowledge once again, and I started over from scratch.

Being uprooted doesn't seem like a negative thing to me in as far as that I objectified it through elements of art.

It isn't that it's negative...it's very hard...

Yes. But not at the time when I made the work.

The hardest time was in the year '58 when my mother and father accompanied me to the station in Posadas, to a train that left at 7 or 8 at night... and it was delayed. And so the farewell was extremely long. I was 17 years old and I was going to start a life all on my own. That was the hardest moment. The rest are versions on that.

When I lived in Italy, I stopped speaking in Spanish, as a defense mechanism. I never missed *mate* or *dulce de leche*. I adapted. I hardened myself and managed to do that.

Francisco Ali-Brouchoud, "Oscar Bony. El gran provocador". In: *Contexto*, December 6, 1998, Posadas

"No quiero la vanguardia novedosa del arte" [I don't want art's novelty avant garde], 1999

- Were you undertaking an autobiographical search in "De memoria" (From Memory)?

-Yes, because I was at a point where I wanted to start from scratch, and so I drew upon the things that are the only thing I have in this world: memories. This doesn't mean an intent to respond to aesthetic propositions, but rather what is denominated "the painting and the truth". (Pointing out one of the photos from the series): Here my hand is holding my photograph when I was a child—I remember the day when they took that picture of me—and that finger is this finger, see? All that is true. It's true that it's me, it's true that I am looking at my photo, and it's true that there is a shovel in the place where I am looking at the photograph, which is the same (real) shovel that appears here. In this series, and as a consequence of it, in the series of "Suicides", I try to reduce the whole aesthetic phenomenon to a plane on which I'm always pushing it to the edge of the aesthetic.

-Is this dialectic movement: "I look-I look at my photo-I know what I am", also present in the "Suicides"?

-Yes, it remains present in the "Suicides". I make existential type questions intervene; they are more important to me than those that pertain to the work's aesthetic plane.

-In the "Utopias", what you see is a political reading of violence, which in the "Executions" could be read as violence between social classes, am I right?

-Yes, but I must clarify that the link with political issues is somewhat moderated, coming out of art, I'm not waving a banner, it's more subtle than that, and something that is also present here. (Pointing out a work from the "De memoria" series) To me this shovel is charged with political meaning, because it indicates a social condition that I pertain to, which is extremely important to me, because it is the point of departure for how one sees the whole of society.

[...]

In "La ley divina no tiene porqué ser justa" (There's No Reason that Divine Law Should be Just), one of the works from that series, you are photographed with a gray pullover and look very much like you did in your first self-portrait; in others, you are wearing a suit, and I asked myself whether or not the suit has a particular connotation in alluding to a typical porteño [inhabitant of Buenos Aires], or a typical dandy.

-The reason for the suit, which is the one I have on, by the way, is that it's like my work clothes, it's the wardrobe of a typical inhabitant of any city; it's the contemporary man's disguise. That's the reason for the dark suit and the tie. This clothing is not casual, but demarcates a person who is performing a function. And I fulfill the function of a particular character when I'm being photographed.

[...]

-In the works titled "Utopia" and "Plomo sobre plomo" (Lead on Lead), a relationship with Fontana's buchi (holes) is quite notable. Was your contact with him through his work only, or were you in touch with him personally?

-No, unfortunately, Fontana had already passed away when I arrived in Italy. But I did meet his daughter and his wife, Teresita. I also came to know his social environment, the galleries and intellectuals in Milan, I did get to know them. I have also participated in extended arguments about Fontana, because in Italy they say that he's Italian. Therefore it was a hotly debated issue. I had many opportunities to say that Fontana was born in the city of Rosario, and furthermore, that when he made the buchi (holes), he was already more than thirty years old, that is, that his unconscious memory was already fully developed. I believe that all Fontana's spatial work was born out of Rosario, not Milan.

-Why?

-Milan is a city that belonged to the Austro-Hungarian empire, and it's very formal. No artist from Milan at that time—the '30s and '40s—could possibly have had the impudence and the courage to cut into a canvas with a knife. This is something that someone familiar with the pampa in Argentina could do, someone who has lived under that region's blinding light, who has the courage to do that.

-The space in Fontana's work, then, is related to the pampa in Argentina?

-That's my personal theory. My personal theory is that the vertical slash that he made—because Fontana cut the canvas from the top downwards—has to do with the horizon line, which is the part of the *pampa* that he was familiar with. Fontana traveled in the *pampa* during the '20s, and I believe that the landscape of the *pampa* is particularly impressive. I think that's what obliged Fontana to move in order to be able to do the slash.

-Do you consider that your work to be influenced by any European artist that you were in contact with?

-No. I can't name anyone other than Berni and Fontana.

[...]

-[...] in 1980, at the Nuova Immagine exhibition in Milan, you presented several installations that included children's toys. Do you consider these installations to have been a precedent for the "De memoria" (From Memory) series?

-Yes, I believe that they did serve as a precedent. But at that time I wasn't conscious of it being an element that I could use again. I realize that in general I take things up again when there are loose ends left. In general, I try not to be in what they call the [main]stream, art's novel *avant garde*. I try to follow my own personal path and not to have too many contacts. And when there is certain contact, I declare the references, as in the case of Fontana, or in the case of Berni.

-I had noticed, nevertheless, a certain relationship between the "Suicides" series and some works by Viennese Actionism artist Arnulf Rainer, who works with his own image, splattering it with paint...

-I don't like what Rainer does. I tried to do this by way of an approach from a different angle, where suicide has more of a sacrificial significance. But that doesn't mean to say that I am absolutely original, because in the post-modern era, it's impossible to be completely original. [...]"

Beatriz Vignoli, "No quiero la vanguardia novedosa del arte". In: *El Ciudadano*, August 29, 1999, Rosario, on the occasion of his solo show presented in the Parque de España space in Rosario

"Futurizar" (Futurize), 1999

"It would be difficult to futurize in 1999 without running the risk of committing grave errors, without taking a long look at the past half of this century. Every step forward will have to keep these four decades in mind, above all, especially the '60s. In art this is confirmed by the abundance of quotes from the '60s, in the endless number of historic exhibitions of works from that decade throughout the West. In Argentina, curiously enough, it isn't all that well known and in general, a superficial, journalistic focus is prevalent. People speak at unbearable length about happenings and the Di Tella, always in consumer-oriented publications. That's how the phenomenon of an era has been turned into mere consumer goods and it's difficult to find a more serious analysis, one that is conscientious instead of trendy.

The '60s were characterized by stakes being laid on a global socialization. There are changes in this unstable equilibrium that we call culture. This tendency toward socialization faltered in the following decade, moving toward a marked interest in pseudo businesslike personal concerns. The focus on humanism was transformed by a marked de-politicization. A new phase of individualism appeared, strengthening the figure of the individual, a kind of anthropological mutation of the individual and of the relationship with one's self and one's own body. Memories of student protests fell far behind and the counter-culture activities that had characterized the '60s evaporated. This process of banalization was presaged by a certain light style.

It's remarkable how certain processes of social transformation seem more evident in an under-developed country than in North American or European mega social groups; and this historical discontinuity, with its loss of the sensation of belonging to an historical moment and its connection with its past references, is what lessens the possibility of linking together conscious or unconscious concepts of identity. Identity in terms of time and in terms of place. That which could be a constant in new societies is the product of the effects of globalization that affect all post-modern societies alike. The apocalyptic disaster has provoked a crisis of confidence in politics and technology, and it has developed a tendency toward survival tactics.

These confusing and eclectic times are responsible for ideology's having been abandoned and for crumbling social identities that seek refuge under a fantastic word: Democracy, which represents the new myth, a new hope. The financing of Democracy as a system evidently has positive aspects but it is debatable as a unique criteria when it comes to Culture. Culture should conserve artists' singularity in society and I would allow myself to question whether forms denominated as democratic are actually of any help. Far from Modernism's utopian aims, these post-modern times are characterized by Indifference, constituting an inverse evolutionary movement in Culture. The snake biting its own tail. Art quotes itself and evolves inversely upon its own name. Under these conditions, a certain atomization of artists takes place. But artists cannot become any more individualist that they already are, and as a consequence their singularity will diminish more and more as compared to during the 19th Century. Their individuality is being gradually extinguished by the multitude of singularities that grow democratically on every side. The loss of the Divine may well be definitive, of Divinity as a mystical, inaccessible region."

Biographic Chronology

Victoria Giraudo

Reference: Any information that could not be verified with primary sources or reliable testimony has been marked as follows: (?)

1941

Oscar Rubén Bony was born on June 10, 1941 in the city of Posadas, in the province of Misiones, the son of Luciano Roman Bony and Emma Martínez. He spent his childhood living in a humble house with a large patio and a garden, located in a remote district far from the capital, situated on the banks of the Parana river near the border where the rural area began. His mother was Paraguayan and worked as a teacher; his father was Argentine, a wrangler and saddle maker.

"My entire childhood is tinged by my mother's wrath, who would go into a rage for any reason whatsoever. Nevertheless, I was a boy, I don't know if I was submissive, because I would go over and over things inside, but little by little I undoubtedly was outlining the escape I finally managed to make when I was 17 years old. [...] it's important for me to have been able to elucidate that usually, behind the storms my mother used to unleash upon me, I wound up being the victim of her excessive energy, it wasn't that I was mischievous at all, it was just that my mother would decide that something was wrong and she would take it out on me, sometimes, she would cover with me with excessive praise also, because of things I had made. To begin with, I lived inside the house, that is, my mother wouldn't let me go out, not even to have friends, that is to say that according to her none of the neighborhood kids were good enough for me and I couldn't play with them.[...] In general, I played by myself in that huge patio that I mentioned before.

[...]

I recognize the mandate that was passed on to me in that impetus of my mother's, in her constant demands on every level, it was a mandate to be fulfilled, a mandate to work toward something I might be able to define as an absolute. The mandate comes from my mother, my mother felt and demanded that things should be a certain way, with a certain kind of projection, the things were obliged, obliged to be, that's the verb, things were obliged to be a certain way, they couldn't exist in just any way, they couldn't be the way that they just were, but they were obliged to be one certain way. I recognize a certain mandate in this use of the verb, like a divine mandate that came down upon me and remains to this day, like an order that I unhesitatingly obey, a mandate from above to do certain things that represent an absolute truth."²

1957

He graduates from the Colegio de Posadas with an undergraduate degree and begins his artistic training with Lucas Braulio Areco, a leading figure on the Misiones cultural scene since the early 40's. He was a visual artist, folklore composer and a solo musician on guitar and Indian harp from Corrientes. As a regional historian and a writer on literary and artistic topics, he published articles and essays in different magazines of the time, such as *Historium* and *Saber Vivir*. He held very important public positions for many years, such as Director of the Museo Municipal de Bellas Artes de Misiones; Cultural Director for the Municipality; Delegate for the Fondo Nacional de las Artes; full professor of the painting department at the Escuela de Bellas Artes de Misiones; member of the Comisión Territorial de Cultura Social and of the Junta Provincial de Estudios Históricos y Ciencias Naturales³. Bony learns the basics of his craft from Areco, nevertheless, he always considered himself to have been self-taught.

1958

He paints people from the countryside, still life scenes, flowers, portraits, figures and landscapes while finishing his studies in the Colegio Nacional, combining periods spent in the "studio" with open-air excursions, for example, to the Rose family's farm. He uses different materials, including oils, tempera, pastels and watercolor, he draws constantly and also makes some wood carvings.⁴

At 17 years of age Bony had already received several honors: the 1st. Prize for Students from the Comisión Municipal de Cultura in 1955; First Prize in the "Semana del Mar" and First Prize from the Amigos del Arte in 1958, in addition to a grant from the Departamento de Cultura del Ministerio de Asuntos Sociales de la Provincia to continue his studies with Areco.⁵

Within the framework of the "Ciclo de Becarios" he has his first solo show, *Oscar R. Bony*, at the Departamento de Cultura. Among the thirty pieces he exhibited, an *Auto-retrato* painted in oil stands out. It is one of the most traditional genres in art history but in Bony's case in particular, it is important to make note of this, because he will make use of his own image as the territory for his art practice, throughout the length and breadth of his work.⁶

The list of works of art reveals a variety of subjects and techniques, including a monoprnt, and the coexistence of "finished" works with figure studies—details of hands, feet, backs and faces, in oil, pencil or watercolor—and notes painted in tempera.

He works *ad-honorem* in the Cátedra de Dibujo at the Centro Provincial de Capacitación Número 3 from June 9 until November 30, when classes end.

He receives a grant from the provincial government to continue his

studies in Buenos Aires at the Escuela Nacional Preparatoria de Bellas Artes "Manuel Belgrano".

1959

Once Settled in Buenos Aires, Bony attends the school of Fine Arts. Newspapers and catalogs from that era confirm that he studied with Demetrio Urruchúa. However, neither Urruchúa's bibliography, including his memoirs, nor the history of artistic studies in Argentina, refer to the fact that the artist was teaching at the Belgrano school.⁷ Urruchúa developed his ample and significant work as an educator since 1941 based in his own studio, at 1770 Carlos Calvo street. Although the public school for Fine Arts' curricula had been modified in 1958, updating content and pedagogical methods and including competitive review panels in order to renew the teaching staff, it isn't hard to imagine the lack of incentive that Bony must have encountered at the Belgrano school. As was common at the time, and considering his social origin and ideological position, it is most likely that Bony continued to attend regular courses at the preparatory school, and that in parallel, he frequented Urruchúa's personal studio, who had a reputation for his commitment to social art and his position against official education.

Bony registers in the Faculty of Filosofía y Letras, where he takes several courses in the Literature department.⁸ The relationship between many artists from the 60's and the university environment is relevant to a thorough understanding of the era. One of the signs of change in the dynamics of the contemporary art scene is the migration from a model of the artist educated in Fine Art schools or open individual studios, towards a multiple, mobile and interdisciplinary "system" of learning. From 1950 on, this network of contact between the visual artists and the period's new intellectuals would become increasingly fluid. The atmosphere of reform at the Universidad de Buenos Aires after 1955, as well as the progressive mood during the first years of Arturo Frondizi's presidency create expectations for a public, professional and modernized University. New departments and careers, such as Aesthetics, Psychology and Sociology appear, and are frequently part of artist's itineraries, or even prior steps leading to artistic activity.

From an economic point of view, Bony had only one income: a subsidy from the provincial government.⁹ In order to pay the bills, Bony had all sort of jobs: he worked as a salesman in a bookshop on Corrientes Ave., he posed as a model in the Sociedad Estímulo de Bellas Artes and he organized a team of people to paint apartments.¹⁰

1960

He attends Juan Carlos Castagnino's studio on Defensa street, near Parque Lezama. Castagnino was a renowned artist who had worked since the 30's in the critical realism movement and was a Communist activist. In 1933 he had been a member of the **Equipo Poligráfico** group, called upon by Mexican muralist David Alfaro Siqueiros to paint the *Ejercicio Plástico* mural in Natalio Botana's country house in Don Torcuato, in the province of Buenos Aires. Between 1945 and 1946 he created murals for the Galerías Pacífico building, along with Antonio Berni, Urruchúa, Lino Enea Spilimbergo and Manuel Colmeiro.

Urruchúa and Castagnino belong to the same generation, and they shared the same arenas of debate and similar points of view about art's social function. Nevertheless, the shift from one maestro to another was a fundamental one. In 1960, when Bony would frequent his studio, Castagnino was painting a series of works—landscapes, rural and industrial scenes—adding materials and visual resources from informalism, the most well-known of the advanced movements from the late 50's, to the figurative base which was his characteristic style. As a result of the contact with non-figurative movements, brushstrokes and splashes become physical and pictorial gestures that invade the representation of reality. Castagnino's teachings function as a first threshold on Bony's path towards contemporary art. "[...] [Castagnino] was the only one who didn't charge his students. The studio operated as a cooperative, and the more advanced students would teach those who were just arriving. He used to come in once a week and make comments about the work."¹¹

We can just imagine the different pathways, exhibitions and exchanges of ideas that put Bony in touch with the propositions that were changing Buenos Aires' cultural scene. In 1960, works by Luis Felipe Noé, Rómulo Macció, Ernesto Deira and Jorge de la Vega announced the arrival of the *neofiguration* [New Figuration] movement; Luis Wells makes his first objects and Kenneth Kemble, his three-dimensional artefacts; Alberto Greco shows his *serie negra* [Black Series] and wallpapers the city with street posters that read "Greco, how great you are" and "Greco, America's greatest informalist artist"; Berni visits shantytowns and begins to think about the saga of his Juanito Laguna character. Young people meet in bars like Chamberí and Moderno, where they discuss Informalism's possibilities, the return of the figure, combining materials, mixing disciplines, actions in public spaces, the relationship between art and life, between work and viewer, the role played by institutions, galleries, critics and the art market.

His studies at the Belgrano school come abruptly to an end in 1960, when he is expelled because of a strike he lead against the professor of Morphology.

1961

Bony has lived in Buenos Aires for two years already, the Belgrano school hadn't offered him anything new and his own interests had already led him to contacts with Castagnino and Berni. The art system was experiencing one of the most radical moments of rupture in its history: it was the end of modernity and the beginning of contemporary art, and Bony had become a constant presence in these circles of debate.

"I arrived from Misiones as a teenager with an academic training in painting, I went through the Belgrano, from which I was expelled before completing my studies and then I attended the studio run by Castagnino and Berni on Defensa street. I was eager to evolve. At times I was Berni's assistant, and would spend nights at the Moderno bar. I barely scraped by, working under the table at a potato and onion stand in the market in La Boca, which had to be sold in order to pay off debts. But what was interesting were the meetings at the Moderno where I met [Emilio] Renart, [Rubén] Santantonín, [Pablo] Suárez and Ricardo Carreira among others, it was a large group. You would go from table to table and decide where to sit depending on how interesting each conversation was, the discussions at those tables would carry on until early the next morning, or until Ismael threw you out, and how interesting it was also depended on who was taking part in the discussion. Sometimes the tone get worse and worse, winding up in insults and blows. I remember that one rainy afternoon I met Emilio Renart sitting alone and I told him about my trip to the Amazon and he taught me how to mix polyester resin [...]"¹² Years later, Suárez recalled: "There was one thing that was discussed at the 'Moderno' bar and that Alberto Greco and I talked about a lot. Greco would say that it was essential to bring yourself up to date, that you couldn't create anything if you weren't handling the very latest of the elements available in the rest of the world. That kind of updating taught us, it encouraged us to read and to be aware of everything that was going on around us, but apart from that, it made us understand what things we could do to make things more our own, because you can only choose from within what you already know."¹³

He works as one of the assistants in Berni's studio, gathering refuse and other materials from the suburbs that the "maestro" would then use to make the first collages featuring Juanito Laguna for an exhibition in November at the Witcomb gallery.

In October his second solo show opens in Posadas. The printed brochure has neither reproductions nor a list of works, but it does mention that "the overall theme of the show corresponds to characters from Misiones" and adds an interesting remark: "a love for materials, established in the heart of painting by informalism, now becomes a part of the figure, in search of a personal image".¹⁴ The short biography mentions that the artist "is currently working on murals". Although no further information about this subject exists, it is possible that the relationship with Castagnino connected him to the muralist circles, which had been active in different spaces in the city of Buenos Aires since the '50s. The artist from Mar del Plata was one of the few active participants of that unusual field of production.¹⁵

Concerning the pictorial languages that Bony passes through, there is one clue. In his archive, along with this exhibition brochure, he kept a black and white reproduction of one of his works, called *Vieja misionera* [Old Woman from Misiones], a painting on wood measuring about 200 x 60 cm, which shows a concise, potent and monumental figure similar to variations of social art from the early '60's. It was a particular form of expressionism that tended to deform characters and scenes with gigantic proportions.¹⁶ Considering these kinds of images, the quote that links it to informalism printed in the catalog would seem to be contradictory. It may be that the quality of the reproduction limits its gestures of color or textures. Nevertheless, it is likely that the mention of it indicates the point of view that Bony perceived and was exploring during his strolls through Buenos Aires, but that were foreign to his own production as yet.

In August, the four artists of the *neofiguration* movement: de la Vega, Deira, Macció and Noé, hold their first show together at the Peuser gallery, titled *Otra figuración*; in September Santantonín shows his *arte-cosa* [thing-art] to the public at the Lirolay gallery; in October, Greco again surprises viewers at the Pizarro gallery with *Las monjas* [The Nuns] organized "with the auspices of Aunt Ursulina"; in November, Kemble organizes the collective experience *Arte Destructivo* [Destructive Art] at the Lirolay gallery. These events, including Berni's works featuring Juanito, delineate part of the range of possibilities that were quickly emerging in contemporary art.

As his means of subsistence, Bony adds a few new variants to his inventory of temporary jobs. He works as a model for the famous edition of the *Martín Fierro* illustrated by Castagnino for EUDEBA and as a teacher at the artist from Mar del Plata's studio.¹⁷

1962

From January to November he complies with mandatory military service, enrolled at the recruiting center in Posadas. On November 19, he is released from military service thanks to the application of a particular legal ordinance, figuring as a clerk in his military instruction records.¹⁸

One of the main difficulties with rebuilding Bony's career and production up to 1964-1965 is the lack of works and documents. The sources that are available that trace his movements are hard to verify and offer very little information. Between 1962 and 1964, for example, he takes part in different municipal and provincial art exhibitions, where he obtains several awards. However, the exhibition catalogs do not reproduce the works sent, and only make mention of the size, titles and techniques used in the works. The only records of the group exhibitions that appear in his curriculum are invitation cards, indirect references made in local newspapers or incomplete mentions in early catalogs that quickly disappear. The artist's archive, however, albeit random and uneven, includes press items, publications and visual material—reproductions, slides and photographs—that providing rich terrain for archeology and dissection.

Above all, his solo shows in Posadas delineate a route where brochures and published articles offer some leads. An essential aspect of managing this information is sifting through different layers of meaning, taking the point of view imposed by the context into consideration, celebrated in each exhibition as the return of "the young artist from Misiones who was taking part in the art world in the Capital". Bony seems to resolve this mandate by means of an interesting mechanism: his works show the "achievements" of a student who is broadening his horizons, and in catalog notes, or the information given to the press, he speaks about ruptures that he is familiar with as a witness, but still foreign to him. This is the case in 1961, for example, when he mentions informalism while he himself remained within the expressionist figuration movement.

Something similar occurs in September of 1962, when he opens his third solo show. The brochure only states that 15 paintings were exhibited, with the following introduction: "The ample scene that informalism seemed to offer the artists who embraced it with unusual enthusiasm suddenly comes to an end, exhausted. A new figuration emerges from informalism itself: Another Figuration. Would it be capable of bringing back paintings' ancient and forever young values of signification?"¹⁹ The press highlights the relevance of the artist's proposition, identified with the "new figuration" movement. "Oscar Bony, whose work falls within a 'figurative' framework that is also an *avant garde* trend, explains the curious phenomenon of today's art's plastic evolution which returns to 'figuration' once again, with new meaning, leaving 'informalism' behind."²⁰ This young artist who was part of the new trend of 'new figuration', which grounded informalism's audacities, shows us fifteen works that are highly significant within his development as one of today's experimenting artists [...].²¹ Nevertheless, reproductions of the works sent to the *Salon de Rosario* in October, 1963, once more show an image 'in transit', coming out of modern figuration, without any of the characteristics of the new figuration movement.

Prior to year-end, it is likely that he relocated to the city of San Pablo. This trip to Brazil is mentioned in biographic entries published in the *Premio de Honor Ver y Estimar* catalogs from 1964 and 1965 and in some file papers from his archive. All the sources describe the journey as a "trip to San Pablo to study" without any further references, indiscriminately dating this journey between 1962 and 1964. It's most likely that this short trip takes place in 1962, following his exhibition in Posadas and after his military service had ended, between December and the first months of 1963. 1964 is a key year in his career, that includes sending works to provincial competitive exhibitions, being invited to participate in the *Premio de Honor Ver y Estimar* and his first solo show in Buenos Aires, and it's difficult to imagine a trip to San Pablo at this point, not only in terms of time but of motivation as well. In 1962, Bony was still an artist in transition and the exploration in Brazil was an attractive experience at a defining moment. Since the '20s, Brazil has occupied a privileged position in Argentina's cultural imagery as well as in terms of real exchange, and this has not only remained valid, but has also increased since the '50s. The Brazilian intellectual field offered an intense network of contacts between institutions, *avant garde* movements, critics and the art market, along with an increasingly international level of visibility. Prior to 1962, Bony's position in Buenos Aires was a marginal one, in spite of his contacts and the circulation of his work. His solo shows, participation in group exhibitions and provincial exhibitions, still defined him as an artist linked to his city of origin and to provincial circuits.²² According to stories related by Bony and his family's recollections, this trip to Brazil included the city of San Pablo, but also crossing through the Amazon jungle with his friend Alfred Rose.

1963

The same Identification card that confirms his military service, establishes that he relocated to Buenos Aires once again in March of 1963, in the neighborhood of La Boca, at 860 Los Palos street. It is roughly during this era that his relationship with photography begins. Carmen [Cacha] Miranda was his girlfriend at the time; she was a photographer and has a stand in the local market. Since he was very skillful with hands—just as his father had been—in order to earn money, Bony made very good frames, preparing canvases with backgrounds, working with the painters who lived in La Boca and he left no stone unturned, looking for a way to live off of

his work as an artist. In addition, as an only child, he also occasionally received help from his mother, who was a great support to him in all his undertakings. At the same time, since Cacha worked photographing different places and artworks, Bony would accompany her and take care of the lighting and background arrangements.²³

He takes part in municipal and provincial exhibitions, extending his field of activity beyond Posadas. This decision shows his need to find a context to be a part of, channels for exhibiting of his work and possibly alternative mechanisms of subsistence, by obtaining an award of some kind. During 1964, he participates in exhibitions in Rosario, Mar del Plata and Santa Fe.

In late 1963 and early 1964, the paintings he sends to the *Salon de Arte de Mar del Plata* and the color slides from his archive that depict the *Organismos* series, demonstrate his level of commitment to the New Figuration movement. In his own way, similar to many other satellites that surrounded the central nucleus of the *Otra Figuración* movement, Bony explores painting as an abstract language without forms, illuminating a figure which is not a copy of an external model, but the result of a materials-based, pictorial construction, somewhere between logic and chance. The statement of principles that introduced the exhibition catalog for the show by Noé, Macció, Deira and de la Vega in Peuser, accurately pointed out: "We constitute neither a movement, group, nor school. We are simply a group of painters who feel the need to incorporate the freedom of the figure along with our own freedom of expression."²⁴ One year earlier, Noé had established the basis of this experience in one of his self-presentations: "I am not interested in painting either Dick or Harry, but the relationship between the two of them or between one of them and other things. To do that, I use informalism's pure, sublimated form of expression, but providing the painting with an element of support, the figure, which represents humanity, the principal factor of that relationship. This is why I handle the figure using an informal, abstract method, but that doesn't make me an informalist. My objective is different than the objective of this tendency: I am interested in the world of appearances, extracting forms from that which is informal. I'm not representative, either. I look for open suggestions, but always on a human level."²⁵

The impact that the New Figuration movement had on Bony was a milestone in its own way, his first approach to current art.

1964

He begins a new series titled *Anatomías* [Anatomies], medium and large sized canvases in oil or enamel that announce his passage from new figuration toward another tendencies in painting more closely aligned with Pop. In April, one of his *Anatomías* takes part in the Premio de Honor Ver y Estimar in the Museo Nacional de Bellas Artes. It is his first invitation to participate in one of the most prestigious competitions at that time, and it signals his entrance into the institutional contemporary circuit.²⁶ The Asociación Ver y Estimar, founded by a group of Jorge Romero Brest's students, and its annual award, created in 1960, had clear objectives. "One of the Association's most fertile activities is the series of casual meetings held Saturdays at noon: conversation and alcohol, good faith and curiosity, and a desire to improve brought young visual artists together, including those who remain young through a spirit of adventure, altogether making up a very happy symbiosis, a sort of a second leading group along with the previous one; it was perhaps an exemplary uniting of theory, criticism and creative activity, achieved naturally and effortlessly. This unity was so deeply felt, with such strong emotional ties, that the initiative of president [Francisco] Díaz Hermelo gave rise to the Premio Ver y Estimar, dedicated to those young artist friends and to all who bear some resemblance to them."²⁷ In 1965, Romero Brest himself admitted: "In spite of the modest economic recompense implied by the Premio Ver y Estimar, it has become the most attractive among the many awards organized. For all the artists who participate, it is because they are 'introduced to society'; for the critics and amateurs it is because it facilitates their getting to know new creators and to pin their hopes on them."²⁸ In 1994, Bony would recall, "Díaz Hermelo and Samuel Paz were going to select artists and works with very broad criteria, loaded with expectations with a criteria for evolution. On their first visit to my studio, Samuel Paz and Aldo Pellegrini came. As you can imagine, they were a good duo and we made a selection, which demonstrates that it was a very open experience. It was the spirit of a group rather than of one person. And I think that in Ver y Estimar, the roots of all this development are there, after V and E (sic) came the invitations to the Di Tella."²⁹

The *Anatomías* paintings that are reproduced in some catalogues from 1964 and also documented in his archive, show his previous phase drawing to a close. They were canvases painted in a figurative manner that changed into a system of relationships, incorporating textual references and iconographic sources borrowed from medicine. There is a movement towards images that employ codification made available by Pop art, including frictions with mass communications media and a stock of visual information administered by the authority of society's knowledge. Between elementary school didactic material, medical magazine illustrations and reproductions in bibliographic publications, the artist intervenes by em-

phasizing corporal functions and copying scientific models. Bony mixes pictorial representations with information and academic diagrams, taking possession of its formal language and its documentary value.

The visibility and credibility that the Asociación Ver y Estimar granted him facilitated his obtaining a contract with a commercial gallery and setting a date for his first solo show in Buenos Aires. Natalio Povarché, the director of the Rubbers gallery, offered him an exclusive contract to paint and an exhibition in September.³⁰ Bony shows his entire *Anatomías* series.

Meanwhile, he continues to frequent the soirees at the Moderno bar, visit exhibitions, seeing many films with the Buenos Aires boom of Bergman, Antonioni, Buñuel, Godard, Resnais and Truffaut, among others, and to share his interests, affinities and friendship more and more with Santantonín, to whom he also teaches photography.

1965

Bony and Santantonín spend the Summer together in Villa Gesell, taking photos on the beach in order to earn money, while they talk about art. "The Summers in Villa Gesell during the '60s were especially attractive for young people, certainly quite different from those in Mar del Plata [...] In Villa Gesell there were bars where a certain bohemian generation from Buenos Aires would meet: stray musicians and backpacking intellectuals."³¹

That summer would be fundamental for Bony. It is the point at which the beginning of his experiences with art objects and "film" defines itself. During that vacation, he films his short film *Submarino Amarillo* [Yellow Submarine], the first of four shorts that he would show in the Instituto Di Tella in 1966.

At the same time, he is encouraged by his everyday talks with Santantonín, and they confirm his decision to explore the possibilities of objects. Santantonín was not only one of the central figures in Buenos Aires' renewal in art, his ideas and practice of the thing art marked a detour within the *avant garde* itself. "There is something imposing about an object, it puts itself in front of you, something that surrounds it, that looks out to mankind from that cold and deathly solitude. 'The object' possesses some aspect of human bereavement. There is something inhuman that cannot be suffered in objects."³² "the thing, gets into you through your eyes, it invades you right through your skin, through all your pores, by virtue of its material corpulence, without transpositions. In this way, it expands art without the possibility of being communicated by any way other than the usual senses, educated for things that are painted. It feels things that are made."³³

The return to Buenos Aires is marked by intensive periods of work. Bony decides to start filming a series of short films and he make his first object to be sent a Ver y Estimar.

In early June, the fifth edition of the Premio de Honor Ver y Estimar opens and he shows *Organismo vivo* [Living Organism] in the Van Riel gallery. It is a formless thing made with cloth, polyurethane and rubber elements that inflate and deflate by means of a mechanical bellows installed inside, while emitting strange guttural sounds, coming from a tape recorder hidden inside the object. The jury, comprised by Romero Brest, Hugo Parpagnoli, Clorindo Testa, Samuel Paz and Díaz Hermelo, among others, award the work with the competition's Faja de Honor.

Two years later, Basilio Uribe would remember *Organismo vivo* as "an inflatable pachyderm" constructed of polyurethane blankets that "cyclically expanded and compressed" while "emitting snores" and he baptized it as a "Pop Informalism" creation.⁹⁵ The idea of a "Pop Informalism" is ingenious and vulnerable, but quite suggestive. Bony had given life to an organism whose genetic memory conserved information from Informalism, New Figuration, Pop, objects and thing art; it was a mutation, a hybrid.

As far as critics were concerned, the invited artists and the awards generated a new confrontation that brought one of the principal lines of discussion at the time up to date: the confrontation between painting and objects, increasingly on the advance. The *Clarín* newspaper's critic commented: "Show paintings and so-called objects. The admission of the latter in a painting competition cannot be explained, and it is similarly incomprehensible that some among them have even been selected with a right to be awarded prizes. Some of these objects remind us of those funny works in year-end exhibitions at certain craftsmen's studios; others remind us of attractive decorations in large stores' window displays and several have visible surrealist traces, including the mobile object, which also has is distant ancestors."³⁵ On the other hand, the specialist at *La Nación* specified: "Based on a conceptual error, confounding values and emotions, a pretension arises to take these objects as possessing a significance that can be only understood as an attempt to disconcert one's neighbor as if it were an enormous joke or, what is even worse, as an intention to give hierarchy to phenomena that have always existed, but which no one has ever tried to put in the place that belongs to the arts. It is as though a man were coerced to walk along a cornice and then persuade him that the sensation he felt is actually an aesthetic emotion in response to these products of an economized inventiveness

which are taking part in the V and E (sic)."³⁶

Reactions like these reflected one aspect of the discussion that had been taking place since the end of the previous decade in Buenos Aires, Europe and the United States. It was increasingly evident that "works of art" had ceased to look like themselves, that "works of art" could no longer be recognized as such because modernity and its mandate on what was possible and what should be were no longer managing art production nor the discourse on contemporary culture. The visibility of Santantonín's thing art in exhibitions such as Ver y Estimar, the Di Tella and the works he sent to the San Pablo Biennial in 1963; the *Cajas de Camembert* exhibited in the Lirio gallery by Alberto Heredia, with an introduction by Aldo Pellegrini; the *Objetos 64* show organized by Parpagnoli in the Museo de Arte Moderno of Buenos Aires, with artists such as Wells, Renart, Santantonín, Paksa and Minujín; the presentations in the Premio Nacional del Instituto Di Tella with Minujín's mattresses and Remart's *Integralismos Bio-Cosmos*; the exhibition of *Los monstruos* by Berni or the giant egg of *gypsum* made and demolished by Federico Peralta Ramos in the new edition of the Institute's prize in 1965, are just some of the numerous examples of the powerful circulation that these art objects and their variations had at the time. Moreover, artists' projects were already passing on to different means of expression, such as installations, environments, happenings, performances and interventions, as well as experiences exchanged between Pop, conceptual art and minimalism. In his *Organismo vivo*, Bony was making use of the possibilities that current art had to offer.

Nevertheless, that show in Ver y Estimar had direct and unexpected consequences that influenced his career. The work caused such a surprise and unhappiness at his new gallery that Povarché immediately cancelled the contract that had been signed a year earlier.³⁷

1966

In April, in the Van Riel gallery, León Ferrari and Carlos Gorriarena, organized an exhibition titled *Homenaje al Viet-nam de los artistas plásticos*, protesting against the United States' imperialism. Almost three hundred artists respond to the call to participate, and Bony is among them.³⁸ The statement specified: "This is our tribute to Vietnam and Santo Domingo, to the peasants, guerrilla fighters and all the people who fight against those who oppress them in the name of Western Civilization.

We express our admiration and we express our recognition to them: because they are fighting for us.

This is also a denunciation.

When one says Civilization, it means culture, work, art, science and technology. And these are our activities."³⁹

Bony is invited to participate in the group show *El Objeto* [The Object] or *Objetos* [Objects], which inaugurates a new space, the Vignes gallery. In an interview held in 1994, Pablo Suárez, another of the participating artists, remembered: "[...] the show was closed the very first day. Bony had placed an enormous phallus coming out of a toilet and there was trouble with that. The gallery owner wasn't worried about it at all, but his artistic adviser, Julio Llinás, thought that it might cause real problems".⁴⁰ The work was censored and Berni decided to dismount his work in protest and the rest of the artists followed suit. The show was closed on the opening day. According to Rolando Harte, the decision was based on the "social realism" of the object. Some days after, the show was reopened to the public and the penis was exhibited in the back room.⁴¹ Almost twenty years later, León Ferrari would write: "Within that religious anti-sex atmosphere, in '66 Bony showed a large phallus seated on a bidet in a group exhibition in the Vignes gallery, it was one of the most violent works, one of the most convincing responses that our visual arts have ever given to that repression. Bony used so-called pornography, that Christian vision of sex, to fight for the freedom to love without the regulations and moral codes dictated by the inventors and publicists of Hell, that infinite immorality that could never be equaled by any mortal."⁴² In April, in another group exhibition at the Ronald Lambert Gallery, Bony had presented two constructions mounted on the wall that unfolded into the space, employing phallic forms. They were made with resins and polished sheets of metal, and both installations culminated in a pair of enormous, transparent glans.

In August he makes his first presentation abroad. Bony is one of the Argentinean artists invited to the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro to participate in the *Opinião 66* show.⁴³ It was the second edition of one of a very important exhibition in Brazil's *avant garde* history, which had been organized by the same institution in august 1965, based on an idea by Rio gallery director Jean Boghici. The '65 version was outstanding due to the first public appearance of the *parangolés* by Hélio Oiticica, among other events, and the entire event brought more than thirty local artists together who represented new figuration and regional and European "narrative figuration", such as Antonio Berni and Juan Genovés.⁴⁴ The 1966 experience was not as successful as its predecessor, criticized because of the works' dispersal and the variety of invited artists.⁴⁵ In addition to Bony, the artists from Argentina included Delia Cancela, Pablo Mesejean and Berni, among others.⁴⁶

In October he participates in the *Primer Festival de Formas contemporáneas* in the city of Córdoba, which was actually a Parallel Biennial, or Anti-Biennial, planned as a response to the *III Bienal Americana de Arte* sponsored by Industrias Kaiser Argentina. The Anti-Biennial was organized by Oscar Brandán, Roberto Imaz, Rosa María Roca and Felipe Yofre from Córdoba, and supported by Jorge Romero Brest, who was excluded from the jury of the official event, but accepted being designated as the Anti-Biennial's Presidente Honorario, with the idea of bringing a group of artists from the Instituto Di Tella that had not been invited to the Biennial.⁴⁷ It was an issue of making a new open call that arose from the environment of "friendly antagonism" in which the different groups that made up the local cultural scene coexisted. As Pablo Suarez said "The Biennial had been organized with a such a solemn, formal idea, so consecratory, that this [the Festival] seemed like an explosion of life as opposed to that mausoleum. I don't know whether or not it was important, but at least it was vital."⁴⁸ The Biennial and the Anti-Biennial opened on Saturday, October 15. The Anti-Biennial published a catalogue with an introduction by Romero Brest. Apart from the visual arts, there were musical performances, theatre and happenings, with the participation of artists like Marilú Marini, Carlos Perciavalle and Antonio Gasalla, something new in Córdoba at that time, as well as national rock music. Bony exhibits a work titled *La goma*. Artists from Buenos Aires and Rosario also took part in the happening *En el mundo hay salida para todos*.⁴⁹ The festival was closed down by the police five days after it opened.

In the institutional art environment, the decadence of the period influenced by internationalism begins to become evident with the organization of the third and last Kaiser Biennial in the city of Córdoba. *The Biennial was never thought of as an ongoing program, but as a project to be carried out in three phases, being completely fulfilled at that point in time when all the continent's countries fully participate in the same conditions, in a meeting face to face for artistic quality. Once this was achieved, to continue holding the Biennial was a possibility, but it wasn't an indispensable item in the initial project.[...] Clearly, the conditions needed for obtaining an international triumph cannot be sustained in a context with the kind of economic, political, military and social crises that were taking place toward the end of this period. The reasons behind the abrupt closure were, in the first place, structural, and connected to the national crisis as well.*⁵⁰

In November, Bony finally shows his four 16mm short films *El maquillaje* [Makeup], *El paseo* [The Stroll], *Submarino amarillo* [Yellow Submarine] and *Climax*, at the Instituto Di Tella. The performance was programmed and advertised as *Fuera de las formas del cine*, held in the CEA (Centro de Experimentación Audiovisual), directed by Roberto Villanueva. Although the CEA's activity was focused on independent theater and some audio-visual experiences, it also functioned during a time as a cinema. "Villanueva was interested in the attempts by North American alternative cinema clubs to organize a distribution network that was parallel to the commercial one, in order to reach a different public. In light of this, he organized a very important showing of *New American Cinema*, including films by Andy Warhol, Stan Brakhage, Lionel Rogosin and Jerome Hill, among others. It lasted two weeks, in August of 1965, and it was very successful. Buenos Aires could see North American 'underground' cinema, at the same time it was being shown in the United States."⁵¹ It is within this initial framework of CEA that the presentation of Bony's cinematographic experiments can be understood. In an interview in 1994, the artist mentions his interest in John Mekas' and Andy Warhol's work, who had been active in New York's underground film scene since 1963, using 16mm Bolex cameras.⁵²

The only function at which the short films were projected was a failure. In fact, only one news media registered the event, and it was in an acid tone. In its November "Calendar" column, *Primera Plana* magazine said: "On the last Thursday afternoon, a discrete audience attended (free) an indiscrete exhibition of four 'erotic short films' by Pop artist Oscar Bony (25 years old, from Misiones, married). *El Paseo* shows a distant couple, without clothes, walking along in a park, with the Beatles as background music; in *El maquillaje*, a young lady, also undressed, paints herself a new face in front of the camera (in spite of this she was recognized by the public); *El Climax* frolics with the innocent delirium of another couple, this time with a soundtrack of whispers and sighs, but out of synch with the image; and in *El submarino amarillo*, fifteen naked boys play football on a beach and have more fun than the audience does. Bony promised to re-film the shorts: technical difficulties prevented a good viewing".⁵³ The short films were filed away and Bony never went back to film.⁵⁴

Art video came into being in New York in late 1965, with the first tapes recorded by a by Nam June Paik, using the novelty of a portable camera that had recently been launched on the market by Sony, and, at the same time, conceptual art appeared, which would become one of the key cultural movements of the end of the 20th Century, and both these occurrences updated and gave meaning to Bony's experiments. During four decades, changing art practices and the framework in which it is read would reveal the original meaning that awaited like a treasure in *El maquillaje*, *El paseo*, *Submarino amarillo* and *Climax*.⁵⁵

In 1998 Bony would recall: "[...] Then we saw film as a possibility. They were times of change and all proposals were valid, one of them was conceptual art, which was coming together, we saw it with immediacy, from too close up, and we didn't know whether or not we were headed in the right direction. Film allowed us to reconsider the idea of the time and I would have worked with a video camera if they had existed, but I had to work with 16 mm. Questions about time were very useful as a working pretext, sometimes it was more important than the results. While conceptual art tried to rid itself of things in order to leave a transparent imaginary structure, cinema cannot rid itself of images. This was an inconvenience, but at the same time turned out to be very exciting, since the representation apparatus had to continue yet at the same time it permitted playing with time. Film was an equivalent to that which is referred to as 'real time' in physics.

[...]

[I filmed the *Submarino amarillo* in Villa Gesell in the Summer of 1965. I was with Rubén Santantonín and] We brought fifteen boys together, some of them were lifeguards and others were their friends. I held a casting to include those who had an adequate physique, they are all very attractive. The one who stands up has a body like Passolini's, and I used to read a lot of his work. Someone also filmed me, because it seemed to me that there wasn't enough material. The filming wasn't very complicated: it lasted just a few minutes. We made it near Villa Gesell, which was a small town at that time. That material was all cut and repeated, I edited it myself at home, with a Gillette [razor] and a special glue. The images are a maximum of two frames long, very short pieces that had to be joined together. In the film labs they told me that they couldn't make a copy because the machine would ruin the original. It took me a year to be able to do it. I brought them a negative that was terrible, falling into pieces, you couldn't even touch it".⁵⁶

"In the first of Bony's short films, titled *El paseo*, [...] nothing happens, except for a distant couple that enters, passes across the screen and leaves the frame, in the middle of a landscape offered by a park. Bony explains it this way: "It is an essay about time: the characters pass across the image field creating a situation called the arrow of time in physics." In the second short film, titled *El maquillaje*, a woman with a naked torso faces the camera and puts her makeup on. When her action of making herself up is close to ending, the movie begins to move backwards. While the film advances, it moves backward in temporal terms, and therefore inverts the direction of the "arrow of time". But this turning point between forward and backward movement is almost imperceptible, except for the subtle movement of the actress' hair, which is perceived in a strange way".⁵⁷

In spite of the scandal caused by his object in the first show there, Bony would exhibit again in the Vignes gallery in November, this time with Pablo Suarez. *Primera Plana* magazine commented: "Pablo Suarez and Oscar Bony: an unusual experiment in the gallery environment, modifying it to the point that it becomes the work itself: wounding the memory of a familiar space, altering it without respecting traditional canons, it is obligatory to search for a new equilibrium, to move through the void".⁵⁸ Bony presents *Ejercicio semántico* [Semantic Exercise], also known as *Erótico* [Erotic], an industrially produced sign measuring 100 x 300 cm., painted in yellow with the word "EROTICO" written in black capital letters. The range of relationships connected to the support and the layers of meaning encoded in the use of language inevitably rebounded against the erect penis that had been censored just months ago. From a concrete object to language, from an individual image to a sign, Bony moves from the representation of a thing to the use of a street advertisement and from visual realism to communication via text. With the physical anchorage of the penis erased, the viewer's perception floats, ballast-free, amongst the meanings offered by the typography and its repercussions. Bony's gesture between *Pene* and *Ejercicio semántico*, appears to have been nourished by the ideas of that moment: variants of pop, the beginnings of conceptual art and minimalism's signals, whose principal theoretical defender and communicator was Oscar Masotta.⁵⁹

Bony concludes the year's activities by taking part in a group experience of happenings at the Di Tella. His presence at this event places him in the most crucial circles of discussion. Certain interlocutors, such as Suárez and Jacoby, were part of an already established group of references, along with Santantonín and Renart, but the proximity of figures like Masotta and the artistic and theoretical production of happenings and "media art" does not appear in prior documentation. Eduardo Costa and Masotta tell that: "At the time when we got together, in April 1966, to plan a series of happenings, some of us already had doubts about the genre's validity or novelty. [...] At any rate, and in a country where everyone was talking about happenings without having seen very many, it wasn't all that bad to make one. We began, then, to inform ourselves, with names like Allan Kaprow, Carolee Schneeman, Michael Kirby, Samaras, La Monte Young, Wolf Vostell, Robert Whitman, Al Hansen, Dick Higgins, Bazon Croch, Charlotte Moorman, Nam June Paik, Tomas Schmidt and Joseph Beuys. The more information we gathered, the greater the feeling that the possibilities—the ideas—had all been exhausted. The idea of *not* making an

original happening, but to bring together many happenings that had already been done in one happening suddenly, seemed more important to us. We soon had an idea: to make one happening that brought together a group of happenings in different styles, a grouping that would work as a comment of the history of happenings.[...] Moreover, that history of the happening would be a happening made out of other happenings."⁶⁰ The event's title was *Sobre happenings* [On Happenings] and the team of authors included Bony, Jacoby, Costa, Leopoldo Maler and Miguel Ángel Tellechea, with Masotta's collaboration. The happenings chosen were *Meat Joy* by Schneeman, *Autobodys* by Claes Oldenburg, one whose title is unknown and a fourth, also with an unknown title, by Kirby. *Sobre happenings* was finally presented on December 6 in the framework of *Ace r ca (de): "HappeninGs"*, a series of two conferences and three happenings organized by Masotta at the Institute's Centro de Experimentación Audiovisual, in collaboration with the Centro de Artes Visuales.⁶¹

According to the requirements of the original script, Bony participates in the happening by Kirby, which stipulated that it had to be enacted by the members of the team of authors.⁶² "With the people already sitting in their seats in the auditorium, we soon began to our repetition of Kirby's work. We had only retained the most essential part of the work. We had filmed the members of the team of authors in the 'Moderno' bar, a trip on foot from the bar to the Institute, and the same group inside the Institute. We combined the film with slides taken of the same people—ourselves—and repeated a live scene, on a table from the bar, there on the stage in the auditorium. A recorded tape that we superimposed over the film and slides reproduced a conversation that accompanied the visual exhibition. Since the audience immediately understood that the authors of the happening were the same people they were seeing on the screen, and there was an overwhelming feeling of discomfort and displeasure, the audience tried, at first, to express a negative reaction. But their intended banter was soon drowned out on account of the recorded dialogue: there, certain conduct was expected from the public, that at least they would go to the happening. And people were also saying that they didn't believe very much in happenings, that the genre was dead or antiquated, but that the audience would go to it, anyway. From that point on, it caught people's attention and they followed the rest of the projections with interest!"⁶³

1967

This was a key year in the history of Argentina's avant garde movements, it's the moment at which artists detect the strain between conditioning territorial factors and its fissures. The initial reality of the art system, consolidated between 1957 and 1963 and its mechanisms of resistance and control had provoked challenges and actions that could already be evaluated in terms of successes and failures. The differences were evident and modifying the plan of action was a necessary step in order to ensure the durability and persistence of the commitments that were at stake.⁶⁴ It was a complex situation. The map was fragmented in political, economic, artistic and social terms. Each sector developed different strategies and divisions between groups and subgroups, even splinter groups appeared. Projects in conflict could only answer by making their own intended struggle more radical. Relationships between art practice and political practice, institutions and the *avant garde*, cultural actors and the receiving public, were stretched to a maximum.

The intensity and the actual, conceptual acceleration of works by Bony and other artists are the response that organizes their interventions to ensure locations and confirm intentions and directions. Between April and November of 1967, Bony is invited to participate in the Premio de Honor Ver y Estimar, the Premio Braque, *Experiencias Visuales '67*, which had replaced the Premio Nacional Instituto Di Tella, the *Semana del Arte Avanzado en la Argentina* and the *Exposición de Arte Nuevo*, also organized by Romero Brest and the CAV.

In the Premio de Honor Ver y Estimar, at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, he presents two works, *Maqueta de una obra* [Model for an Artwork]—or *Maqueta y obra* [Model and Artwork]—and *Sinusoide* [Sinusoid]—also appearing as *Estructura* [Structure]—a wood construction painted in yellow, spread out in the space, for which he was awarded the First Prize. "The Gran Premio de 100.000 pesos awarded by the Asociación Ver y Estimar (which recognized Romero's perpetual guidance) was snatched up by one of the members of the team [from Jorge Romero Brest's group]: Oscar Bony. It would be malicious to suppose the relevance of a ranking of preferences on the part of Romero Brest and the rest of the jury (Amanda B. de Wolsky, Francisco Díaz Hermelo, Samuel Oliver, Hugo Parpagnoli, Samuel Paz and Aldo Pellegrini) because, in fact, Bony's work is an odd investigation into virtual space, put into motion by a wooden snake, painted yellow. The author's daring could have gone even further, with a never-ending snake, invading the entire room. 'If I do that, they'll kill me', Bony points out while straightening up his hair. The other work presented by the winner, tickled Romero's fancy, now an enthusiast of semantic exercises: 'La maqueta y la obra' evidences the distance that separates one letter L from the other, slightly bigger letter L."⁶⁵ Once again, the most virulent reaction from the critics appears in newspaper columns.⁶⁶ Ernesto Ramallo reveals his confusion and

'distress', asking himself what Bony had wanted to make "[...] Given that simply by putting a form in space we cannot think that we are carrying out an esthetic action".⁶⁷

The work sent by Bony confirms the porosity that permeates the majority of the *avant garde*. These experiences look to use all available tools and they exchange readings with social anthropology, structuralism, semiology, psychoanalysis and the visual and oral information arriving from the international scene, especially from New York. It is not a matter of transferring trends, fashions or debates, but of information and ideas that the local artists store, process, intervene and question in their own proposals. A maximum of information is a given framework and mechanism for provocation. Within the conceptual profile of *Maqueta y obra* and the primary structure of *Sinusoide* traces of minimalism and pop, semantic multiplicities, concrete objects, settings and virtual indications of space all resound, as do relationships between codes, typography, symbols, geometry, artwork and challenges regarding their perception and comprehension.

The group of white parallelepipeds with their upper surfaces painted in blue titled *Estructuras de un plano inclinado* [Structures of an Inclined Plane] was shown in June at the Premio Braque; *Proyección de un ángulo en la pared* [Projection of an Angle on the Wall] was exhibited in the Galería de las Artes and in different sketches; *Relación cerrada 60 m²* [Closed Relationship 60 m²] with its conceptual proposal of a self-referential system of thirty identical white cubes arranged in regular intervals throughout the room along with a model cube, a photo and a text mounted on the wall for the *Estructuras Primarias II* show, organized by Jorge Glusberg at the Sociedad Hebrea Argentina, are all examples of that mix and saunter between different modalities, an operative diagram which Bony insistently improves upon, without distractions. He focuses on multiplicity, on undermining supports and disciplines, eroding styles, suspending and delaying viewer's judgment, activating structures and language networks. Regarding his installation *Relación cerrada 60 m²*, Jorge Glusberg wrote: "Oscar Bony reiterates his questions about communication amongst minimal artists. The model on the wall, the photo, a literal description and the massive presence of the model are different channels through which he reaches the viewer's conscience.

He develops a system of relationships this way, working within a whole, where each individual element has neither priority nor value in and of itself.

They may pre-exist (as in Bony's cubes [...]), but it is visualized and captured only as a totality, through its structures. By means of its function, through the mesh relationships, 'individual elements' are configured and it is the system of relationships which connect them all together."⁶⁸

The diversity of options that characterizes the *avant garde* has, nevertheless, a referential axis, a generalized purpose: the progressive dematerialization of the artwork. It is a latency trait that is finally expressed as an intention. Transitory in nature, diffuse but persistent, during consecutive and simultaneous experiences, the objects, routes, settings, art media, actions and happenings appear as early as 1967, and the dematerialization of the artwork is defined as its basic orientation. The first one to identify and give a conceptual framework to this trend was Masotta, in his conference titled "After Pop, do we Dematerialize?" at the Di Tella in July, 1967.⁶⁹ Masotta uses this idea to delineate the route traveled between giving up painting and the appearance of new formats, its results being that "[...] in the progressive dematerialization of the artwork, once interest has been displaced, no longer located in the object but in the concepts and the processes that it unleashes from situations created by that object or device."⁷⁰ As Longoni explains, the notion of dematerialization didn't point to the absence of materials, but rather detected the "[...] displacement of materials which were not previously considered to be artistic ones, along with a "displacement of emphasis" as characteristics of contemporary art. From objects made with refuse, to nature's fragments; from people to indications about reality; from austere and elemental forms to procedures from scientific disciplines, such as mathematics, logic and sociology are all appropriated by artists for their creations, which adopt a wide variety of formats (photographs, film, cassettes, telephone communications, documents nailed onto the wall, interviews, texts, projects, postal envoys, statistics, public acts, street actions)"⁷¹

The two works that complete Bony's production that was exhibited during this year are fundamental in terms of the artwork's dematerialization. The work in question is *Sesenta metros cuadrados y su información* [Sixty Square Meters and its Information]—later known as *60 metros² de alambre tejido y su información* [60 Meters² of Wire Mesh and its Information]—and *Local y su descripción* [Storefront and its Description]—also called *Descripción de una galería* [Description of a Gallery].⁷²

Sesenta metros cuadrados y su información was made for the *Experiencias Visuales '67* which inaugurated in September in the Di Tella. The other artists invited were Carreira, Delia Cancela and Pablo Mesejean, Edgardo Giménez, David Lamelas, Oscar Palacios, Paksa, Alfredo Rodríguez Arias, Antonio Trotta, Suárez and Juan Stoppani. The artists received a subsidy of 75,000 pesos to produce their projects. Bony decided to print a pamphlet which was distributed amongst the public, in

which he explained the objectives of his installation. "The work is comprised by wire mesh covering a zone and a projector with its projection.

[...]

The site of the artwork is considered to be a necessary step. The spectator walks over the mesh without realizing that the image is on the screen. Afterwards, the image of a filmed detail of the mesh is seen. The viewer then establishes the connection between the photographic image and the real material.

The three timeframes in the piece correspond to three levels of perception:

- 1: tactile perception upon walking over a the floor, covered by wire mesh
- 2: perception of a filmed image
- 3: mental relation formed between the image and reality

One of the consequences is the wire mesh's change in category, although it conserves its physical characteristics (texture, weave, color, dimensions, etc.), it becomes essentially one element in a relationship.

From another point of view, the filming works much as the word does in language. It could be said that it is redundant, an overdose of information that doesn't allow an immediate perception of the mesh sensation, nor getting to know it in material terms; this information itself provokes a dissociation of that which is united."⁷³

At the same time that the *Experiencias Visuales* and the Premio Internacional Di Tella are presented, the CAV promotes a series of shows in different spaces of the city titled *Semana de Arte Avanzado en la Argentina*. Bony participates in the SHA's space in the aforementioned exhibition organized by Glusberg. But, in addition, at the last minute, he spoke to Alvaro Castagnino, who was directing the Arte Nuevo gallery, proposing to show another project that he had been working on. As a result, though not in the program, which was already printed and distributed, he shows the installation—sound environment *Local y su descripción*.⁷⁴ Over a wood base, a Geloso recorder reproduces a looped audio tape, where the artist meticulously describes the physical characteristics of the exhibition room, this intervention was accompanied by a text which explained the meaning of the art work. "The gallery space is rectangular with 3 walls and a fourth one made of glass with the door and the gallery logo. The left wall measures 3 MT high by 4 MT long. The front wall is 3 MT by 6 MT long. The other right wall is 3 MT by 4 MT wide. The walls are matte, chalk white. The floor is covered by a pearl gray carpet and measures 4 MT by 6 MT. The lighting is provided by 6 lamps that hang from the ceiling. The entrance door is in the front glass wall, made of Bindex glass. It opens by means of two hinges which, like the door handle, are made of chrome-finished metal."⁷⁵ In Masotta's terms, the displacement from object to concept is evident, from physical material to the temporal and ephemeral dimension of the message.

The positioning of *Local y su descripción* in art's dematerialization process is not only determined by the radical gesture that the artist inscribes in the piece, but also by certain special characteristics that determine its critical circulation.

The dematerialization concept developed by Masotta in 1967 has a complex history. The same idea, although with other nuances, was almost simultaneously proposed by Lucy Lippard, one of the most influential intellectuals from the North American scene, who would develop it years later in her book, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*.⁷⁶ Since then, Lippard's concept has been one of the central notions in the international historiography of conceptual art. Lippard had visited Argentina in September 1968, to take part in the jury of the *Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones* award, organized by the Museo Nacional de Bellas Artes. During her stay she got in touch with several leading figures of Buenos Aires' and Rosario's *avant garde* movements, who she then mentions in her book from 1973, artists with whom she had established a lasting relationship.⁷⁷ Although there is no documentation that confirms a personal meeting between she and Masotta, it is a highly probable hypothesis, and a topic of discussion among specialists.⁷⁸

As far as Bony is concerned, an interesting fact is that *Local y descripción* appears in Lippard's text, recorded as a milestone in the chronological map of production that the author proposes toward understanding and thinking about the dematerialization of the art object.⁷⁹ On the one hand, it is one of the first mentions of Bony's work in international bibliography; on the other, it is a quote that situated it in the framework of a central debate, both among intellectuals locally and on a worldwide scale: but in addition, it is surprising to note the contrast between this high level of visibility and the almost complete absence of the work itself, its invisibility in written histories of the *avant garde* and of national conceptual art.⁸⁰

1968

In May, the *Experiencias '68* exhibition at the Di Tella provokes confusion and indignation in the public and the press. The artists invited to participate included Rodolfo Azaro, Bony, Cancela – Mesejean, Jorge Carballa, Jacoby, Lamelas, Roberto Plate, Paksa, Rodríguez Arias, Stoppani, Suárez and Trotta. Bony presents

his famous *Familia obrera*.⁸¹ In the exhibition hall, he arranged a platform and on it, he installs a real "live" family, Luis Alberto Rodríguez, a metal mold maker, his wife and his son would be on exhibition for the duration of the show. The work includes a sign where the artist introduces the members of the family and explains that the worker was hired and received payment for his participation that was similar to the amount he receives for his current work as metal mold maker.⁸²

The reactions were immediate but multiple and divergent as well. The columnist at *La Prensa* wrote: "We have indicated more than once what we deem to be mistaken about the proposition of the competitions organized by this institution [Instituto Di Tella], but on this occasion, we can only declare that they are exceeding any imaginable limits. It is no longer a question of discussing the artistic quality of what is on exhibit, but to deny the possibility that the public be assault with such impunity; on the other hand, it is a question of putting a halt to this organized mockery, especially when it comes from a lack of tact and good taste, without going into the concept in depth.

Naturally, we will back up our statements. Upon entering the room, we found an unusual composition, made with people, with human beings. They were arranged on a platform which has two levels: there the human couple and their son are situated. Oscar Bony, the author of this 'composition', clarifies with a little appropriately placed sign which contains the personal data of his characters, and adds 'I proposed that they remain on a pedestal during exhibition hours, paying him the same wages that he earns at his job'. This action fundamentally presents two aspects that are both equally negative. On the one hand, that man's option—who says he is a metal mold maker—of not working in his specialty, since he does have one, in order to earn the same money, without doing anything useful, and on the other, the depressing spectacle that the human group on exhibit offers us, underestimating their condition of a family group. We believe that the family as such is highly respectable and it therefore cannot be used to satisfy any sort of speculative cravings."⁸³ In this case, this reading of the work, coming from as traditional and conservative a medium as *La Prensa* newspaper, warned readers of Bony's attack on two fundamental principles of "Western Christian civilization": work and family values, two key institutions in the organization of the capitalist system. *Andlisis* magazine publishes an article titled "Di Tella: el vacío relleno" where it states: "Oscar Bony receives whoever dares to cross through the hall of the Institute with a pedestal upon which a proletarian family (a married couple and their son) are arranged, *in vivo* and with an uncomfortable attitude. In return for their *amateur* stoic passivity, the suffering artwork models earn the same wage as would be earned doing professional work, as Bony himself clarifies in a signed statement. The presentation manages to convert the viewer into a participant, revealing their fraternity with a social sector that is voluntarily forgotten, imposing a shared humiliation that is awakened by seeing human beings who are being paid to let themselves be looked at. But in a place and in a show where a fundamental quality is that of never having been seen before, Bony's work falls short. Alberto Greco and Oscar Massota (sic) came before him, several years ago."⁸⁴ The professional gaze that underlines the shift that *La familia obrera* produces in its relationship with the public, at the same time it does not resist a confrontation with information that discredits it, by alluding to previous works by Greco and Masotta.⁸⁵ *Primera Plana*, for example, is surprising in its anticipated vision of *Experiencias '68* as a "leap into the void". "Those who have observed the development of Argentina's visual arts during the past five years [...] have often imagined that reaching a critical point would make the *avant garde* become more conscious of its own actions, or else sweep it clean in a single sterile movement, like a scorpion's suicide. There have been reasons to suppose the frivolity of the *objectists* to be exhausted [...], with the adventure of primary structures asphyxiated by intellectualism, the *avant garde* was fatally condemned to return to figuration in order to survive. Having gone from plane to volume, from there to space, and even to the temporality investigated by kinetic art, this return seemed like a dead-end alley.

The only way to resolve this was through the proposition that *Experiencias '68* represented: an agonizing trance: a card game loathe to aesthetics, even when it means running the risk of being exposed to the elements during the rest of its existence, in a no-man's land that the visual arts will not claim for itself, and that not even spectacle—through happenings—will be able to recognize as its own.

[...]

Some [creators] take up the challenge, albeit timidly [...], others divest their formal courage of value at the mercy of an ideological naivety [...], or are unable to manage overcoming intellectuals' tics [...].

Four art works, however, will be sufficient to confirm the obsolete solidity of the show. In the case of two of these, it is because of what they propose (Oscar Bony presents Luis Ricardo Rodríguez, a metal mold maker, resident of Valentín Alsina, with his wife and his son, sitting on a pedestal and fulfilling Pop art's destiny in a single act; Delia Cancela and Pablo Mesejean present a magazine of their making, taking a definitive step toward the artwork's serialization, a concept that is more

vast than that of its fleetingness). The two others (Roberto Plate, Margarita Paksa) go even further: by resolving, in and of themselves, that which they propose, they become the most highly valued pieces in *Experiencias*.⁸⁶

However, *La familia obrera* also had a direct impact on the avant garde and its differences with regard to the point of contact between art practice and political practice. Rubén Naranjo, a leading figure in Rosario's *avant garde* movement, would later make statements that clearly sum up the issue: "In the Di Tella, that worker family appeared, sitting there: a worker showed as a worker. An insult. One thing is an *avant garde* that looks for new aesthetic materials, but it's another thing to take human beings as aesthetic objects. It really is a barbaric act. For those of us who had doubts about where the Di Tella was heading, that was a definitive act."⁸⁷ Bony's gesture in assuming the role of a "torturer" and exploiter, exposing the functions of art and its institutions within the system's mechanisms of control and authority was not only invisible, but even provoked a text to the contrary according to the parameters of certain sectors of the left wing. In regard to this topic, it is interesting to recall what Beatriz Sarlo points out in her analysis of "the night of the wakeful cameras", an episode that took place toward the end of 1970: "[...] At the same time that *avant garde* practice was confirming its political nature, it also demanded its independence. This episode, then, is hardly evidence of the relationship that existed between the aesthetic *avant garde* and revolutionary ideology, but evidence of the conflict between them."⁸⁸

Attacks from critics and the public and conflicts between the artists were symptom that announced what would be the beginning of the end. As Longoni and Metsman point out "[...] these *Experiencias* imply a significative leap towards a different place. The rupture is deep-seated: a good number of the works presented aim toward materializing in new and intense way, they embody the extreme consequences of unceasing experimentation, the conflict experienced with the place and the art environment, the dilemma and stress of artistic and political radicalization..."⁸⁹ The work that finally unleashed a confrontation with the police and the rupture between the artists and the Di Tella was the piece known as *El Baño* [The Bathroom], exhibited by Roberto Plate. It was a simulation of a public bathroom with its separate compartments for men and women, where the public entered one by one into two white stalls without toilets. Although nothing explicitly encouraged the public, the bathroom walls began to be covered by writing and anonymous graffiti, especially, against Onganía's dictatorship. In response to an anonymous complaint, a justice official with a judge's order and members of the Federal Police closed down the bathroom on May 22, because of its effect on public morality.⁹⁰ On May 23, in a gesture of solidarity with Plate and to repudiate the censorship, the show's other participants destroyed their works and threw the residue out of the Institute's windows onto Florida street. The episode concluded with police intervention, several artists arrested, the presence of the mass communications media and the prosecution of Enrique Oteiza, Director of the Instituto Di Tella, for disturbing the peace and disrespecting good conduct.

The artists issue a press release, amply supported with colleagues and intellectuals' signatures.

"Buenos Aires, May 23, 1968

One of the works shown in the Instituto Di Tella's EXPERIENCIAS 68 show has been closed through police and judicial intervention. This is the third time in less than a year that the police have replaced the weapons of the critic with the critique of weapons, occupying a role which is not theirs to fulfill: that is, to practice aesthetic censorship.

It would seem that they not only intend to impose their point of view in fashion and taste, by means of absurd haircuts and arbitrary arrests of artists and young people in general, but also propose to do so with these artists' work as well. But artists and intellectuals haven't been the principal target of their persecution: their repression is also directed against worker and student movements; once this is accomplished, they propose to silence all free consciousness in our country. We Argentinean artists are resolutely opposed to the establishment of a police state in our country.

WE, THE PARTICIPANTS OF THE SHOW 'EXPERIENCIAS 68' REMOVE OUR WORKS AS A SIGN OF PROTEST."⁹¹

For Bony it was the decisive moment. The decision had been made. He would abandon his art practice. It meant distancing himself, seclusion and exile, it was a group suicide that he shared with various artists of the *avant garde*. There were different gestures and timing: one group went into exile, above all to Paris, others retired from the art world definitively; others changed strategies and ventured into fields of action that combined political and artistic militancy during the rest of 1968 and part of 1969 to wind up, abruptly, with the same feeling of failure and they too, would cease to make art.

Confrontations between artists who had been expelled but were still involved in the struggle against official institutions and their authorities became increasingly intense, in Buenos Aires as well as in Rosario. Various factors, including

the attack on Romero Brest's conference on July 12th, in the *Amigos del Arte* Hall in Rosario; reactions against the covert censorship exercised by the Embassy of France making last-minute changes to the official rules of the open call for the Premio Braque, came together in a confrontation between artists, jury members, the public, diplomats, award recipients and authorities at the opening of the prize at the Museo Nacional de Bellas Artes, leading to a new police intervention and twelve artists who were arrested and held in jail for 30 days. In *Confirmado* magazine, Horacio Verbitsky wrote in reference to this episode: "The dissidents [of the Premio Braque] intended to organize a parallel show at the Ongaro CGT, which didn't take place due to practical problems and a lack of time.

But what would have happened if Jacoby had exhibited one of his teletype pieces, which transmitted news about the war and the misery in the world in a Union Hall? Or Bony's *Familia obrera*, that spends eight hours on a pedestal, earning a salary for allowing others to look at them? Or Pablo Suarez himself, distributing pamphlets that explain why he isn't participating in the exhibition in which he actually is participating, exhibiting himself distributing explicative pamphlets about why he doesn't participate? A scandal, no doubt, because *avant garde* artists haven't found a way to communicate with the non-specialized public. They are all victims of an enormous lack of communication. Neither the workers nor sectors of the middle class with whom they want to identify themselves have the economic resources to sustain their experiences."⁹² At the same time, the *Grupo de Artistas de Vanguardia* in Rosario began its *Ciclo de Arte Experimental*, initially supported by the Instituto Di Tella and later becoming a self-run cooperative event. The *Ciclo* was closed down by the police on September 7.⁹³

These artistic actions expanded, announced, covert, planned and intermittent, by way of concrete gestures, publications, manifestos, statements and meetings, and collisions with institutions, and between different ideologies and sectors continued, rapidly and progressively stimulating increasingly violent intervention of the part of the state's mechanisms of social control. The discussions, planning and organization of the project that would mark the culmination of the artistic-political process and the end of the 60s, were already in progress. *Tucumán arde* was the next step on the avant garde's agenda.⁹⁴

But Bony was already absent from these events. On May 23, 1968, when the *Experiencias '68* show was closed, it represented the last gesture that he would leave inscribed in the art field. "We coincided with the utopias of changing the world that were everywhere—Bony maintains—and we reached this sort of collective suicide which was to stop making art. Pablo Suárez went to the country, Roberto Jacoby dedicated himself to social research, Alfredo Rodríguez Arias and Juan Stoppani went to Europe and went from the visual arts to theater and I dedicated myself to photography; we all stopped showing. We reached this point because there was a strong contradiction between what we were doing and society's reality. There was the question of an elite that bothered me very much, we had lost contact with reality. We undertook a fantastic utopia: unable to change society, we committed suicide."⁹⁵ "[...] we made a decision that, in my opinion, far surpassed the importance of our works, which constituted an event that was probably unique in the world: we denied ourselves our own careers as professional artists. It was a drastic decision in reaction to the censorship that was occurring and it was a radicalization of the idea that we had at the time about the place art should occupy in society.

[...] Today I think that it was an error to retire; not a political error, but a tactical one. At that time we believed in a utopia that finally proved to be impossible: the possibility of obviating galleries and museums. At any rate, those seven years of silence were useful to us in order to reflect on how we were going to gain insertion into the circuit again."⁹⁶

Bony knows he is trapped with no way out. The next seven years go by between bewilderment, recurring crises, drifting voyages and a new profession as a photographer specializing in the national rock scene. In an interview in 1998, he himself put that suicide into words: "In the course of your life, has a drastic situation ever brought you to the brink of death? —Yes. One time was after the Di Tella closed. I had decided to quit, to never again show in a gallery or museum. I felt that I had come into contact with a deathly cold. It made me very afraid and I lived more than five years thinking that my life had ended".⁹⁷

Bony used to refer to the time he spent as a photographer in the music field as simply an activity that had allowed him to survive during those years. However, different testimonies and documents and, above all, viewing his production between 1968 and 1972 places this in quite a different position. These references confirm the importance of his contribution in shaping the visual culture which identified Argentinean rock music as it underwent transformation into mass consumer product, linked to an incipient record industry and the expansion of mass media such as television. Before 1968 came to a close, Bony was already the official photographer for the RCA record label and the author of four record covers for *Los Gatos* and one

for *La Joven Guardia*.⁹⁸

His almost immediate presence on the rock scene is hardly strange. Art's *avant garde* movements and rock music had points of contact, they were two neighboring fields. They had meeting places in common, such as the Bar Moderno, the Di Tella and the beaches in Villa Gesell; they had leading figures like Jorge Álvarez in common, the owner of the publishing house that produced Masotta's book in 1968, and the founder of *Mandioca*, the first record label dedicated exclusively to rock, or Claudio Gabis, the guitarist for *Manal* and *Los Abuelos de la Nada*, who, in 1967, with his first group *Bubblin Awe*, had participated in the *happenings* at the Di Tella, or Carlos Cutaia, who had organized the music for many of the performances at the Centro de Experimentación Audiovisual, directed by Villanueva, who was also a friend to Pomo, Miguel Abuelo, Luis Alberto Spinetta and the keyboard player for *Pescado Rabioso*. These were fluid communications that would meet up, time and again, at the Instituto Di Tella and especially, at the CEA, a privileged space for action, circulation and contacts. For example, as early as October, 1967, Roberto Jacoby, Miguel Ángel Tellechea and Daniel Arnesto, had celebrated the fifth birthday of the recording of the first record by the as yet anonymous group made up by Ringo Starr, George Harrison, Paul McCartney and John Lennon. The poster advertising the party announced "Be at Beat Beatles". Also in the CEA, during one of her four programs of *Música Beat en Buenos Aires*, Marta Minujín had baptized *Manal*'s first formation with the name *Ricota*.

1969

The recording companies that were managing the principal groups of national rock at the time had already incorporated communication and broadcasting mechanisms that were used in other markets to its production system, in order to reach an increasingly large public, more and more active as consumers. Each new record's launch was tied to concerts, festivals, magazine articles and promotional campaigns; the records included specially arranged photographic productions with images of the group's members and booklets that included the song lyrics; posters of the most successful idols were produced and commercialized; the profile of each musical group was planned with wardrobe design, hairstyles and set design for their photographic sessions. The field's construction was being completed: specialized magazines appeared, such as *PinAp* in 1968 and *Pelo* in 1970; massive concerts multiplied, sponsored by the same publications, such as *PinAp* in 1969 and *Pelo's BarRock* in 1970-71-72, in addition to the *Primer Festival Nacional de Música Rock* and Saturday night concerts at the Pueyrredón cinema in Flores; the radio dedicated weekly programs to rock music, such as *Modart en la noche* on RA and *La catedral del ritmo* on Antártida; cinemas held their own programs, with experiences as diverse as *El extraño de pelo largo* and *Hasta que se ponga el sol*.

Bony's actions were not limited to his job as photographer for the record covers, he also participated in a much more complex process of production, contributing toward the creation of specific aesthetics for each group or soloist, to the point of having created a "Bony" style, a recognizable look in the world of rock.

1970 / 1972

During these years he was responsible for the image of bands like *Almendra*, *Los Gatos*, *Manal*, *Billy Bond*, *La Joven Guardia*, *Arco Iris* and *La Cofradía del Solar*, as well as for the famous Nacha Guevara record cover of 1969; he did productions for Bárbara y Dick, Donald, Facundo Cabral, Tormenta, Poni Micharegas and Piero; he covered live concerts, outdoors or in theaters, taking pictures of Moris, Spinetta, *Los Mentales* and *Cables Pelados* and he photographed the encounters at *La Cueva*, which reopened on Rivadavia street.

In 1970, he is in charge of photo selection for the book *Agarrate!!! Testimonios de la música joven en la Argentina*, compiled by Juan Carlos Kreimer, becoming a classic in Argentina's rock history.

The art scenario suffers a tremor: the Centro de Artes Visuales on Florida street, that had begun to decline in 1969⁹⁹ closed its doors due to a resolution made by the Consejo de Administración del ITDT on June 1, 1970. Two years earlier, however, a new leading critic, businessman Jorge Glusberg, creates and leads the Centro de Arte y Comunicación CAyC, at 452 Viamonte street, basing the organization on some of the Di Tella's characteristics, where he will organize meetings with artists, sociologists and psychologists with an experimental profile, employing teamwork, a modality taken from the business world, employed as a kind of laboratory.

In February, 1971, Glusberg invites Bony to participate in a group show that he organizes for the Camden Art Center of London, titled *From Figurations to System Art*. Bony decides on a "no-participation" stance, sustaining his external position, contrary to art's institutional field since 1968. The following statement is printed in the catalog, signed O.B. "I am against the idea of any kind of art exhibit, that is why I am not sending any work to Camden."

In addition I am in favor of no-participation as being true *avant-garde*.¹⁰⁰

In November, as a result of a talk of the great Polish theater director Jerzy Grotowski¹⁰¹ in the CAyC, the Grupo de los Trece was founded, made up of a

heterogeneous group of artists invited by Glusberg¹⁰², after the style of a "Theater laboratory", the number of members coinciding with the same number of members from the "Teatro de las 13 sillas", founded by Grotowsky in 1959. Glusberg organizes the *Arte de sistemas I* exhibition, at the Museo de Arte Moderno. The group is then reduced to only ten members¹⁰³ and the name changes to Grupo CAyC. In this way, a new phase of conceptual art is born, along with new art history writing through Glusberg's textuality, which converts him into a threshold and primary source for conceptual art and for Argentina's contemporary art.

1973

This was the year when one of his last works for the rock world appeared: the cover for the first solo record by PIN, *Jorge Pinchevsky y su violín mágico*. "When Moris writes in early 1960: 'Did they deceive you / you already know / and if not you also know...' he is a decade ahead of time. If Perón's arrival, including the massacre at Ezeiza in October 1973, and his survival until July 1974, showed young people that the idea of a Socialist country had only been bait, then by '75, Isabel Perón's government was ablaze with him. The Peronist right wing, disguised as 'national y popular' gradually occupied all the government departments, establishing a repression that was more narrow-minded and persecutory than the previous military regimes."¹⁰⁴ For Bony it was a familiar situation, a perception of reality that had pushed him toward giving up art in May of 1968. Situations repeated their degree of radicalness and inevitable failure, Bony's perception of a historical situation that repeated betrayals and multiple forms of violence was probably what pushed him to abandon art anew, it was a distancing that finally allowed him to reflect about his future and his vital needs. One year earlier, his daughter, Carola, was born and it had been five years since he had given up his vocation, the fateful field of art, the mandate that had sustained his existence.

Most of the publications related to Bony's life between 1969 y 1975, as well as the autobiographical stories that he circulates, in one way or another, during the '90s, mention that the artist makes several trips to the United States and Europe around that time. There is no documentation that allows to identify with any precision when and where he travels, nor how frequently. The only testimony that is more or less extensive regarding these movements refers to a stay in Europe for several months, probably during 1973.

"I went directly to Frankfurt (sic) because I want to buy a Volkswagen van; only there I would start my trip. I wanted to spend a lot of time alone, on the road, in movement. And that's how it was: I spent months traveling without a schedule or an established project. I didn't even ask for advice or opinions; I managed alone with my map.

"I would arrive in a city, find a good place near a water faucet to park my van, and dedicate my time to visiting the museums that interested me. In Paris, for example, I found a place beside the Seine that worked as home for a time.

"In Venice I went to the Academy every day because I was totally captivated by a portrait by Holbein which seemed so perfect to me that it seemed like an almost inhuman product. It was as if, during those stays in cities, that I became deeply familiar with all the artwork of the Renaissance and contemporary artists.

On one of the few occasions when he decided to follow his friends' advices, O. Bony landed in Cadaqués, a Mediterranean town that is more closely associated to artist's names than with tourism.

The ones who do everything possible to keep Cadaqués inaccessible are the artists who have relocated there or just frequent the place. There is no jetty to attract sailboats and the access road is a narrow stony strip that borders an abyss that isn't inviting at all. On the other hand, there is no beach, strictly speaking: there is neither coast nor sand, so you have to dive in directly from the cliffs.

"Thanks to this, Cadaqués has been able to remain a Mediterranean port of the old Europe. It is really a town of fishermen, with little houses and a lot of bars. One of them used to be Duchamp's favorite, where he would always to play chess.

"Picasso used to go to Cadaques a lot, and there was Dalí's house, too. Many times, while I was in town, I would go to his house and just stay there looking at it. [...]

"Days would go by and I got used to Cadaqués. I used to park my van in Cabo Creus, a point where the rocks go right out into the sea with a lighthouse at the end. It was wonderful to be there, with the rough sea and the stones; it was like a scene from *Cumbres borrascosas*, everything beyond control."

According to O. Bony, one of those nights in Cadaqués he occupied the role of an oracle. While he was trying to figure out his return to art, or distancing himself from it definitively, everything became clear to him on that rock out in the middle of the sea. He saw everything that he was leaving behind and he realized that he couldn't survive removed from all that, and that in fact, he was an addict, to a discipline that had chosen him and not the other way around.¹⁰⁵

1974

At the end of that year he travels to El Bolsón in Río Negro, along with Nora

and Carola. There he plans on recording the Patagonian skies with his camera, that will serve as the basis of his return to painting. A little canvas 60 x 80 cm, untitled, with an image of a sky, that figures in his inventory of works would mark the return of Bony to the world of visual arts. Bony was already working in a series of paintings about skies which he will present the following year in Buenos Aires, at *Art Gallery International*. His first exhibition since 1968 is dedicated “to Rubén Santantonín, in memoriam”.

1975

At this point of the decade, the scene has significantly changed, compared with the previous one. On the one hand, Glusberg's group artists were active with conceptual art, and on the other, individual artists were reevaluating the ancestral artistic trade. If in the 60s *the intention was to break away from the myth of the 'little painting', well done, and let us permanently create situations of breaking-away*¹⁰⁶, many of those artists take up art once again, in a traditional way, with painting and sculpture as they were taught by their professors, but, of course, with a different mindset, conscious of their contemporaneity.¹⁰⁷

Pablo Suárez recalls: “When I went back to painting—something I had always loved although I didn't paint very much—it was with a totally different attitude, I did it for myself, because I felt like painting. I made realist paintings because I wanted to represent things again, the things I love. I painted the patios of the houses where I had lived a lot, because they were close to me and because I thought that it was important to have them in mind. I don't encourage returning to nature but I do believe in a sort of return to the little things.[...]”¹⁰⁸

At that time, *the newly founded magazine, Pluma y Píncel, proposed that “the time has come for a return to ‘the solidity of museum artworks’ that Cézanne alluded to”. This argument in contra to the death of painting, declared during other times, is visibly an euphemism of what was convenient to do at the time, in order not to irritate the susceptibility of the self-denominated Proceso de Reorganización Nacional.*¹⁰⁹

From the group of artists of the Di Tella generation, Suarez began to paint while still far away in his country house in San Luis; after several years of work coordinating cultural activities in *villas miserias* in La Tablada, Margarita Paksa returns to art with a series of drawings, *La Comida*, which represents bound and gagged animals as a symbolic expression of slaughter and repression¹¹⁰; Ricardo Carreira returns to the Lirloy gallery in 1971, with a show where he spreads out fragments of a figure made in red clay on the space's floor, surrounded by several of his satirical drawings and paintings, such as *Demo-gracia* and *No todo está bien y lindo* [Not Everything is Good and Beautiful]. Moreover, in contrast to those artists who turned their backs on art institutions, Carreira commented that “attempting to exclude galleries as institutions because of one's political position implies acting like an aristocrat as well.”¹¹¹ Luis Felipe Noé returns to painting in 1975 with the series “La naturaleza y los mitos” [Nature and Myths] and “Conquistas y destrucción de la naturaleza” [The Conquest and Destruction of Nature], and in 1976 he settles down in Paris, until 1987¹¹²; Juan Pablo Renzi abandoned art activity during eight years –1968-1976– and he takes up painting again, inclined towards realism with an intimate tone which progressively, becomes more distant and conceptual. On the other hand, [many artists] are still outside Argentina, Marta Minujín, in New York –since 1966 thanks to a Guggenheim Grant–; David Lamelas, in London –since 1968 with a Grant from the British Council– where he starts working in film; Raúl Escari, in Paris –studying with Roland Barthes in the L'Ecole Pratique de Hautes Études, with a grant from the French government–; León Ferrari moves away from the visual arts in order to dedicate himself to Human Rights, and in 1976 he goes into exile in San Pablo, where he takes up sculpture again with his steel pieces and, the following year, he begins his series of heliographies and mixed media pieces using photocopies, *Letraset* and rubber stamps. Rubén Santantonín died in Buenos Aires in 1969 and Oscar Masotta, exiled in Europe since 1974, died of cancer in 1979.

At the international level, hyperrealism appears in the mid-60s¹¹³ in the United States, as a movement that proposes to reproduce reality with the same high fidelity as photography, which is taken as a model, to which other codes are applied.¹¹⁴

Bony, who was already working with his *cielos* series, inaugurates a solo exhibition, *Oscar Bony / Pinturas*, at Art Gallery Internacional, directed by Víctor Najmías, on June 2. He presents his *cielos*, by placing them, in general terms, within this hyperrealist tendency, but [he did it] according to the different “realisms”, that existed in Argentina at that time¹¹⁵, and he linked it to the previous generation's maestros, such as Antonio Seguí and his realistic-metaphysical drawings, or his own teacher, Antonio Berni, and his loaded, symbolic skies, heavy with the thoughts of Juanito Laguna.

For Bony this exhibition means his return to painting, with the use of oils, acrylics, large and medium-size frames plus incursions into the uses of airbrush; but it also means betraying his chosen medium, or continuing with his characteristic

“discontinuity” of styles and the discomfiture that he always liked to generate. *Bony's idea is to obtain a relationship of rupture between the nature of the medium used (film, painting, photography) and its results (film, picture) [...] This distortion provokes hitherto unknown results, because the sky blue paintings, done with photographic precision, have an unreal truthfulness to them; remember the canvases by the hyperrealist painters.*¹¹⁶

Artist Luis Felipe Noé writes a prologue for Bony as if it were a personal letter [...] *The photograph and the painting fuse together into one same language. You told me that you had gone back to painting*¹¹⁷ on account of three reasons that particularly moved you: a political manifestation, your daughter and coming into direct contact with a painting by Botticelli. That is, you go back to painting because you recognized life in painting, in that language which at a certain moment, seemed to come up short to you to be able to reflect it. It's not as though you've changed your mind, but rather it's all about exercising your own vitality. The curious thing is that you make it an object, take distance from it, turning it into thin air. I think that in Argentina the only objective we have in order to communicate our subjectivity is an infinite sky over a horizon that is infinite as well. [...]”¹¹⁸

He sent large scale works from this same series to two important awards. He sends three works to the Premio Marcelo De Ridder, an award for artists who are less than 35 years old, inaugurated in 1973, and promoted by Marcos Curi, in the Museo Nacional de Bellas Artes, still under Samuel Oliver's direction¹¹⁹. If we recall that it was during Oliver's speech, in the very same museum, that the act of repudiation for the Premio Braque was carried out in 1968, his presenting works to the award was a means of finally recognizing the functioning of the art field: the exhibitions, the catalogs, the prologues, the market and the awards. Bony decided to return and he clearly returns to take part in all the fields of the system, with knowledge about each one of its agents and its function within the dynamic of the intellectual field.

*You could say that this award legitimized hyperrealism and the different versions of realism. What is generally pushed to an extreme there is the care and dedication taken in its making, particularly where the pictorial category is involved.*¹²⁰ Hugo Sbernini wins the Primer Premio that year, Miguel Angel Bengochea had won it the year before in painting, and Fermín Egúía, in drawing, Mildred Burton and Jorge Tapia and in 1973, Hugo De Marziani, María Helguera and Ricardo Laham. The case is a similar one with the Benson & Hedges prizes, earmarked for the intermediate generation of artists, up to 50 years old, also exhibited at the Museo Nacional de Bellas Artes, with important acquisition awards.

He obtains a Special Mention in the Premio Nacional Dr. Genaro Pérez with the triptych *El vuelo de Ícaro* [The Flight of Icarus],¹²¹ in the museum bearing the same name in the city of Córdoba. The work consisted of three stretchers measuring 120 x 130 cm., representing the sky in ochre and orange tones, scorched by the sun that Icaro proposed to reach, thinking of paradise, which finally cost him his life. Bony will develop his next phase in Italy, with myths as a topic as well as pairs of opposites, life and death, good and evil.

With this series of *cielos*, Bony has a lot of success with sales, it becomes his most well-known work for art laymen, and it remains the most sought-after, even today.

*The didactics of landscape images puts a marvelous fiction into play: it convinces out of beauty – not from economy, or morality, or history, or art or patriotic symbols, even though it connects with all these aspirations – the fact is that it refers to something real, visible and tangible, to which the representation is faithful; this something seems beautiful in itself: it's about the old question, that we thought had been forgotten, natural beauty.*¹²² At the same time – as was to be expected – he was criticized, as the majority of hyperrealist painters were, for being so accessible, for appealing to all kinds of public, who without any knowledge about art feels an attraction to technical dexterity and comfortable imagery, that doesn't say much, but isn't bothersome. How could a controversial and significant artist like the Bony of *La familia obrera*, have let himself be tempted by capital, painting beautiful images, pleasant and decorative skies, to charm women who coordinate his paintings with the gray armchairs that are in fashion for the time being? Once again, Bony plays with the factor of change and discomfiture.

1976

A series of galleries, amongst which we could name Chilean *Carmen Waugh's* gallery, *Artemúltiple*, *Arte Nuevo* and *Alberto Elías's* gallery, along with other spaces were part of a network that created a protective frame that allowed for a more or less fluid circulation of artworks, even according to those who were openly critical of the regime. In much the same way, we could think that for the gallery promoters, more than an economic project, art spaces constituted a terrain of personal freedom that was lacking in a society silenced by fear.¹²³ In April he presents *Oscar Bony: fotografías*, at the *Artemúltiple* gallery, directed by Gabriel Levinas, on 625 Viamonte street, where it had been functioning since August of '75, presenting new experimental tendencies in Buenos Aires.¹²⁴ Levinas' space was Victor Grippo's first gallery, and he exhibited

there, that year of '76 and then in the '80s; Juan Carlos Distéfano, besides being the gallery's graphic designer, also held his first show of sculptures in '76.¹²⁵ Fermín Eguía had several solo shows there, Juan José Cambre, Eduardo Stupía, and Benedit also passed through in '76, César Paternosto in '77 and '78, Luis Felipe Pino in '78 and '79, Alberto Heredia exhibited his first *Ropero* [Closet] there in '78 and his *Serie Plateada* the next year, plus innumerable exhibitions, strong group shows that were disturbing and denounced what was going on in the country.

Taking a turn once more, —in appearance, Bony can exasperate traditional dealers just like Gardel does with student love affairs —¹²⁶ instead of the pleasant skies he showed in *Artemúltiple*, the series *bocas* [Mouths] and other “nude” color photographs on paper, employ purposeful changes in the chemistry with which the negative is processed, but leaves the paper copies as they are, without any subsequent modification. “These photographs, that look like paintings, testify to a modified reality, closer to pictorial reality”¹²⁷ Unlike his *cielos* series, which imitate the photograph, these photographs look like paintings, by reproducing situations where reality had been modified in order to come closer to a pictorial vision. *This distortion provokes unknown results, because the sky blue images, painted with photographic precision, have an unreal truthfulness to them, they recall hyperrealist canvases. In the case of the photographs, the viewer quickly understands that it is something similar to a puppet show, but also that this puppet show has been purposefully made with the intention of giving a pictorial spirit to the photo (...)* On other hand, the message that the Bony's photographic puppets throw out is cruel: it is a sad erotism, used as an area to express violence, loneliness, narcissism and isolation (...) Bony ruptures the distortion and obtains a conscience. Because what he does is not to show a possible or desired reality, but to photograph it just as he suffers it.¹²⁸

We find ourselves returning to his first paintings and erotic installations from the 60s, now in a cycle of photographic production, he comes back to relate his artwork to sexuality and desire, to the perversion of the transvestite's world, with explicit genital organs, and he comes back to confront his work against the limits of pornography and Pop psychedelic images, which act by changing the perception and the true identity of whatever is depicted. “Even though I graduated from the school of Bellas Artes, it has always been impossible for me to obviate “mass media” culture and reflecting on the destiny of the visual arts”. His work is born out of this reflection, out of continuously delving into all visual and communications materials : a question, an aggressive nuisance, accurate, right in the belly of the traditional art market.¹²⁹

Gabriel Levinas, remembers that the show was censored because of the content of its images, that it didn't reach the point of being closed down, but legal actions were taken against Bony.¹³⁰ Shortly afterward, according to Nora Iturbe, one night, while in his apartment at Corrientes and Pueyrredon Avenues¹³¹ with a couple of possible buyers for his work, suddenly, there was a raid by a commando group that took them to the police station, allegedly for selling pornography. Nora and the buyers were allowed to go free, but Bony had to stay until the following day. Nora remembers Bony's fear and indignation, who affirmed that it was not possible to make art in Argentina, and that you had to think about leaving.¹³²

In July he wins the Primer Premio del Premio Marcelo De Ridder at the MNBA, with three large scale paintings from the series “papeles arrugados”.

[...]Oscar Bony's outstanding skill in transforming 3 canvases measuring 1,90 x 1,90 m. into so many crumpled sheets of paper. Bony wins, not for the size of the works but for the incredible power of illusion the canvases contain, and, on the other hand, obtained another of the awards from this pale painting prize.”¹³³ Héctor Giuffré also participates in the prize, still lives after Lacámara's style, Norberto Gómez, with pieces made of wood and gypsum that seem made of polyester because of the glossy quality, and the clarity of the forms that Diana Dowek exhibits, with a large scale triptych, along with Jacques Bedel and Adolfo Nigro, among others¹³⁴.

Since it is an acquisition prize for the museum, it signifies the first and only work by Bony to enter the MNBA's collection. In spite of having had an active policy of purchasing works by the *avant garde* artists of the 60s, Bony is an artist who was never sought after for institutional collections.¹³⁵

1977

At this point Bony begins with the idea of leaving Argentina. On March 10 he leaves Buenos Aires headed to Europe, he reaches La Palma in the Canary islands where he stays for one month, and then continues on to Madrid. There he participates in the Arte Actual de Iberoamérica show at the Instituto de Cultura Hispanoamericana, along with Argentinean artists from different generations who were working with hyper-realism and different forms of realism, such as his maestro, Antonio Berni, Antonio Seguí, Carlos Alonso, Hugo de Marziani, Carlos Arnaiz, Mildred Burton, Ricardo Garabito and Hugo Sbernini.

He then travels to Barcelona. There is insufficient information regarding his travels, other than the rubber stamps in his passport and some sad recollections by Nora Iturbe, regarding what would be the final phase of their marriage. On June

18, he arrives in France, and then Milan, Italy, where he would live—with many trips back and forth to Buenos Aires in the meantime¹³⁶—until March 11, 1988. Antonio Trotta and his wife Beti [Furiase] had been living in Milan since 1969, and she would become a great friend during his stay in Italy. Bony was able to quickly forge ties with the principal members of the local art scene. Milan was a city located strategically in the middle of Europe, with all the vigor and richness of its industrial economy, but at the same time it was small enough to get to know easily and to quickly and effectively make connections with important players in the art world. At the same time, it was the city where Lucio Fontana had chosen to live—though he died in 1968, his family remained—Bony's grand compatriot and an artist he had always admired, from whom he would adopt the concept of his famous “bucchi” for his later works with bullet-shattered glass. During that era a phenomenon of intense artistic effervescence was taking place in Italy, where the zenith of grand conceptual painting would come about, to be supplanted during the late seventies by the *arte povera*¹³⁷ movement, action art and hyper-realism. The situation in Italy was polarized—but with many intersections—between Roma and Milan, and critics emerged as indispensable figures in order to promote the new history of art. In this way, Rome had the most well-known group in its arsenal, with Achille Bonito Oliva as the theoretician of the Trans avant garde, a term that became popular after being published in *Flash Art*¹³⁸, founded in 1967 by another very important critic and editor, Giancarlo Politi, with its headquarters in Milan and offices in London and New York. Bony would quickly form a relationship with the people at the magazine, especially considering that Beti Furiase was a member of its staff in Milan.

In Italy, in contrast to Universalism—which declared different cultures and traditions irrelevant or non-existent—the art scene was made up of tendencies or local groups under the figure of a “curator”. As such, history began to be written by way of large exhibitions, where many artists came together in one space, arranged under the examining eye of a notable curatorial text. In this way, just as the Trans avant garde¹³⁹ had emerged in 1979, Mauricio Calvesi postulated an “Anachronism” where the emphasis was placed on the artist's own historical memory, in search of a new “center of values”, including artists such as Stefano Di Stasio, Omar Galliani and Carlo Maria Mariani; another curator, Renato Barilli, coined the label “I nuovi-nuovi” [The New-new] and legitimized artists' dynamic movement traversing the chaos of the Modern and the world of consumers; Gabriela Perreta, with her “Medialismo” grouped together artists who made constructions based on the latest in communications media, consumption and a figuration that was linked to publicity practices; in Flavio Caroli's scene, coined “Magico primario” [Primordial Magic], artists investigated along the theme of archetypes and the origin of artistic production, as well as of existence itself. Bony connects with this activity,¹⁴⁰ although he is also linked to Giacinto Di Pietrantonio, Marisa Vesco, Tommaso Trini and Demetrio Paparoni in Milan, key curators at that time, and to Horacio Goñi, the Argentinean dealer based in Milan who would facilitate his network of connections, and Bony would take full advantage of this opportunity to deploy his entire range of work: paintings, installations with different materials such as wire mesh with wax, as well as different themes and different myths in order to endlessly surprise these international scope super-critics.¹⁴¹

1979

He has two solo shows, one in Milan and the other, in Buenos Aires: Oscar Bony. “Tutti i giorni sono a colori?” Domanda di mia figlia Carola di 5 anni [“Is Every Day in Color?” Question Asked by My 5 Year-old Daughter Carola], Galleria dell'Immagine, where he presents a series of photographs, the same ones he had shown at Artemúltiple before leaving. He returns to Buenos Aires for a couple of months in late October, to be with his daughter, and not loose himself so completely in the art world. He remains in touch with Glusberg and he CAYC and with Levinas, with whom he would organize another show at Artemúltiple: Oscar Bony, Pinturas [Oscar Bony. Paintings]. Little information remains from this show, except for the tabloid-type pamphlet where abstract watercolors, like faint color studies with pointillism and gradations, are reproduced.

1980

In January he travels to Paris. Demetrio Paparoni, the critic from Siracusa who created the art magazine Tema Celeste during that same era, invites him to participate in his large group show titled A propos de L'Eclectisme Contemporain [Regarding Contemporary Eclecticism], at Galerie N.A.R., in Paris.

Bony is also present in Milan, in the important triennial international exhibition that had been taking place since 1923¹⁴². In the framework of this XVI Triennial, Flavio Caroli¹⁴³ presents the Nuova Immagine / New Image exhibition, in which Bony shows four installations with objects. American artists such as Schnabel, Salle, Bleckner and Longo also participate in the show, as do English artists Cox, Cragg and Gormley, and French artist Garouste, among many other important artists who emerged in the Neo-expressionist moment during the '80s.

The Triennial opens the way for his show at the Galleria d'Arte Contem-

poranea de Siracusa: Oscar Bony. Lo Specchio di Efesto [Oscar Bony. Hephaestus' Reflection], where he shows an installation with the same title. The gallery presented itself as an independent space, and this was its first show. Bony again took up the theme of time here, in this case, a circular, mythic sense of time, with an installation dedicated to and titled after Hephaestus, the Greek god of fire and forges. He combined different objects in the space, such as a toy ship and a pile of sand, a projection of painted landscape slides on the wall, painted canvases that hung from the ceiling, metal threads, play with different sources of light and shadow projected with a lit candle. Let us recall that this search for individual identity, directed toward myth, time and matter more so than in a recovery of personal history, is typical of the '80s.

[Bony] had worked in this ambiguous, dense terrain of subjective and legendary suggestion for some time—that is visited by the youngest generations today—that lies between a return to painting and an attraction to installations with unusual materials. In this Siracusan show we also find ourselves immediately immersed in an atmosphere of legend, that is simultaneously enriched by recollections of childhood: history is lived as if it were a fable.

[...] The use of an enveloping penumbra where the light from the slides, from the candle and that from the cone that spreads out from the conical mountain of sand, definitely contributed to making the viewer penetrate into a scenic space where, more than being a spectator viewing a drama, the viewer becomes an actor in his or her own memory, in his or her own sensations.¹⁴⁴

Bony remains in contact with Buenos Aires during these years, and maintaining his habitual tension of being there but not all that much, of belonging but not taking part. And so where in '71 he decided not to participate in the show that Glusberg organized at the Camden Art Centre in London, he now agrees to participate in one of the large Rosc exhibitions of contemporary art, that were being held during the sixties at The Bank of Ireland in Dublin. The exhibition was called Rosc '80. The CAYC Group. Bony showed two installations that are reproduced in the exhibition catalog.¹⁴⁵

In the CAYC, in Buenos Aires, he Oscarola, a work from 1980 that consisted of a series of "behavioral installations", where Bony takes some of his daughter Carola's drawings as a point of departure that he then added on to. There are no printed information on these works, only a few photographic records in his personal archive and the oral testimony of those who saw them.

1981

He has two solo shows in Alessandria: at the Galleria Graciano Vigato¹⁴⁶ and at the Galleria Nuova 13, where he presents an installation called Stultifera navis,¹⁴⁷ in which he presents a trompe l'oeil of an immense space, where diminutive figures representing two people with camels appear amid a vast desert. Always rejecting pure intuitions and with no regard for "beautiful forms", Bony models jocose phantoms of colorful childhood dress in a centrifuge in his brain that combines with the materials of art, and this is why he fixes the irregular forms led to by threads of consciousness, that emerge from reflections, onto a support.

*Traveling along the surface of images in tune with Nabis painting, the artist awakens meaningful, spontaneous, colorful images, he explores the cosmos itself through the individualization of first impressions. The past is put into play between two opposite extremes: on the one side is childhood, even more, the search for instruments with which to recover it, and on the other side is the myth of Hephaestus, seen through a mirror that crosses through the outer image in order to pause and reconstitute fragments of subjectivity, of an inner vision.*¹⁴⁸

Bony is already recognized in Italy as a member of the local scene, his work is written about in newspapers such as *Il Giornale* in Milan and *Giornale Siracusa*, and in magazines like *Segno*, *Juliet* and *Flash Art*.

In November he travels to Buenos Aires. In the Premio Banco del Acuerdo, in the Museo Nacional de Bellas Artes, he shows two works: *Tiempo de Sueño I* [Dream Time I] and *Tiempo de Sueño II* [Dream Time II], both from that year, 130 cm in diameter, in wax on metal mesh on the wall. He had already been experimenting with this type of work, but this would be the first time he showed it, and similar piece would later be sent to the Venice Biennial.

1982

In May, he presents a solo show at the Galleria Più due Cannaviello in Milan called *Bony L'ombra* [Bony the Shadow]. With an introductory text bearing the same name by C.G. Jung and a text by Tommaso Trini¹⁴⁹ in the catalog, he presents a series of installations made with wax on metal mesh.

In 1980, Harald Szeeman and Achille Bonito Oliva organize the first Aperto within the Venice Biennial, conceived as an event for young, emerging artists not represented in the national pavilions. This became part of the Biennial's official program. In 1982, Bony participates in this section, in Aperto '82, curated by Tommaso Trini, as an Italian guest to the XL Biennale Internazionale D'Arte, Venezia, and he presents two installations of colored wax and metal mesh adhered to the wall, pieces that had originally appeared in the Premio Banco del Acuerdo in Buenos Aires and

in Più due Cannaviello, Milán.¹⁵⁰

This same year, the Spanish version of Achille Bonito Oliva's text would be published—with a polemical prologue by Romero Brest—in Buenos Aires;¹⁵¹ Bonito Oliva made several visits to Argentina during that era, promoting the exchange of ideas in conferences at the Centro de Arte y Comunicación CAYC and visiting artist's studios. At that time Bony traveled quite a lot, to Argentina in late '82, then in '84 he was in New York from February to April, and from there he went to Russia, then to France in July, and back to New York again in November.

1985

He participates in another of the large exhaustive shows about the decade, the international Anniottanta exhibition, held simultaneously in four locations in Bologna,¹⁵² organized by a commission formed by various curators: Bruno Bandini, Renato Barilli, Flavio Caroli, Concetto Pozzati, Renzo Semprini, Claudio Spadoni and Giovanni Tiboni, representing different regions of Italy.¹⁵³ Bony participates along with artists like Kapoor, Deacon, Cragg, Opie, Longo, Kiefer, Sherman and Salle, in the same section, called 'Luogo del magico' [After the Magic]. A 428-page catalog was published¹⁵⁴, with critical texts by recognized authors.¹⁵⁵ Bony presented three installations, *Lo specchio di Efesto*, 1980¹⁵⁶; *Aspettando la cometa di Halley*, 1983; and *Autonitratto*, 1980, all photographed in the catalog. Regarding Bony's participation in this show, Francesca Alfano Miglietti¹⁵⁷ would write a long article for *Flash Art*.

1986

In February, he has simultaneous exhibitions in two galleries¹⁵⁸, in the Galleria Fac-Simile and in the Galleria Zeus Arte, both in Milan. In an article in *Flash Art*¹⁵⁹, Giacinto Di Pietrantonio speaks about how Bony compresses the current postmodern condition, where contradictions are no more intense as a system than opposites like truth/lie, good/evil, white/black, than they are a necessary attitude for the flow of thoughts. For this reason, Bony investigates contradictions in style and materials, and forms change from one work to the next, provoking a visible, mental mode of pertaining to a particular geographic place and culture, because in a civilization of communications, content and information are valid only if they contain flexibility. Beneath that black veil, an artist is hiding.

On the walls of both galleries, works are placed that cover a zig-zag route between the avant garde and rearguard, almost always juxtaposed in a strident way side by side.

Plant leaves, with a delicacy that recalls Japanese watercolors are accompanied by the messy, playful brushstrokes of Berlin punk art.¹⁶⁰

1988

Bony comes back to a very different Buenos Aires than the one he left. In the art world of that decade, novel exhibition strategies had begun to appear, performance was emerging, joint works by artists, collective actions like El Siluetazo¹⁶¹, and non-traditional places emerged where the visual arts, music and theater alternated presentations, in bars like Café Einstein or in Parakultural¹⁶², the shows at the Cemento disco, Bolivia, or in the Palladium disco, videos were shown while people danced, Sergio Avello organized shows in the Tres de Febrero station in '87, Kuitca did theater in the El mar dulce theater in 1982, Besos Brujos, 1983 and Nadie olvida nada in 1984; Liliana Maresca organized various events with massive public. Glusberg presented critics' congresses at the CAYC, the Centro Cultural Recoleta appears in 1980, and the Instituto de Cooperación Iberoamericana ICI, opened in '88, would gain visibility under Laura Bucciato's curatorship, El Centro Cultural Rojas the following year, coordinated by Gumier Maier—who would write his column in El Porteño, directed by Gabriel Levinas—and the new headquarters of the Fundación Banco Patricios would arrive along with the Casal de Catalunya in the '90s. In this way, this cultural effervescence renewed the link with a festive atmosphere that was perhaps linked to the return of democracy. The eighties are a pre-market period. Artists don't think of themselves as such. They are enthused by what they are doing. When they think of circulating their work, they find very few places available. More than a questioning of genres, I would speak of an unclassifiable art. Was making a painting with latex, on a clear plastic curtain, while a band was playing in a bar like the Einstein painting per se? Was it performance? And how could it be sold? I remember that a lot of collective painting was being done and there aren't many moments of group painting in Argentina. And the educational culture was hardly able to keep up with these new necessities. This crisis was not due to the dictatorship. Once Gordón said to me "I don't know why I went to school. Everything they taught me was useless to me. Color, volume, perspective. And what I needed for my work was to know all about metals, resin and electricity. What were we? Underground? What underground? Wallpaper paste, like Noy used to say."¹⁶³

Bony came back to Argentina, and Glusberg opened the doors of his center once again. The betrayal of style. A multimedia show by Oscar Bony, a show with an open discourse, comprised of hyper-real flower paintings, along with objects, installations and a street musician playing a Paraguayan harp live. It was a show based on discontinuity. In it there were 20 pieces that I made as if each were by a different

author. I believe that our culture develops based on elements of discontinuity. A very clear example is what happens to us in front of the television set. Television will wind up being our future formation. It's like our church. You can change the channel. And by changing, you go from one topic to another. From one country to another. From one program to another.¹⁶⁴

While it was an exhibition that passed by unnoticed and without significant repercussions on the Buenos Aires scene, it is interesting in that it explicitly demonstrates one of the most important formal concerns that Bony maintained throughout his career, an issue that is also given a great deal of attention in academic circles: the question of style.

The show that is being held right now [...] has an explicit intention beginning with the title: "La traición del estilo" [The Betrayal of Style]. [...] Bony wants to confront conventions and formal ruptures with every manner of technique, something that seems notably Argentinean to him. [...] Painting-painting, collages that recall Berni's accumulations, installations that do not take a distance—in terms of their drama, in their clearly conceptual aspect—from those created by Pablo Suárez and several other of Bony's contemporaries. [...] the show turns toward other astuteness, to the point where someone could think that the overall structure is due to a candle for every saint, as they say around here, or that "a citizen from every town" was sought after. It is a kind of death of personal style, or a utilization of each style as a reflection on that style and its correlations in reality [...] In order to continue with his discontinuity of styles, a painting that measures two meters by two meters presents—painted in a traditional manner—a flower called "Carmen"; it has fleshy sensuality, that flower that persisted becomes a macho man's battering ram.¹⁶⁵

Gradually, Bony begins to integrate himself into the local scene again; he contacts Pablo Suárez, a colleague from the old guard and, along with Alejandro Kuropatwa—a new figure, a key piece of the '80s, also a photographer interested in powerful images related to eroticism and death—they hold the La escena intangible show, featuring emerging photography, in the Instituto de Cooperación Iberoamericana ICI¹⁶⁶ in Buenos Aires.

1991

Bony participates in a group show in the Centro Cultural Rojas, at the Universidad de Buenos Aires, upon request by artists from his generation, like Jacoby or Paksa, who were already circulating in the Rojas as emblematic artists who carried weight, along with León Ferrari, who had recently arrived from being in exile in San Pablo. Beginning in 1989, the Rojas had another artist, Jorge Gurmier Maier, as the director of programming for the center, which began as a precarious, unknown space, where a complex movement would develop based on a defense of "sensitivity" and "taste", as opposed to political art¹⁶⁷. The particularity of this space lie in the fact that it was led by artists, dispelling the myth that "one cannot be judge and take part at the same time"¹⁶⁸. From 1991 on artist Magdalena Jitrik began to work as co-curator.

1993

Oscar Bony has one of the most moving shows of his career. *De memoria* [From Memory] was held at the Fundación Banco Patricios in Buenos Aires, the only cultural center run by a bank at the time, with three theaters, exhibition halls, a post-graduate university and library, had Mariano Bilik as its director. There Bony showed installations from his series of the same name, in which he recovered old photographs, re-photographed them and showed them along with the objects that appear in them. Bony reflected on emotional ties, on memories from the past, on the fleeting nature of life and the inexorable passing of time, a recurrent concern in Bony's work ever since his short films from '65.

With a simple "reappropriation", these montages allowed Bony to shed light on the "politics of representation" from an era: allegories of his childhood, his family and free time. The use of photographic references from the past suggest the "utopias" of family imagery, submits protocols of observation to analysis, and converts the artist himself into an ephemeral entity. They are melancholy objects that speak of death, of that which cannot be recovered.¹⁶⁹

Bony says: "My current work has an almost intimate approach, I believe that the surrounding decay is so strong that the only thing left is myself; as a result, my childhood photos appear, the memory of wanting to be an artist, an illusion. It is an inverse evolution within myself where I appear, looking at the photos, but the photos look out at the viewer as well. In order to lend veracity to this account, I need to put the real objects that appear in the photos alongside the framed piece, the fishing pole, the shirt, the shovel... I reinforce the idea that what was photographed indeed existed because I need people to believe that...I'm not interested in the conceptual aspect, but in the emotional aspect. [...]"¹⁷⁰

Bony presents an installation called *La pared* [The Wall] or *Pared de ladrillo y cemento* [Brick and Cement Wall] in Hall 11 at the Centro Cultural Recoleta, his wall-limit, his wall-concept was constructed in cement and freed of symbolism¹⁷¹, and it literally consisted of a brick wall that diagonally crossed through the space,

closing off access to the far side. More than a wall, what Bony constructed was a *muro*, and as such, it was a sounding board for geopolitical (Berlin Wall), cultural (Wall of Laments) and symbolic connotations: the wall is the antithesis of a bridge, it represents detention instead of communication, it is opaque, an impediment.¹⁷²

"The brick and cement wall, the artist confirms, was an installation done in order to represent an 'enigma' through art. An enigma is the presence of something without reason, a maniacal form, which is a constitutional part of art". In an era that was marked by an absence of questioning, Bony continued to be attached to a conception of art in an *avant garde* tone: "Every artist—he affirmed—assumes a responsibility along with the discipline: that of redefining the nature of art more and more, aware of the times they live in."¹⁷³

For Bony, [the wall] dealt with a certain premise about death on a secondary level, but on a primary level it dealt with metaphysics. [...] We will have to turn to it at some point because materialism leaves us short in resolving fundamental questions. The thing that interests me most is the metaphysical plane that comes into consideration when the issue of death intervenes, and it is always present in Argentina. It is present in (Lucio) Fontana's work, for example, and in all those who think about that other space. I believe that death should be faced as a metaphysical entity."¹⁷⁴

1994

An artistic revision of the mythical and polemical '60s is a recurrent theme during the '90s. In almost all of these curatorial projects, Bony's work is included, especially *La familia obrera*, which begins to be valued as a paradigmatic work of conceptual art. Although in the *Plástica 90-60-90* exhibition his work was not included, apparently because the year before Bony and Bilik had argued about the work that Bony wanted to donate to the Foundation for having shown there. In disagreement with the situation, on March 23, the day of the opening, Bony carried out a denouncing performance or happening with flyers, where he handed out pamphlets at the entrance to the building that read Oscar Bony artist / Mariano Bilik fascist on the front, and on the back: Pamphlet 14 x 22. 2000 copies. Graphic technique. 1994 — Oscar Bony.

Bony assures that he was satisfied with his work, "*Panfleteo*" [Pamphlet], because he brought back techniques of "surprise" and "rebellion" that were typical during the sixties. "Although it is a calm rebellion, which recognizes past errors, an artist has the obligation of making himself heard. I didn't make this work for fame or money, because I don't sell anything, but because it is my duty, my commitment."¹⁷⁵

In Filo, the art space run by Alvaro Castagnino at 975 San Martín street in the basement of the restaurant of the same name, Bony showed his first gunshot photographs in *Obras de amor y violencia* [Works of Love and Violence]. In the tabloid format monthly publication produced at the space, "*La voz del bajo*" artists Daniel Ontiveros, León Ferrari and critic Patricia Rizzo¹⁷⁶ all wrote texts. Sheets of different types of glass and sheets of lead and aluminum, perforated with clean bullet holes, were neatly presented in 19th Century frames as if they were canvases by Watteau, hanging on the walls of the Louvre. They were not lacking the polished museum plaque that indicated the work's title, the year it was produced and the technique used. Six shots from a revolver, 1993. Smith & Wesson 32 on Blindex. In recent years it is very rare to see such a brutal metaphor, bringing together the reality that it is our fate to live in and codes of representation in an art space.¹⁷⁷

It contains a reference to Lucio Fontana, and a real action: the artists takes his weapons and fires on transparent surfaces that shatter, between chance and control. Emblematic words were etched onto the lacerated surfaces and cut through by munitions: here and now, utopias. Violence is evident in the act itself and in the unmediated results. Once more, perception is cornered, defenseless.¹⁷⁸

Bony worked on the duality of distanced frigidity, in his series of shots from firearms and with the warmth of narrative images, in works that lead us to read his personal history, firmly planted in emotional ties and using his memories as a form of representation¹⁷⁹. Just as he puts *La Pared* from the Recoleta into the "work of art category" through a museum label, in this series of gunshot glass panels he places special emphasis on highlighting the work's meaning through their frames.¹⁸⁰

Aware of the war waged over the appropriation of meaning in art's symbols, Bony now takes up arms, and stitches together a story with gunshots, his story as much as everyone's—he registers the violence that made records of it disappear, his records point to the only privileged ones from yesterday as the greediest of today (the progress of free business?)—he is fascinated by violence in a country fascinated by violence, and with art that until now, had not put its body in the range of violence: Blanes, the oriental and yellow fever, La Cautiva, El Matadero, knife sellers and knives, Fontana and his slashes, *Arte Destructivo*, that which is ominous, history.

Violence speeds up history (it was believed), or cuts through it. It goes more quickly on the other side of things or on the other side of life (death). To situate

one's self in the timeframe of frozen violence is to interrogate. To stand in front of the bullets, detained, sunk into perforated surfaces, goes beyond reiterating spatialism, and it means a search, technological progress by way of knives to firearms. It also means re-reading their works and their fruits. It means calling upon (past) memory and (future) mysteries. It means, definitely, situating yourself in the instant just prior to a revelation¹⁸¹.

In June he holds another exhibition that looks back retrospectively to the mythical sixties: *Ver y Estimar. Previo al Di Tella*, in the Museo Nacional de Bellas Artes, about what happened during the sixties in the prize dedicated to young, emerging artists, considered to be a precursor to what then developed in the Di Tella. Works that were historical milestones were reconstructed, such as Carreira's *Piolin* [String] or Bony's *Sinusoid* [Sinusoid]—the *Ver y Estimar* First Prize in 1967.

1995

In March he carried out a performance: *El nacimiento de Eros* [The Birth of Eros], with Guadalupe Neves, an artist who was a member of the mythic performance group Almarmada, held in the central patio in the Centro Cultural Recoleta.

They handed out a flyer that read:

Unfortunately there are still people with low moral standing who are prepared to distort reality. It is no longer possible to speak of love or sex—EROS—without admitting the undeniable presence of death—AIDS¹⁸².

This cited sense of Ethics should be a fundamental part of the meaning of a work of art

March, 1995 – Oscar Bony

*Art in Argentina exists in a particular cultural situation, this is a difficult moment because there are no proposals, no manifestations that tend to flesh out any particular issue, one of identity, for example, and the Venice Biennial is an example of what happens. [...] Argentina is so out of context that it doesn't even qualify. The lack of a pavilion is just one indication that demonstrates the neglect of our cultural operators. If a singer doesn't have a stage, they stand up, raise their voice, and sing¹⁸³. Bony, not having been invited to the XLVI Venice Biennial, presented an unscheduled performance, *Il limite, percorso dall'Accademia alla Biennale*, on the Grand Canal. It was a funerary gondola that carried a nude pregnant woman nursing her son while the gondola went along. It passed throughout the city to then enter the Biennial's territory at the end. I was working with the idea of limits, I had already done this with the wall [...] and, going further back, it was connected in some way to La familia obrera (The Worker Family). Above all it's charge was focused on the meaning of ethics, which is very important to me. And it was also a desperate way of showing that there is no solution. The mother and the coffin go in the same vehicle, so there's no exit. It's an idea about what really happens, as I see it.¹⁸⁴*

That same year, Bony produces and edits a video titled *El limite* [The Limit], based on photographs and the filming of the performance of the same name in Venice. The video includes references and visual documentation of prior works, from *La familia obrera* from 1968 to his first series of gunshot pieces, *Obras de amor y violencia* from 1993. Based on the artist's idea and an initial selection of images, the script was written by Marcelo Pacheco.

1996

He presents twelve new works, photographs with glass and gunshots: *Fusilamientos y suicidios* [Executions and Suicides] in the Fundación Federico Jorge Klemm¹⁸⁵, in Buenos Aires.

They are opposing words concerning the question of death. The show could also have been called La búsqueda del sentido [The Search for Meaning], because that's what it is about. I have been working on the question of death for some time and it gives me the opportunity to orchestrate a number of instruments, one is violence, as a destructive system of image formation.¹⁸⁶

[...] The big city, that space of coexistence and solitude, that mysterious image of contemporaneity enclosed within New York in cultured and popular imagery, swamps that are primal waters, purifying waters and deathly waters, waters of enigma and monstrosities, swamps to be surveilled, ambiguities that condemn certainty and affirm fragility; skies that are natural landscapes and inner landscapes, skies without geography and skies that cite the artist's own skies from the far off seventies, stars embedded in bullets that wound glass and cardboard; self-portraits, images of one's own other that turn defiant, that look out from their shattered space and mortal bullets, the artist who shoots at his own bodily existence, photographs that come back from adolescence in Misiones and photographs that are loaded with the history of the nineties, memory and the borderline, the limit that is a contour in order to stand in the void, Bony who observes and fires upon his artistic discourse.¹⁸⁷

1997

He has no solo shows this year, but is invited to three important art biennials that have in common the fact that they are located on the periphery as compared

to the most traditional biennials such as Venice, Kassel or cities that are large art centers. These are located in so-called third world cities, where the budget is scant and social, cultural and political conflicts abound.

The Havana Biennial in Cuba has been a central project of the Centro Wilfredo Lam since 1984, following the center's formation in 1983, both under the artistic direction of Lilian Llanes. It was originally proposed as an alternative outlet for Latin American artists whose work wasn't well-known internationally. In this way, the Centro W. Lam, along with the Ministerio de Cultura de Cuba based their discourse on the group experience of "marginal artists affected by underdevelopment."¹⁸⁸ [...] *The Biennial applied a kind of inverse exclusion: it included only Latin American artists, a definition which was broadened in 1986 to those coming from the so-called "third world", and in 1994, to so-called "minorities" from developed countries as well. This militant stance turned it into a laboratory of today's globalizing effects¹⁸⁹. Bony participates in the 6th edition, dedicated to reflect on the individual and individual memory, in the *Rostros de la memoria* section, where he shows six works from the *Fusilamientos y suicidios* series from 1993-1996, with which he repels many viewers, while others recognize references to the political terrorism of the '70s and to our capacity for violence.¹⁹⁰*

In the I Bienal del Mercosur, in Puerto Alegre, he is part of Argentina's official envoy and sends photographs with gunshots from different series, as is the case in the 5th International Istanbul Biennial, curated by Rosa Martínez, bearing the title *Sobre la vida, la belleza, la traducción y otras dificultades* [On Life, Beauty, Translation and Other Difficulties]. At this biennial, Bony discovered that people from other geographically remote places had similar concerns regarding what is important about a work of art, that it has more to do with its conceptual aspect than with the use of the latest technological tools, so much in fashion in recent years.

1998

This year, he goes back to analyze his own work from the time spent at the Di Tella, in two exhibitions. On the one hand, in March, in the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, the show *Oscar Bony. Fuera de las formas del cine* is held, with four historical works, three short films from 1965¹⁹¹—*El Paseo, El Maquillaje and Submarino Amarillo*—and the installation *60 m² de alambre tejido y su información*, from 1967, works which the general public had not had the opportunity to see because of their brief prior exhibitions, now in the framework of the curatorial projects revising the '60s, they were placed at the outset of video art.

Thirty years after the ITDT's *Experiencias '68*, Fundación Proa¹⁹² proposed to reconstruct that historic show. *To reconstruct an exhibition 30 years after having been shown might seem to have little purpose unless it is understood that it was the artists who destroyed their own works. We go back to reconstruct some of these based on the photos that Oscar Bony provided us with, from his photographic archive, and with the enthusiastic participation of the artists involved. Some live abroad today, and in spite of that we maintained an intense and moving dialogue.¹⁹³* For this show, Bony presents a new version of *La familia obrera*, a live family group—just as in 1968—that Bony hired for a wage similar to that which the father received for working (in this case it was a construction worker instead of a metal worker). [...] *For me, La familia obrera implied many things that demand commitment. One was the relationship to politics, another was the intention to dematerialize the work of art. These were two very precise reference points. The issue of the dematerialization didn't interest me as much as the link to ethical issues. I believe that this work is more of an ethical proposition than a political one. The work of La familia obrera meant taking the conceptual premise to an extreme. In effect, a group of people could not be the materials for the work [...]. On the other hand, it is not a performance, because it has no script...it isn't body art, there's no clear classification for this work, and this is something that I like very much, the fact that not even I can find a precise classification for it. I'm extremely interested in a certain condition of being on the border, and a certain tendency of meaning that has not been modified. Showing the work again [La familia obrera] seems to me to open up the analysis. The fact that these works, conceived of as ephemeral, are shown once again doesn't have to do with their form as much as it does with the historical significance that they have acquired, the future is no more than a consequence of the relationship with the past...¹⁹⁴*

On the other hand, Bony points out that the effect that he is working with this time is softened, not having the element of surprise to work with, and because times have changed.¹⁹⁵

A solo show at the Museo Nacional de Bellas Artes is something that every Argentinean artist dreams of. In August, Bony presents *El triunfo de la muerte* [Death's Triumph]¹⁹⁶ there, where 17 of his bullet-ridden self-portraits, all from 1998 in the same size, 127 x 102 cm. and with the same technique are exhibited. They are photographs behind glass that receives special treatment before being fired upon with a 9mm Walter P. 88 automatic pistol. All the pieces were reproduced in color in the catalog, with a text by Jorge Glusberg and a biographical chronology by Patricia Rizzo. Here Bony continues to investigate the idea of suicide, and the images are

multiplied as if in a film sequence where Bony is the actor in front of the camera. Jorge López Anaya defined the show with a phrase inspired by Artaud: *The modern, revolutionary and avant garde artist, urged to suicide by post-modernity*.¹⁹⁷

In this series of work I refrain from making any commentary about the object or the installation; in that regard I believe that everything is already said. What I present is very classic, all the works are the same size, in the same medium with the same technique. The only originality that I can claim is the fact of working with firearms. I prefer that the pieces give an impression of being boring over elaborating a strategy in their visual language, I don't know if I manage to do that. I want the communication to be emotional and that anybody, even if they don't know anything about art history, can get pulled in by them.¹⁹⁸

In November he returns to Posadas, his native city—searching for his roots, perhaps, memories, his youth—after almost 40 years of absence, to speak about his work—and to criticize the *lack of support for local artists on the part of official circles*¹⁹⁹ along the way—at the Fundación para la Amistad Americana, in the framework of the Centro de Estudios de Arte Contemporáneo. “The prodigal son returns”²⁰⁰, they say in Misiones, although in this case, the prodigal son represents the triumphant artist, with a show at the Museo Nacional de Bellas Artes. *His initial naturalist and expressionist period in Misiones did not foretell the polemic artist of the future [...] the lumberjack who labors hard and manages to fell a tree, a small “Triunfo sobre la muerte” [...] In Bony's work, yesterday and today coexist somehow. And this is his greatest triumph.*²⁰¹ Bony becomes a model, a reference for young artists from Misiones, a glimmer of hope in the conquest of that utopia of success—forgotten but now attainable, perhaps—through the experience of Bony's hard work.

Patagonia, photography and bullet-ridden glass pieces from 1996 were included in Banco Velox's institutional collection along with other acquisitions made of Argentinean art, from informalism on, which included works by historic and contemporary artists, such as Kenneth Kemble, Josefina Robirosa, Rogelio Polesello, León Ferrari, Uruguayan Wasghinton Barcalá and Oscar Bony, among others.

1999

While the entire world prepared for the arrival of the new millennium, trying to correct Y2K²⁰² issues it prepared for euphoric New Year's parties, ready to receive the future become reality, in this world globalized through an already massive internet, communications media, supersonic transport and ostentatious capitalism. Figures running into the millions are destined toward constructing thousands of new museums and art institutions, that will not only serve the academic ends of the same institutions, but are also presented as nuclei on tourist circuits, receptacles for ‘blockbuster’ shows, super-productions that will be box office hits. A similar phenomenon takes place with art biennials, they multiply and appear in the most distant outposts, constantly increasing in size and importance. Argentina doesn't lag behind in this effervescent mood, it has several foundations that support artists through important prizes and new continuing study grants. Beginning in 1990, Guillermo Kuitca²⁰³ coordinates a program of grants for young artists as an alternative to education in traditional art schools and in 1994 the Fundación Antorchas initiates the Taller de Barracas, directed by Luis Fernando Benedit and Pablo Suárez. New institutions such as the Museo Xul Solar emerge (1993), the Museo Contemporáneo de Bahía Blanca (1995), the Centro Cultural Borges (1995), Fundación Proa (1996), Fundación Espigas (1993), in addition to two novel projects, the Museo Fortabat and the Museo Costantini, today Malba.

Bony shows his work in numerous important group exhibitions, in Buenos Aires and the United States, among which *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, stands out, an itinerant mega-exhibition²⁰⁴ curated by Jane Farver, Luis Camnitzer and Rachel Weiss, in which a notion of conceptual art as political intervention²⁰⁵ is promoted. Bony shows the photograph of *La familia obrera* from 1968 and more than 250 works by 135 artists from all over the world are shown, with an emphasis on points of origin including social, political and cultural conditions, and with a view of being more correct in terms of recognizing that every region has its own voice, different authors were invited to produce texts for the catalog; Mari Carmen Ramírez²⁰⁶ wrote about Latin America.

In the Parque Cultural de España CCPE/AECI in Rosario, Bony held a solo show titled *Oscar Bony: from memory, utopias, suicides*, curated by Fernando Farina. *The exhibition had two defined segments, one that revisited the works from the “De memoria” exhibition held at the Fundación Banco Patricios and another that proposed a survey of the executions and suicides series [...]*²⁰⁷

He also participated in two biennials, one local: Bienal Nacional de Arte de Bahía Blanca, in the Museo de Arte Contemporáneo, where he showed a photograph with a gunshot, *Culpable / Inocente* [Guilty / Innocent], which was reproduced in the catalog. The other was the XLVIII Venice Biennial, as part of Argentina's official envoy, along with Jacques Bedel, Luis Fernando Benedit and Dino Buzzone, curated by Laura Bucciellatto—Director of the MAMBA—and Jorge Glusberg—Director of the MNBA. Bony shows a selection of photographs with gunshots²⁰⁸, works that

deal with a global culture that leads us to accept a language in which we connect to one another not only through language, but also in everything that happens to us. It would be ridiculous to speak of Argentina's violent past when violence is an everyday occurrence on an international scale²⁰⁹.

He participated in the Premios Costantini 99 with *Anunciación de la violencia* [Annunciation of Violence] from 1999, shown at the Museo Nacional de Bellas Artes, which earns him a Mention from the jury. The Fundación Antorchas acquires his work titled *El asesino* [The Assassin], a diptych from 1998 in the framework of one of their visual arts programs. The program consisted of an investment of 100,000 dollars toward the formation of a foundation collection of contemporary Argentinean art, with the final aim of donating the collection to one of the country's museums. The collection was curated by Marcelo Pacheco and the group of works gathered in the course of one year was donated by way of a competitive review to the Museo de Arte Contemporáneo de Rosario - MACRO in 2002. On the other hand, he was invited to participate in the project of putting together a photography collection for the Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires – MAMBA, and he donates his diptych *Culpable. Inocente* from 1998 to this institution.

2000

He was invited to the 7th Havana Biennial in Cuba, where he proposes to present *La familia cubana* [The Cuban Family], an installation environment, but in the end the project is suspended. *The remake was a resounding failure: Bony withdrew from the show because the organizers insisted on having the Cuban Communist Party in charge of selecting the Cuban family for the exhibition. They weren't going to allow an Argentinean artist dispute their absolute right to represent the proletariat.*²¹⁰

Mari Carmen Ramírez and Héctor Olea present the show titled *Heterotopías. Medio siglo sin lugar 1918-1968*, in the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, in Madrid. This mega-exhibition proposed to demonstrate—with works by artists as diverse as Torres-García, Siqueiros, Juan Carlos Distefano, Jesús Rafael Soto or Armando Reverón—how Latin America had assimilated Europe's *avant garde* movements and how the continent had become a factory of new artistic propositions. Bony shows the 1968 photograph of *La familia obrera*. He also participates in *Worthless*, a group show at the Moderna Galerija Ljubljana Slovenia, with a local worker family.

On the other hand, Bony is working on abstract oval shaped paintings on metal mounted on wood with metal frames with glass and gunshots, also worked into with urine, acids and left outdoors.

2001

In November he has a solo show at the Centro Cultural de España – Córdoba in the city of Córdoba, curated by Rodrigo Alonso, where he shows photographs with gunshots from '97, accompanied by *Instante Bony. 2000* [Instant Bony, 2000] by Andrés Denegri, a super 8mm video transferred to digital video, a documentary filmed in Bony's studio while he created the *Suicidios* series. The film captures Bony in the act of shooting his self-portraits.

His is invited to participate in the Segundo Premio Banco de la Nación Argentina a las Artes Visuales 2001, held at the Centro Cultural Recoleta, where he presents *Fair is Foul and Foul is Fair*, First scene from Macbeth by William Shakespeare, which presages the massacre of September 11 in the Twin Towers. Alongside his small-format photograph with gunshots from 1994 (a view of New York with his signature) there was a large color photograph of the plane crashing into the towers from 2001, bearing the signature of Bin Laden, its author. Bony was awarded a Special Recognition from the jury for this work.

2002

Oscar Rubén Bony dies on April 24th, at 61 years of age.

Even today, many curators turn to his work in order to speak about conceptual or political issues in their shows, or about violence and ethical reflections.

His work is revisited in curatorial proposals such as *Arte y política en los 60*, [2002], curated by Alberto Guidici at the Palais de Glace, *el Cuerpo del arte / el arte del cuerpo* [2002] by Rosa María Ravera at the Centro Cultural Recoleta, *Imágenes del presente: Ansia y devoción*, [2003] by Rodrigo Alonso at Fundación Proa, *Entre el silencio y la violencia. Arte contemporáneo argentino*, by Mercedes Casanegra for Sotheby's New York [2003], shown the following year at Fundación Telefónica in Buenos Aires; or in *Inverted Utopias Avant Garde Art in Latin America*²¹¹ [2004], the mega-exhibition curated by Mari Carmen Ramírez and Héctor Olea at the Museum of Fine Arts Houston, USA. Dharma Fine Arts gallery shows his paintings from the *Cielos* [Skies] series [2005] and the Pan American Art Gallery in Dallas holds two shows featuring Bony's work [2006], a solo show titled *Suicides / Suicidios. Bony*, at the New World Museum in Houston, with his series of photographs with gunshots, another at the end of the year in the gallery's headquarters in Dallas, titled *Ferrari & Bony. Revisiting Tautology*, where he shows along with León Ferrari, presented by artist and critic Luis Camnitzer as *two iconic figures in Latin American art and the international conceptual art movement*.

Exhibition List

Cintia Mezza

References

1. Because, together with the works, the exhibition includes such a variety of documentary material, the exhibition list has been divided into five sections, though the numbering is consecutive. The headings are: **Works**, which includes all the works exhibited; **Photographic Reproductions**, which lists photographic reproductions of works which were destroyed, not located, lost, or are unavailable; **Photographic Documentation**, which involves ephemeral works of which only a photographic record remains and photographic works by the artist both documentary as well as made outside the visual arts field; **Facsimile Documentation**, which corresponds to a series of flyers and printouts that Oscar Bony specially included in some of his works and whose facsimiles have been edited and put on exhibition in the room; and **Audiovisual Documentation**, which consists of a group of films related to the author or the period, made by others. Each of the entries provide the year, the sequence of production and exhibition of the works of reference.
2. In the case of works with more than one title, all the documented versions are given and the first entry is the first original one or the one verified by the oldest source available. The title of the work is cited in its original language and a translation has been provided in square brackets.
3. When the type of support, medium, or discipline used by the artist is useful to the reader, a mention is provided between brackets following the title of the work, such as 'photograph', 'intervention', or 'performance'. 'Assemblage' means a hybrid syntax of the object and the installation.
4. In the case of works where the exact date of execution is unavailable, an approximate date has been provided preceded by the abbreviation c. (circa).
5. Dates for works whose logical exhibition or duration in time implies successive versions and/or reconstructions are stated next to the title in the order of the presentations, starting with the earliest date.
6. When referring to techniques, the phrase "no further data" means works that are not available and that there is no documented source to complete the information.
7. Regarding the technique for the series of photographs and glass shot at with a gun and framed, in most of the cases, the photographs copied on paper have been mounted on wood so that the support may be more effective at the moment it is perforated by the gunshots.
8. All the measurements are stated in centimeters, by height, width, and depth, and in some particular cases by diameter (ø), and height (h.) and length of time.

Works

1. **Submarino amarillo** [Yellow Submarine], 1965
(*Fuera de las formas del cine* [Outside the Forms of Cinema])
Short film, 16 mm, silent, black and white
Digital version 2007. Duration 7' 55"
Carola Bony Collection
2. **El paseo** [The Walk], 1965/1966
(*Fuera de las formas del cine* [Outside the Forms of Cinema])
Short film, 16 mm, silent, black and white
Digital version 2007. Duration 4' 13"
Carola Bony Collection
3. **Maquillaje** [Makeup], 1965/1966
(*Fuera de las formas del cine* [Outside the Forms of Cinema])
Short film, 16 mm, silent, black and white
Digital version 2007. Duration 12' 34"
Carola Bony Collection
4. **Sinusoid** [Sinusoid] or **Estructura** [Structure], 1967/1994 (object)
Wood and lacquer
160 x 170 X 1200
Carola Bony Collection
5. **Sesenta metros cuadrados y su información** [Sixty Square Meters and its Information] or **60 m² de alambre tejido y su información** [60m² of Wire Netting and its Information], 1967/1998/2007 (Installation)
Wire netting, metal support, 16 mm projector, projection of black and white endless film, panel and flyer with a text from the artist printed on paper
200 x 1000 x 600
Carola Bony Collection

6. **Local y su descripción** [Storefront and its Description] or **Descripción de una galería** [Description of a Mall] (?), 1967 [sound installation project]
8 drawings in pencil, ink, and pigments on paper measuring 21.7 x 28 cm each one, and black and white photograph on paper, vintage print copy measuring 9 x 14 cm
Carola Bony Collection
Observation: Project for Arte Nuevo. Galería de Arte consisted of an endless tape with the artist's voice issuing from tape recorder, on white wooden base. Work lost.
7. **La familia obrera** [The Working Class Family], 1968/ 1999
Black and white photograph on paper, mounted on wooden frame with bronze plaque with inscriptions about the work. Edition 2/5
200 x 180
Eduardo F. Costantini Collection
8. **Sin título** [Untitled], 1975
From the *cielos* [skies] series
Acrylic on canvas
100 x 100
Private Collection
9. **Pintura** [Painting] or **Sin título** [Untitled], 1975
From the *cielos* [skies] series
Oil on canvas
150 x 200
María Helena Mitre Collection
10. **Pintura** [Painting] or **Sin título** [Untitled], 1976
From the *cielos* [skies] series
Acrylic on canvas
200 x 150
María Elisa Mitre Collection
11. **Pintura** [Painting] or **Sin título** [Untitled], 1976
From the *cielos* [skies] series
Acrylic on canvas
130 x 130
María Elisa Mitre Collection
12. **Pintura** [Painting] or **Sin título** [Untitled], 1976
From the *cielos* [skies] series
Acrylic on canvas
130 x 130
María Elisa Mitre Collection
13. **Sin título** [Untitled], 1976
From the *cielos* [skies] series
Acrylic on canvas
139 x 159
Private Collection
14. **Sin título** [Untitled], 1976
Photograph on Ektacolor paper made by changing the chemical process of the negatives, without any subsequent modification, in 28 x 28 passe-partout frame 11.5 x 14
Private Collection
Observation: The technical description was used by the artist for the catalog of exhibition *Oscar Bony: fotografías* [Oscar Bony. Photographs] held at Galería Artemúltiple, Buenos Aires, April, 1976. The procedure, according to Gian Paolo Minelli, consists of takes put on Ektachrome film (slides) and then developed using another process for negative film (C41).
15. **Sin título** [Untitled], 1976
Photograph on Ektacolor paper made by changing the chemical process of the negatives, without any subsequent modification, in 28 x 28 passe-partout frame 11.2 x 11
Carola Bony Collection
16. **Sin título** [Untitled], 1976
Photograph on Ektacolor paper made by changing the chemical process of the negatives, without any subsequent modification, in 28 x 28 passe-partout frame 10 x 14
Carola Bony Collection
17. **El beso** [The Kiss] or **Sin título** [Untitled], 1976
Photograph on Ektacolor paper made by changing the chemical process of the negatives, without any subsequent modification, in 28 x 28 passe-partout frame 11 x 14
Carola Bony Collection
18. **El espejo** [The Mirror], 1976
Photograph on Ektacolor paper made by changing the chemical process of the

negatives, without any subsequent modification, in 28 x 28 passe-partout frame 9 x 19

Carola Bony Collection

19. **Sin título** [Untitled], 1976

Photograph on Ektacolor paper made by changing the chemical process of the negatives, without any subsequent modification, in 28 x 28 passe-partout frame 17.5 x 11

Private Collection

20. **Sin título** [Untitled], 1976

Photograph on Ektacolor paper made by changing the chemical process of the negatives, without any subsequent modification, in 28 x 28 passe-partout frame 15 x 12.5

Private Collection

21. **Forma** [Form], 1976

Photograph on Ektacolor paper made by changing the chemical process of the negatives, without any subsequent modification, in 28 x 28 passe-partout frame 19.5 x 15

Private Collection

22. **Sin título** [Untitled], 1976

Photograph on Ektacolor paper made by changing the chemical process of the negatives, without any subsequent modification, in 28 x 28 passe-partout frame 18.5 x 15

Carola Bony Collection

23. **Sin título** [Untitled], 1976

Photograph on Ektacolor paper made by changing the chemical process of the negatives, without any subsequent modification, in 28 x 28 passe-partout frame 8 x 18

Carola Bony Collection

24. **Sin título** [Untitled], c. 1988

From the *flores* [flowers] series

Oil on canvas

150 x 200

Carola Bony Collection

25. **Envidia** [Envy], 1988

From *Los pecados capitales* [The Deadly Sins] series

Acrylic on canvas

200 x 151

Private Collection

26. **Carmen**, 1988

From the *flores* [flowers] series

Acrylic on canvas

240 x 200

Private Collection

27. **Sin título** [Untitled], 1992 (assemblage)

From the *de memoria* [of memory] series

Color photograph on paper and glass shot at with a gun, with 121 x 96 x 3.5 wooden frame, and 81 x 50 x 6 wooden clothes hanger and shirt

Private Collection

Observation: The color photograph was shot at with a gun after the date of the work.

28. **Sin título** [Untitled], 1993 (assemblage)

From the *de memoria* [of memory] series

Color photograph on paper, with 60 x 89 wooden frame; oil on canvas with a 39.5 x 48 wooden frame with patina coated plaster moldings and 96 x 40 x 6 wooden easel

Private Collection

29. **Sin título** [Untitled], 1993 (assemblage)

From the *de memoria* [of memory] series

Color photograph on paper with 74 x 99 wooden frame and 99 x 24 x 14 wood and metal shovel

Carola Bony Collection

30. **Ella me tenía a mí como la muerte la tenía a ella** [She Had me Like Death Had her], 1994 (assemblage)

From the *de amor y violencia* [of love and violence] series

Color photograph on paper with 49.5 x 38 wooden frame and 12 x 18 x 2 bronze plaque on marble, both on a 90 x 95 x 84 armchair covered with white cloth

Carola Bony Collection

31. **Utopía** [Utopia], 1994

From the *de amor y violencia* [of love and violence] series

Metal plaque with inscription and Blindex shot at with a gun, wooden frame and patina coated plaster moldings

58.5 x 90 x 5

Carola Bony Collection

32. **Bang**, 1993

From the *de amor y violencia* [of love and violence] series

Golden paper and Blindex shot at with a gun, wooden frame and patina coated plaster moldings, 46 x 58 x 8

Private Collection

33. **Sin título** [Untitled], 1993

From the *de amor y violencia* [of love and violence] series

Glass shot at with a gun, wooden frame and patina coated plaster moldings 84 x 104 x 8

Private Collection

34. **La Pared** [The Wall] or **La pared de ladrillo y cemento** [The Wall of Brick and Concrete], 1993 (intervention / installation)

Bricks, lime, sand, concrete

Variable dimensions

Ephemeral work. A digital version is shown of the video recording the building of the wall at room 11, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, November 1993. Duration: 13' 45". Artist's archive

35. **Il límite** [El límite; The Edge], 1995 (performance)

Work done during the *XLVI Biennale di Venezia*, outside the program, Venice, June 8, 1995. Exhibition of digital version of video edited by the artist titled *Desde el límite* [From the Edge] based on the filmic and photographic record of his performance done by himself and others like Gian Paolo Minelli.

Duration: 13' 13". Artist's archive

36. **Naturaleza muerta** [Still Life], 1996

From the *fusilamientos* [executions] series

Color photograph on paper and glass shot at with a gun, metal frame

98 x 123 x 4

Private Collection

37. **New York**, 1996

From the *fusilamientos* [executions] series

Black and white photograph on paper and glass shot at with a gun, metal frame 98 x 123 x 4

Carola Bony Collection

38. **La luz de Caravaggio** [Caravaggio's Light], 1996

From the *fusilamientos* [executions] series

Color photograph on paper and glass shot at with a gun, metal frame

123 x 98 x 4

Fundación Federico Jorge Klemm Collection

39. **La luz de Fontana** [Fontana's Light], 1996

From the *fusilamientos* [executions] series

Color photograph on paper and glass shot at with a gun, metal frame

123 x 98 x 4

Private Collection

40. **El juicio final – Suicidio I** [The Last Judgment – Suicide I], 1993/1996

From the *suicidios* [suicide] series

Sepia photograph on paper and glass shot at with a gun, metal frame

124 x 87 x 4

Mauro and Luz Herlitzka Collection

41. **El juicio final – Suicidio II** [The Last Judgment – Suicide II], 1996

From the *suicidios* [suicide] series

Black and white photograph on paper and glass shot at with a gun, metal frame

123 x 98 x 4

Private Collection

42. **El juicio final – Suicidio III** [The Last Judgment – Suicide III], 1996

From the *suicidios* [suicide] series

Black and white photograph on paper and glass shot at with a gun, metal frame

123 x 98 x 4

Private Collection

43. **Democracia** [Democracy], 1997

From the *suicidios* [suicide] series

Black and white photograph on paper and glass shot at with a gun, wooden frame

100 x 130 x 4

Carola Bony Collection

44. **Manifestación** [Demonstration], 1997

From the *suicidios* [suicide] series

Black and white photograph on paper and glass shot at with a gun, metal frame

100 x 130 x 4

Private Collection

45. **El asesino** [The Murderer], 1998 (diptych)
2 black and white photographs on paper and glass shot at with a gun, metal frame
127 x 102 x 4 each one
Museo Castagnino – MACRO Collection, Rosario
46. **Culpable Inocente** [Guilty Innocent], 1998 (diptych)
From *el triunfo de la muerte* [the victory of death] series
2 black and white photographs on paper and glass shot at with a Walther P. 88, 9 mm automatic pistol, both in wooden frames
127 x 102 x 4 each one
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires Collection
47. **La cruz del diablo** [The Devil's Cross], 1998
From *el triunfo de la muerte* [the victory of death] series
Black and white photograph on paper and glass shot at with a Walther P. 88, 9 mm automatic pistol, wooden frame
127 x 102 x 4
Private Collection
48. **Corona de espinas** [Crown of Thorns], 1998
From *el triunfo de la muerte* [the triumph of death] series
Black and white photograph on paper and glass shot at with a Walther P. 88, 9 mm automatic pistol, wooden frame
127 x 102 x 4
Carola Bony Collection
49.
El cordero místico [They Mystical Lamb], 1998
From *el triunfo de la muerte* [the victory of death] series
Black and white photograph on paper and glass shot at with Walther P. 88, 9 mm automatic pistol, wooden frame
127 x 102 x 4
Private Collection
50. **El artista siempre muere** [The Artist Always Dies], 1998
From *el triunfo de la muerte* [the victory of death] series
Color photograph on paper and glass shot at with a Walther P. 88, 9 mm automatic pistol, wooden frame
127 x 102 x 4
Private Collection
51. **El mago A** [The Magician A], 1998
From *el triunfo de la muerte* [the victory of death] series
Color photograph on paper and glass shot at with Walther P. 88, 9 mm automatic pistol, wooden frame
127 x 102 x 4
Carola Bony Collection
52. **Sin escapatoria** [No Escape], 1998
From *el triunfo de la muerte* [the victory of death] series
Color photograph and glass shot at with a Walther P. 88, 9 mm automatic pistol, wooden frame
127 x 102 x 4
Ignacio Liprandi Collection
53. **La anunciación de la violencia** [The Annunciation of the Violence], 1999
Color photograph on paper and glass shot at with a gun, wooden frame
200 x 127 x 4
Private Collection
54. **Kriminal**, 1998
From *el triunfo de la muerte* [the victory of death] series
Color photograph on paper and glass shot at with Walther P. 88, 9 mm automatic pistol, wooden frame
127 x 102 x 4
Pan American Gallery Collection, Miami
55. **El triunfo de la muerte** [The Victory of Death], 1998 (polyptych; 6 pieces)
From the homonymous series
6 black and white photographs on paper and glass shot at with Walther P. 88, 9 mm automatic pistol, wooden frames
127 x 102 x 4 each one
Carola Bony Collection
Observation:
The original photograph that began the sequence of the polyptych was accidentally destroyed and was replaced by proof of the artist
56. **"Fair is Foul and Foul is Fair" Primera escena Macbeth, William Shakespeare** ["Fair is Foul and Foul is Fair" Scene I, Macbeth, William Shakespeare], 2001 Installation consisting of two photographs, *New York*, 1996, black and white photograph on paper and glass shot at with a gun, 100 x 90 x 6 metal

frame; *Bin Laden* 2001, 2001 and color photograph on paper; 300 x 300 x 6 wooden frame
Carola Bony Collection

57. **Sin título** [Untitled], 2001 (polyptych; 4 pieces)
Paint, urine, acid, and other extrapictorial materials on wood sheet and glass shot at with a gun, metal frames
100 x 66 each one
Private Collection

Photographic Reproductions of Works

58. **Organismo vivo** [Living Organism], 1964 (object)
Cloth, polyurethane, rubber, bellows device, taperecorder, and sound h. 150 ø 300 (?)
Work destroyed. Photograph, artist's archive
59. No title data, 1966 (installation)
Resin and copper sheets
120 x 120 x 120 (?)
Work destroyed. Photograph, artist's archive
60. **Pene** (?) [Penis], 1966 (object)
Resin polyester, and pigments
h. 160 (?)
Work destroyed. Photograph, artist's archive
61. **Ejercicio semántico** [Semantic Exercise] or **Erótico** [Erotic], 1966
Metal, paint, and text
100 x 300 (?)
Work destroyed. Photograph, artist's archive
62. **Sin título** [Untitled], 1980 (object)
Painted wooden stool, toy train, pigment powder; no further data
Private Collection, Italy
Photograph, artist's archive
63. **Lo Specchio di Efesto** [El espejo de Hefesto; Haephestes Mirror], 1980 (installation detail)
Paint on wood (?), wire, candle; no further data
Work destroyed. Photograph, artist's archive
64. **Lo Specchio di Efesto** [El espejo de Hefesto; Haephestes Mirror], 1980 (installation detail)
Oil on canvas (?), stones, toy boats, string; no further data
Work destroyed. Photograph, artist's archive
65. **Lo Specchio di Efesto** [El espejo de Hefesto; Haephestes Mirror], 1980 (installation detail)
Oil on canvas (?), pigment powder, earth, slide; no further data
Work destroyed. Photograph, artist's archive
66. **La luna espejismo** [Mirage Moon], 1980 (installation)
Paint (?) and pigment powder; no further data
Work destroyed. Photograph, artist's archive
67. **La luna seduta** [La luna sentada; The seated Moon] (assemblage)
Paint on wood (?), painted chair, and pigment powder
138 x 75 x 40 cm
Location unknown. Photograph, artist's archive
68. **Stultifera navis** [La nave de los locos; The Ship of Fools], 1981 (installation detail)
Oil on canvas (?); no further data
Location unknown. Photograph, artist's archive
69. **Paesaggio della luna** [Paisaje de la luna; Moon Landscape], 1981 (assemblage)
Paint on wood (?), toy boat, string (?), plastic container, and water
200 x 100 x 40 cm
Location unknown. Photograph, artist's archive
70. **Sin título** [Untitled], c. 1981 (assemblage)
Paint on masonite boards(?) and toy boat; no further data
Location unknown. Photograph, artist's archive
71. No title data, c. 1981 (assemblage)
Paint on two fragments of masonite board (?); no further data
Location unknown. Photograph, artist's archive
72. **Sin título** [Untitled], c. 1981 (assemblage)
Paint on masonite board (?); no further data
Location unknown. Photograph, artist's archive
73. **Autoritratto** [Autorretrato; Self Portrait], 1980 (Installation)
Object with toy train, painted wooden stool, pigment powder, wires (?), charcoal on wall (?); no further data
Location unknown. Photograph, artist's archive
74. **La testa del serpente** [La cabeza de la serpiente; Serpent Head], 1982 (Installation)
Wax on metallic mesh ø 500

Work destroyed. Photograph, artist's archive

Observation: In view of Bony's interest in astronomy at the time he produced the work, it is believed that the title refers to the name of the constellation *Serpent Head* or *Serpens Caput*

75. *Tiempo de sueño I* [Time for Dreaming #1], c. 1981 (Installation)

Wax on metallic mesh ø 130 (?)

Work destroyed. Photograph, artist's archive

76. *I topi nel muro* [Las ratas en la pared; The Rats in the Wall], 1982 (Installation)

Wax on metallic mesh ø 400

Work destroyed. Photograph, artist's archive

Observation: It is believed that the title may refer to Hower Phillips Lovecraft's horror story *The Rats in the Walls* (1923), published in Italy as "*I topi nel muro*"

77. *Aspettando la Cometa di Halley* [Awaiting Halley's Comet], 1983 (Installation)

Painted wood, wire, and charcoal on wall (?)

Work destroyed. Photograph, artist's archive

78. No title data, c. 1983 (Installation)

Paint on wood (?), wire; no further data

Location unknown. Photograph, artist's archive

79. No title data, c. 1983 (Installation)

Painted wood, painted Thonet chair, toy train, wire; no further data

Location unknown. Photograph, artist's archive

80. No title data, c. 1984 (Installation)

Painted wood, painted wooden chair, toy boat, wire, paint on wall; no further data

Location unknown. Photograph, artist's archive

81. No title data, c. 1984 (Installation)

Paint on wood (?) and wire, assembled, no further data

Location unknown. Photograph, artist's archive

82. *Sin título* [Untitled], c. 1984 [c. 1981], (assemblage)

Oil on canvas, toy boat, and string (?)

Private Collection, Washington DC

Photograph, artist's archive

83. No title data, c. 1984 (assemblage)

Oil on canvas, toy boat, and string (?)

Location unknown. Photograph, artist's archive

84. *Natura morta* [Naturaleza muerta; Still Life], 1986 (diptych)

From the *discontinuidades* [discontinuities] series

Oil on two canvas frames; no further data

130 x 200

Location unknown. Photograph, artist's archive

85. No title data, c. 1985 (diptych)

From the *discontinuidades* [discontinuities] series

Oil on two canvas frames; no further data

Location unknown. Photograph, artist's archive

86. *Bastardo i tuoi furti sono leggenda* [Bastardo tus robos son leyenda; Bastardo your

Thefts are a Legend], 1985 (diptych)

From the *discontinuidades* [discontinuities] series

Oil on two canvas frames; no further data 130 x 200 cm

Location unknown. Photograph, artist's archive

Observation: *Bastardo* is the name of a dog Bony owned

87. No title data, c. 1985 (diptych)

From the *discontinuidades* [discontinuities] series

Oil on two canvas frames; no further data

Location unknown. Photograph, artist's archive

Photographic Documentation

88. *La familia obrera* [The Working Class Family], 1968, and audience during *Experiencias '68*, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires. Artist's archive

Observation:

Performance is one of the possible classifications for the work. It's particular nature in the form of a "live showing of people during the exhibition" makes it difficult to classify. Other categories used have been: Arte Vivo and Body Art.

89. *La familia obrera* [The Working Class Family], 1968, during *Experiencias '68*, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires. Artist's archive

90. *La familia obrera* [The Working Class Family], 1968. Vintage print copy showing the participation of a second working class family during *Experiencias '68*, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires. Artist's archive

91. Photographic documentation of a version of *La familia obrera* [The Working Class Family], 1968, hired by the artist, to be presented in the historic reconstruction of *Experiencias '68*, Fundación Proa, Buenos Aires, 1998. Artist's archive

92. Photographic documentation of a new version of *La familia obrera* [The Working Class Family],

in 1968; the artist hired a local working class family to be presented in *Worthless*, exhibition held at Moderna Galerija Ljubljana, Slovenia, 2000. Artist's archive

93. Sketch for the work titled *Familia cubana* [Cuban Family], presented at the *7th Biennial of La Habana*, Cuba, 2000. Artist's archive

Observation: As the family to be "exhibited" could not be chosen freely, the artist decided not to stage the project.

94. Group of 8 black and white photographs taken by Oscar Bony in May 1968 when the artists taking part in *Experiencias '68*, held at the Instituto Torcuato Di Tella exhibition halls, destroy their works and take the remains out onto Florida street in answer to the police forbidding exhibition of the work presented by Roberto Plate at that venue, done the day before. Artist's archive

95. *Los Gatos*, 1967

Photograph for the press.

Black and white shot is shown. Artist's archive

96. *La joven guardia*, 1968

Photographic session for record cover of *El extraño del pelo largo*, RCA

Two black and white shots are shown. Artist's archive

97. *La joven guardia*, 1968

Photograph for record cover of *El extraño del pelo largo*, RCA

Black and white shot is shown. Artist's archive

98. *Almendra*, 1969

Photographic session for the press, 1969

Two black and white shots are shown. Artist's archive

99. *Almendra*, 1969

Photographic session, 1969 later used in compilation of *Muchacha ojos de papel*, 1977, RCA

Black and white shot is shown. Artist's archive

100. *Arco Iris*, 1969

Photograph for the promotion of first album *Arco Iris*, RCA

Black and white shot is shown. Artist's archive

101. *Arco Iris*, c. 1969

Photograph for poster for group's concert

Black and white shot is shown. Artist's archive

102. *Los Gatos*, 1969

Photographic session for back cover of record *Beat N° 1*, RCA

Three black and white shots are shown. Artist's archive

103. *Nacha Guevara. Mezzo Soprano*, 1969

Record cover of Olympia records

Photography: Oscar Bony; graphic design: Jorge de la Vega

Artist's archive

104. *Almendra*, 1970

Photograph for the back cover of the album compilation *Almendra*, edition 1970, RCA

Black and white shot is shown. Artist's archive

105. *Almendra*, 1970

Photographic session for the album *Almendra*, edition 1970, RCA

Artist's archive

Black and white shot is shown. Artist's archive

106. *Almendra*, 1970

Photographic session for the album *Almendra*, edition 1970, RCA

Color shot is shown. Artist's archive

107. *Los Gatos*, 1970

Photograph for the back cover of record *Rock de la mujer perdida*, RCA

Black and white shot is shown. Artist's archive

108. *Los Gatos*, c. 1970

Photomontage on photographic session to promote the group

Black and white shot is shown. Artist's archive

109. Portrait of *Luis Alberto Spinetta*, c. 1970

Black and white shot is shown. Artist's archive

110. Portrait of *Nacha Guevara*, c. 1970

Black and white shot is shown. Artist's archive

111. *Manal*, 1971

Photograph for promotional campaign of the record *El León*, 1971, RCA

Black and white shot is shown. Artist's archive

112. *Manal*, c. 1971

Photographic session

Three black and white shots are shown. Artist's archive

113. *Manal*, c. 1971

Photograph for the press

Black and white shot is shown. Artist's archive

114. *Billy Bond*, 1972

Photographic session
Two black and white shots are shown. Artist's archive
115. Portrait of *Claudio Gabis*, c. 1972
Black and white shot is shown. Artist's archive
116. Portrait of *Jorge Pinchevsky*, 1973
Photograph for record cover of *Jorge Pinchevsky. Su violín mágico y la pesada*, 1973, produced by Billy Bond
Black and white shot is shown. Artist's archive
117. Portrait of *Pajarito Zaguri*, c. 1975
Black and white shot is shown. Artist's archive
Facsimile Documentation
-Handwritten flyer with text by Bony included in his project *Local y su descripción* [Shop and its Description] or *Descripción de una galería* [Description of a Mall] (?), Arte Nuevo. Galería de Arte, Buenos Aires, 1967. Artist's archive
-Printed flyer written by Bony to be handed to the public at his work *Sesenta metros cuadrados y su información* [Sixty Square Meters and its Information] or *60 m² de alambre tejido y su información* [60m2 of Wire Netting and its Information] at *Experiencias Visuales '67*, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1967. Artist's archive
-Printout with introduction by Adriana Lauria that supplemented Bony's installation *La pared* [The Wall] or *Pared de ladrillo y cemento* [The Wall of Brick and Con-

crete], Centro Cultural Recoleta, room 11, Buenos Aires, 1993. Artist's archive
-Informative printout prepared by Bony to be distributed during his performance *Il limite* [the Edge] which he presented during the *XLVI Biennale di Venezia*, but outside the program, Venice, 1995. Artist's archive

Audiovisual Documentation
-*Desde el Di Tella*. *Oscar Bony*, program broadcast on Canal (a), Buenos Aires, 2000.
Duration 26' 25". Artist's archive
-Diego Lascano, *Instituto Di Tella de Buenos Aires. "Esplendores de la vanguardia"* [The Splendors of the Avante-Garde], produced by the Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Nación, Buenos Aires, 1994. Duration 50' 16"
-Edition of fragments of an interview with Oscar Bony by Jorge Glusberg in the TV program *El Museo* edited by Canal (a), Buenos Aires, 1999. Duration 10' 30". Artist's archive
-Edition of general views of the assemblage for the group exhibition *Worthless* presented at Moderna Galerija Ljubljana, Slovenia, 2000. Images of the version of *La familia obrera* [The Working Class Family] presented "live" by Oscar Bony. Duration 3' 18". Artist's archive
-Andrés Denegri, *Instante Bony* [Bony Instant], edition by author and Oscar Bony, Buenos Aires, 2000. Duration 1' 50". Artist's archive

Footnotes

“Silently Pass By”

Marcelo E. Pacheco
1 Jacques Derrida. *La verdad en pintura*. Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 242. The following reflections are the result of my own extemporaneous and random juxtapositions between Oscar Bony, his works and statements, certain of Derrida's ideas, fragments of Walter Benjamin compiled in his *Discursos Interrumpidos I*, re-reading Georges Didi-Huberman's text *Ante el tiempo* and almost daily contact with the artist's archive.
2 Ibid. p. 251.
3 Ibid. p. 227.
4 Ibid. p. 38.
5 Ibid. p. 43.
6 Ibid. p. 45.
7 Alfredo Moffat, “Los desaparecidos sociales”. In: *I Seminario de Análisis Crítico de la Realidad Argentina 1984-1999*, Asociación Madres de Plaza de Mayo, *Página /12*, Buenos Aires, November 26, 1999.
8 Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo publishers, 2006, p. 149.
9 Ibid., p. 153, re-reading of the author's text on Benjamín.
10 Ibid., p. 128.
11 Ibid., p. 337 (emphasis from the original).
12 It is important to mention the central position occupied in Bony's work and his transition to photographs and glass with gunshots by the *De memoria* series from 1993. These montages are the threshold, the rite of passage, and the most mysterious descent and the resurrection in all his production. There is where he discovers the relationship between photography and reality, memory, fiction, history and the future, the instant of his own reconstitution in order to begin the journey toward his suicides and executions.
13 Walter Benjamin. “Pequeña historia de la fotografía”. In: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 75.
14 Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. In: Benjamin op. cit. 1989, p. 31.
15 Anónimo, “Oscar Bony. El gran provocador”, en *Contexto*, December 6, 1998, Posadas, artist's archive.

16 Derrida op. cit. 2001, p. 201.

An aesthetic of discontinuity

Andrea Giunta
1 Oscar Bony in Julio Sánchez, “Oscar Bony cree que en la plástica actual ‘hay una especie de humanismo abandonado que debe recuperarse’”, *La Maga*, Buenos Aires, June 16, 1993.
2 Oscar Bony, interview in “La palabra la locura”, 97.3 radio, February, 1996.
3 Cf. *Primera Plana*, “Calendario de Primera Plana” section, Buenos Aires, November 8, 1966.
4 Nothing is left of this short film, which *Primera Plana*'s brief review described as “[frolicking] with the innocent delirium of another couple, this time with a soundtrack of whispers and sighs”, neither fragments nor a posterior reconstruction. Ibid.
5 Oscar Bony en Julio Sánchez, “Oscar bony reedita cortos del 60 inspirados en las teorías del tiempo”, *La Maga* 1ero. de abril de 1998.
6 “When I showed this video... people were always waiting for the story. The frustration was such that I lost the tapes... I didn't want to see them any more”. Tossed into a corner of his studio, he recovered them in order to show them, once restored, in a receptive context for the first time, at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires in March of 1998. Santiago García Navarro, “Nostalgias de Oscar Bony”, *La Nación-Vía Libre*, March 12, 1998.
7 *Primera Plana*, op. cit.
8 Oscar Bony in Santiago García Navarro, op. cit.
9 Oscar Bony in Santiago García Navarro, op. cit.
10 “The filming wasn't very complicated: it lasted just a few minutes. [...] That material was all cut and repeated, I edited it myself at home, with a Gillette [razor] and a special glue. The images are a maximum of two frames long, very short pieces that had to be joined together. In the film labs they told me that they couldn't make a copy because the machine would ruin the original. It took me a year to be able to do it. I brought them a negative that was terrible, falling into pieces, you couldn't even touch it”. Oscar Bony in Julio Sánchez, “Oscar Bony re-edits short films from the 60s inspired by theories on time”, *La Maga*, April 1, 1998.
11 Ibid.
12 He presented this piece in the Premio Ver y Estimar, in June, 1965, where he was

awarded the Faja de Honor [Band of Honor]. It made the influence that the “things” that Rubén Santantonín was doing at the time had on him visible; the two artists used to share ideas on art, and maintained a close friendship.

13 S/a, “Oscar Bony: el gato a contrapelo”, *Confirmado*, May, 1976.

14 Considering Bony’s interest in photography, this image also evokes Wollaston’s schematic diagram of the functioning of the camera lucida.

15 The most outstanding exception was Antonio Berni’s installation, *Ramona en la caverna*, presented at the Rubbers gallery.

16 I will not take time here to analyze the rhythm at which art became politicized during this crucial year. For a bibliography on this process, see the section that corresponds to the sixties in this same book.

17 While sources from that era say that he was paid the same wages that he would have been paid for working, in many later testimonies Bony maintains that they were paid twice that amount. The truth is, if it were the same wage being paid, it would give rise to a number of contradictions to which we do not have an answer: Why would a worker want to leave their job for the same salary? How stable were the working conditions?

18 Oscar Bony in Santiago García Navarro, “Bony, el polémico”, *La Nación-Vía Libre*, May 21, 1998.

19 Oscar Bony in Juana Libedinsky, “Tres décadas después, el Di Tella sigue desperdiciando controversia”, *La Nación*, May 24, 1998.

20 *Instituto Di Tella Experiencias ‘68*, carried out in May of that year, curated by Patricia Rizzo.

21 Oscar Bony in Santiago García Navarro, “Bony, el polémico”, *La Nación-Vía Libre*, May 21, 1998.

22 Oscar Bony in Julio Sánchez, “Oscar Bony cree que en la plástica actual ‘hay una especie de humanismo abandonado que debe recuperarse’”, *La Maga*, Buenos Aires, June 16, 1993.

23 Ibid.

24 His wife Nora and Carola, his daughter, appear in the photos, and they are also in the family photo that Bony chose for the cover of the catalog for his first exhibition of the sky works (Art Gallery International).

25 Using the same exasperating realism he also produced a series of large canvases representing crumpled papers smoothed out. He won the Marcelo De Ridder prize with one of these works.

26 Luis Felipe Noé, introductory text in the exhibition catalog for *Pinturas* at Art Gallery International, Buenos Aires, June, 1975.

27 Bony knew that this return implied a certain degree of concession: “...we, those of us from our generation, set out with the cry that painting was dead. It was inevitable that we would reflect further on this. [...] With this exhibition, I accept the existence of the galleries, a necessary evil, and I accept the wall. But I do not accept this for all my work”. S/a, “Oscar Bony: el gato a contrapelo”, *Confirmado*, May, 1976.

28 *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*, Malba - Colección Costantini, March-May, 2005, with invited curator Adriana Lauria.

29 Luis Ángel Aubele, “El rompimiento como lenguaje visual”, *La Opinión*, April 27, 1976.

30 S/a, “Oscar Bony: el gato a contrapelo”, *Confirmado*, May, 1976.

31 Oscar Bony in Ciacia Trini, “Bony / mostra alla Galleria d’Arte Contemporanea di Siracusa”, s/d, Oscar Bony archive, N4-1980.

32 Oscar Bony in Francesca Alfano Miglietti, “Appuntamento con Oscar Bony”, s/d, Oscar Bony archive, N1-1985.

33 “Due mostre dedicate a Oscar Bony”, *La Repubblica*, Milan, February 27, 1986.

34 Ibid.

35 Giacinto Di Pietrantonio, “Oscar Bony”, *Flash Art*, s/d, n2-1986, Oscar Bony archive.

36 See Achille Bonito Oliva, *La trans-vanguardia*, Rosenberg-Rita Editores, Buenos Aires, 1982 (trans. of *La transavanguardia italiana*, Giancarlo Politi Editore, Milan, 1980).

37 Oscar Bony in Miguel Briante, “Los modos de la identidad”, *Página/12*, September 6, 1988.

38 Oscar Bony in Nora Iniesta, “Stretching the frontiers of art, *Buenos Aires Herald*, August 28, 1988.

39 Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara, 2006 (1ª ed. 1973), p. 35.

40 Such as [Luis Alberto] Spinetta and Nacha Guevara, or groups like Almendra, Arco Iris, La joven guardia or Los gatos. He also took photos of lighting products for Modulor. Interview with Carola Bony, August 12, 2007.

41 Here I refer to a photograph found in Bony’s archives of a work where two loaded, expressionist paintings are juxtaposed to the image of a child held between his fingers and then photographed. The complexity of this device will be further analyzed.

42 Oscar Bony in Manuel García, “Oscar Bony: del disparo fotográfico, al disparo real”, *Lápiz* No. 185, Madrid, July, 2002.

43 Roland Barthes, *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, Paidós, Buenos Aires, 1990 (1ª. Ed. 1980).

44 Or “autobiographical photographs” as Marcelo Pacheco differentiates in “Oscar Bony: fusilamientos y suicidios”, exhibition at Fundación Klemm, September-October 1996.

45 Barthes, op. cit., p. 31.

46 Oscar Bony, interview in “La palabra la locura”, 97.3 radio, February, 1996.

47 Oscar Bony, quoted by Inés Katzenstein in “Oscar Bony. Un trabajo sobre sí mismo”, *Página/12*, June 8, 1993.

48 See Adriana Lauria, “Un caso de recepción poética: ‘La pared’ de Oscar Bony”, in Rosa María Ravera (Comp.). *Estética y crítica. Los signos del arte*. Buenos Aires, Eudeba, 1998.

49 Julio Sánchez links it to the aesthetics congress being held at that moment at the CCR [Centro Cultural Recoleta]: “in that context, the wall was a provocation that set off a wide variety of interpretations”, *La Maga*, October 12, 1994. I related the text-less wall to the one that artists had installed in the MAM [Museo de Arte Moderno] in Buenos Aires in 1972, covered with phrases referring to the massacres in Ezeiza and Trelew: both walls were charged by highly contrasting moments in history, the ‘70s and the ‘90s. Andrea Giunta, “Transformaciones artísticas y crisis democrática: instalarse en los debates,” in A.V., *Inclusiones I. Ideas y Contexto en el arte latinoamericano actual*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1995, pp. 55-61.

50 León Ferrari, “Vidrios estallados y chicos vendidos”, exhibition prologue for *Obras de amor y de violencia*, in the art space Filo, Buenos Aires, June, 1994.

51 For a reading in an allegorical key on this series, see: Marcelo Pacheco, op. cit.

52 Oscar Bony, “El Apocalipsis”, *La Maga*, October 9, 1996.

53 Idem.

54 Oscar Bony in Julio Sánchez, “Mi propia muerte estará vinculada con el arte”, *La Maga*, October 9, 1996.

55 Oscar Bony, interview by Fernanda González Cortiñas, *Rosario* 6, August 10, 1999.

56 Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara, 2006, p. 218.

57 Ibid., pp. 228-229.

58 Ibid., pp. 233-234.

59 Oscar Bony in Manuel García, op. cit.

60 Ibid.

61 Oscar Bony, in Manuel García, op. cit.

62 Two examples can be cited here. First, the flyers with which he inundated the Fundación Banco Patricios to denunciate that he had been excluded from a show on the relationship between art of the sixties and that of the seventies. With this action, carried out in the present, Bony included himself with a quote from the past, within the framework of the show’s thesis. The other action was the decision to include himself in the XLVI Bienal de Venecia in 1995, where he presented an unscheduled performance called *performance Il limite*: a gondola traveling along the Grand Canal, transporting a large wooden coffin and a mother nursing her newborn son.

Rock: O. Bony’s lucid dreams

Fernando García

1 From a conversation with writer and journalist Juan Carlos Kreimer. Kreimer archive.

2 The term “Lucid Dream” comes from psychiatry. It was used for the first time by Frederik van Eeden in 1913.

3 Film by Richard Linklater on the phenomena of the oneironauts.

4 Rock and fashion photographer. Interview with the author.

5 Guitarist for Almendra and later, for Color Humano. Interview with the author.

6 “La cámara lúcida, notas sobre la fotografía”, Paidós, Buenos Aires, 1980.

7 “La cámara lúcida, notas sobre la fotografía”, Paidós, Buenos Aires, 1980.

8 Statements made to the weekly *Primera Plana* quoted in “Palito Ortega (indagación del idolo)”, Carlos Ulanovsky, Galerna, Buenos Aires, 1969.

9 “La balsa” (Nebbia-Ramsés VII) was edited as a single in the Winter of 1967. The song “Ayer nomás” (Lernoud-Moris) was included on the B side. Translator’s note: the title plays on the homonyms *balsa* (raft) y *valsa* (waltz).

10 Journalist and record compiler. Interview with the author.

11 Interview with the author.

12 Leader of Los Gatos, interview with the author.

13 Bony created several photo-montages for Los Gatos. One still is very suggestive, where a fist making a “V” with two fingers appears in the foreground in front of the group. Is it crazy peace or Long Live Perón?

14 The cover photo was also done by Bony. A rock legend maintained for years that

the story of the “lost woman” on the cover was, in fact, keyboard player Fogliatta in drag. Nebbia confirmed that it was actually a hippie friend from Galería del Este.

15 Los Gatos' third record, 1968.

16 Ediciones de la Flor edited the first Spanish language version of “Pomelo”. Curiously, Piri Lugones was the translator.

17 By Witold Gombrowicz, Polish-Argentinean writer.

18 Photo used by RCA for Luis Alberto Spinetta's first solo album. The record came out deceptively titled “Almendra”. Rodolfo García and Emilio Del Guercio filed suit against the record company and the case set a legal precedent in Argentina. Another photo of the group was used for the record's second edition, titled “La búsqueda de la estrella”. Spinetta's figure was isolated from the group portrait and curiously, his left leg was hand-painted from the knee down to the heel of one “beatle” boot.

19 “Since I play all the instruments on this record, the idea for the cover was to reflect this somehow through different facets of mine with my mother, the person who propagate music in me, placed in the middle...so to achieve this idea he put this whole collage together”. (Litto Nebbia, interview with the author, 2007)

20 Siglo XXI, Buenos Aires, 2003

21 Bony's ex-wife and Di Tella performer. They also worked together on a controversial and successful Levi's ad campaign. Interview with the author.

22 Drummer for Almendra, interview with the author.

23 Carola Bony archive.

24 The photo, cut off at the navel, was used in a collage for the cover of “Jorge Pinchevsky y La Pesada del Rock” (EMI/Harvest, 1973).

25 Third song on “Rock de la mujer perdida”, Los Gatos.

26 Photos of Oscar Bony on rock albums and the like.

For Almendra

Album back cover “Almendra”, January 1970, RCA

Album cover “Almendra”, December 1970 and inside jacket photos (45 studio and exterior shots), RCA

Front and back covers, compilation “Almendra”, 1970, RCA

Front and back covers, compilation “Muchacha (ojos de papel)”, 1980. Credits: “Nyboscar”, RCA

Cover “La Búsqueda de la Estrella”, Luis Alberto Spinetta, 1972, RCA

Cover “Almendra” (collage), Luis Alberto Spinetta, 1972, RCA

For Los Gatos

Single cover “Seremos Amigos/La chica del paraguas”, 1968, RCA

Single cover “Viento dile a la lluvia/Dejame buscar felicidad”, 1968, RCA

Front and back album covers “Los Gatos Vol. 2”, 1968, RCA

Front and back covers “Seremos Amigos”, 1968, RCA

Front and back covers “Beat N 1”, 1969. (credits: Bony), RCA

Front and back covers (photomontage) “Rock de la mujer perdida”, 1970, RCA.

Cover “En vivo y en estudio”, 1987. (The photo is from 1969), RCA.

Cover “Lo mejor de Los Gatos”, 1972 (The photo is from 1968), RCA.

Front and back covers “Litto Nebbia”, 1969, RCA.

Front and back covers “Litto Nebbia” (“Hijo de América”), 1970, RCA.

Front and back covers “Nebbia's Band”, 1971. credits: Oscar Bony, RCA.

Front and back covers “Música para un amor joven”, Ciro Fogliatta, 1969, RCA.

For La Joven Guardia

Cover “El extraño del pelo largo”, 1968, RCA.

For Manal

Cover “El León”, 1971 and later re-edition with a different photo (1973), RCA.

For Billy Bond y la Pesada del Rock

Front and back covers “Billy Bond y la Pesada del rock & roll Vol. 2”, 1972, Music Hall

Cover and inside “Jorge Pinchevsky y su violín mágico”, 1973, EMI/Harvest.

For La Cofradía de la Flor Solar

Single cover “Sombra fugaz por la ciudad”, 1969, RCA.

For Arco Iris

Back cover “Arco Iris”, 1969, RCA

Cover “Blues de Dana”, 1970, Groove Records (RCA).

For Nacha Guevara

Album cover “Mezzo Soprano” (graphic design by Jorge de la Vega), 1969, Olympia.

Credits: Oscar Bony.

Biographic Chronology

Victoria Giraudo

1 This text on Oscar Bony's life and artistic career is based on three basic reference sources, the artist's archive, maintained by his daughter, Carola; research developed by Patricia Rizzo, published in the *Oscar Bony en el Museo Nacional de Bellas Artes* catalog, “Oscar Bony El Triunfo de la Muerte”, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1998 and material cataloged in Fundación Espigas' Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina. The personal interviews with people who were close to the artist at different times during his career, allowed some information to be verified, new data to be included, with a precise description of the degree of corroboration or doubt. Consulting the existing bibliography, as well as locating original material, round out the body of documentation employed.

2 Extracts of autobiographical memoirs recorded by Bony in the late '90s, artist's archive.

3 For more information about Lucas Braulio Areco Cfr. Adrián Merlino. *Diccionario de Artistas Plásticos de la Argentina*. Buenos Aires, author edit., 1954; Vicente Gesualdo. *Enciclopedia del Arte en América*. Buenos Aires, Bibliográfica OMEBA, 1968 vol. 3; Vicente Gesualdo, Aldo Biglione, Rodolfo Santos. *Diccionario de Artistas Plásticos en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Inca, 1988; Base de Datos de Fundación Espigas, Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina, Buenos Aires, www.espigas.org.ar

4 In this regard, cf. Abian, Sonia and Piegari, Carlos, “Oscar Bony, pintor misionero. Allá lejos y hace tiempo”. In: *Punto Crítico*, August 30, 1998, Posadas, artist's archive.

5 Curricular information listed in the pamphlet published on the occasion of his first show, cf. Oscar R. Bony, Departamento de Cultura, Ministerio de Asuntos Sociales de la Provincia de Misiones, Cycle 1958, artist's archive.

6 Self-portraits are the form of iconography most present throughout his production, especially once he begins to work with montage pieces and the photographs with glass and gunshots made between 1992 and 2001, including series such as *De memoria*, *Suicidios* and *El triunfo de la muerte*. In this regard, cf. Rizzo op. cit. 1998, p. 34.

7 Regarding this, Cf. Demetrio Urruchúa. *Memorias de un pintor*. Buenos Aires, Hugo Torres Publishing Company, 1971; Susana Sulic. Urruchúa. Buenos Aires, CEAL Centro Editor de América Latina, 1980, “Pintores Argentinos del siglo XX” collection, issue 18; José Enrique Paredero. Demetrio Urruchúa “El pintor olvidado”. Buenos Aires, author's edition, 2004; J. A. García Martínez. *Arte y enseñanza artística en la Argentina*. Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985.

8 Oral communication with Nora del Carmen Iturbe, Bony's wife and mother of his only child Carola, July 2007 and reference quoted in Rizzo op. cit. 1998, p. 35.

9 There is no documentation of the scholarship that lets us know how long it lasted or what it included. Once again, the information comes from local newspapers and early catalogues. The 1958 scholarship is quoted in every earlier source and presents no doubts. Regarding the following year, there is only one piece of evidence, from an undated newspaper clipping which, because of the data it enumerates-artist's age, 1958 scholarship, studies with Urruchúa and Castagnino- could be from 1960, and it concludes by saying: “This year (Bony) he has been the only artist from Misiones to hold a scholarship at the Escuela Nacional de Artes Visuales “Manuel Belgrano” in the Capital where he will finish his education under the direction of painter Juan Castagnino”. If this hypothesis is correct, in 1960 there was a second scholarship. The edition's ambiguity leaves it unclear as to whether it was another provincial scholarship or a scholarship awarded by the Belgrano. Cf. Anonymous, “Rubén Oscar Bony, un Artista Misionero”, without further information, artist's archive.

10 Oral communication with the author, Nora Iturbe, July 2007, references in Andrea Giunta and Ana Longoni “Oscar Bony”, interview, March 17, 1994, Buenos Aires, transcription with Bony's corrections, artist's archive, n/p and Rizzo op. cit. 1998, p. 35.

11 Comments by artist Alejandro Marcos, who took part in Castagnino's studio at the same time that Bony did, quote in Fernando García. *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni*. Buenos Aires, Planeta, 2005, p. 211.

12 Graciela Corbetta, “Oscar Bony. Reportaje”. In: *Ver y Estimar. Previo al Di Tella*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1994, p. 99.

13 Quoted in Guillermo Fantoni. *Tres visiones sobre el Arte Crítico de los años 60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*. Rosario, Escuela Editora, Universidad Nacional de Rosario, 1994, p. 7.

14 Oscar Rubén Bony, Artes Plásticas - Ciclo 1961, Culture Department, Province of Misiones, artist's archive.

15 The exhibition catalog from the Rubbers gallery in 1964 mentions that Bony “(...) cooperates (with Castagnino) carrying out a mural” in the biographic notes, without

- any other explanation, a quote that would accompany the hypothesis stated here.
- 16 Regarding this it's helpful Cf. Abian and Piegari, op. cit. 1998, pp. 4-6, where several of the painter's works from that phase are reproduced, that come from the Rose family archive.
- 17 Cf. Giunta and Longoni op. cit. 1994, n/p.
- 18 Regarding this Cf. Oscar Bony Identification Card, original, artist's archive.
- 19 Oscar Bony, Amigos del Arte, September 1962, Posadas, artist's archive.
- 20 Anonymous, "Oscar Bony y lo figurativo en pintura", Posadas, without further information, artist's archive.
- 21 Anonymous, "Amigos del Arte. Expone Oscar Bony", Posadas, without further information, artist's archive.
- 22 Furthermore, it is fundamental to underline that Bony was 21 years old had at the time, that his insertion in Buenos Aires was not easy, especially coming from the provinces, and that among the participants of those experiences, those who were carrying out their first presentations like Renart, Suárez and Santantonín, coexisted with artists who were already central figures of this rupture such as Greco, Kemble and Noé, all of whom had been born in the '20s and '30s, and young people like Jacoby and Bony, who had recently entered this territory.
- 23 Oral communication with Carmen Miranda, July and September, 2007. She also remembers that they took photos during the rehearsals.
- 24 Cf. group declaration by the participants in the catalog *Otra figuración*, Buenos Aires, Peuser gallery 1961, n / p.
- 25 Luis Felipe Noé, "Presentación de mi obra a un amigo". In: Noé, catalogue, Buenos Aires, Van Riel gallery, 1960, n / p.
- 26 For more information about the Asociación Ver y Estimar and the Premio de Honor Ver y Estimar Cf. Jorge Romero Brest. *El Arte en la Argentina*. Buenos Aires, Paidós, 1969; *Ver y Estimar. Previo al Di Tella* op. cit. 1994; Internet DataBase, Archivos Especiales section, Fundación Espigas, Buenos Aires, www.espigas.org.ar.
- 27 Jorge Romero Brest, introduction to the catalog "Premio de Honor Ver y Estimar 1961", Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, n / p.
- 28 Jorge Romero Brest, introduction to the catalog "Premio de Honor Ver y Estimar 1965", Van Riel gallery, Buenos Aires, 1965, n / p.
- 29 Corbetta op. cit. 1994, p. 99.
- 30 Founded in 1957 by Natalio Povarché, Rubbers gallery was already a reference point for the Buenos Aires art scene in the early 60's, and although it was not identified with the most radical proposals, it exhibited modern artists like Xul Solar, Emilio Pettoruti and Pedro Figari, or introduced Fernando Botero and, in 1966, in collaboration with Leo Castelli from New York, Andy Warhol's first show in Latin America. Regarding this, Cf. www.rubbers.com.ar; Romero Brest op.cit. 1969, p.104.
- 31 Alfredo Grieco and Bavo. *Cómo fueron los 60*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1995, pp. 150-151.
- 32 Rubén Santantonín, *Documento II, Uno, COSA: ANTITESIS DE OBJETO*, ca. 1961, typewritten transcript, handwritten text, artist's archive.
- 33 Rubén Santantonín, *Documento I*, 28/10/61, typewritten transcript, handwritten text, artist's archive (original underlining).
- 34 Basilio Uribe, "Premio de Honor Ver y Estimar". In: *Criterio*, the first fortnight of May 1967, Buenos Aires, p. 333, artist's archive.
- 35 Anónimo, "Pinturas y objetos", *Clarín*, Buenos Aires, 10 de junio de 1965, transcript in *Ver y Estimar Previo al Di Tella*, catálogo cit. 1994, p. 85.
- 36 Anonymous, "Características del Premio Ver y Estimar 1965", *La Nación*, Buenos Aires, June 1, 1965 transcript in *Ver y Estimar. Previo al Di Tella*, op. cit. 1994, p. 85.
- 37 Cf. "Oscar Bony: El Gato a contrapelo". In: *Confirmado*, Buenos Aires, May 1976, n / a; Rizzo op. cit. 1998, p. 35.
- 38 Others who participated were Enrique Policastro, Luis Seoane, Paksa, de la Vega, Minujín, Juan Grela, Jacoby, Lea Lublin, Carlos Alonso, Ricardo Carpani, Ricardo Carreira, Víctor Chab, Noé, Alejandro Puente, Juan Pablo Renzi, Santantonín, Suárez, Antonio Trotta, Wells, Juan Carlos Romero, Urruchúa, Castagnino, Oski, Deira, Quino, Eduardo Ruano, Enrique Aguirrezabala, Ignacio Colombres and Albino Fernández. For more information Cf. Gorriarena, Carlos, "Salón homenaje al Vietnam". In: *La Rosa Blindada*, a. 2, n. 9, September 1966, pp. 61-64, quoted in Néstor Kohan (ed). *La Rosa Blindada una pasión de los '60*. Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1999, pp. 325-331 and *Arte y Política en los '60*, Palais de Glace, Fundación Banco Ciudad, Buenos Aires, n / d, pp. 196 – 199.
- 39 *Ibid.* p. 325.
- 40 Guillermo Fantoni. *Tres visiones sobre el Arte Crítico de los años 60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*. Rosario, Documentos de Trabajo 1, Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 1994, p. 10.
- 41 Oral communication with Ronaldo Harte, May 2007.
- 42 León Ferrari, "Vidrios Estallados y Chicos Vendidos". In: *La Voz del Bajo*, newspaper, a. 1, n. 1, Buenos Aires, June 1994, it served as a catalogue for Oscar Bony's solo show at Filo, Filo Espacio de Arte, Buenos Aires, June/July 1994, n / p.
- 43 Regarding this, Cf. Frederico Morais. *Cronología das Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1995, p. 289.
- 44 Regarding this, Cf. *Ibid.* pp. 280-282.
- 45 Regarding this, Cf. *Ibid.* pp.289-290.
- 46 Unfortunately, it hasn't been possible to locate the work that corresponds to Bony's participation. The Rio de Janeiro museum archives were lost in the fatal fire of 1978 that destroyed almost 90% of the institution's patrimony, 80 works of Joaquín Torres-García that were participating in of a temporary exhibition, and 9.000 books and documents from its library. Additional research was unsuccessful in obtaining additional references to the subject.
- 47 "Bajo la fécula de Romero Brest" stated *Primera Plana* magazine, October 25, in their article about the Antibienal.
- 48 Cf. Fantoni op. cit. 1994, p. 17 and Nusenovitch, Marcelo. *Hacia una historia de la fiesta y la performance en Córdoba. La Antibienal (1966)*. Escuela de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, 2003.
- 49 For a description of the happening in question and the group action planned by the artists from Rosario and Buenos Aires, Cf. Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 361, and Ana Longoni and Mariano Metsman. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 2000, p. 73.
- 50 Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*. Op. Cit. p. 381.
- 51 John King. *El Di Tella*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1985, p. 73.
- 52 Regarding this, Cf. Giunta and Longoni op. cit. 1994, n / p.
- 53 Anonymous, "Calendario de Primera Plana". In: *Primera Plana*, November 8-14, 1966, n. 202, Buenos Aires, p. 1.
- 54 One exception is the appearance of the looped projection of a fragment of wire mesh filmed in 35 mm that is part of his installation *Sesenta metros y su información*, from 1967. But there Bony is not working in the field of cinematographic language, but using a resource that film has to offer; the possibility to sustain the same visual information in a unique image moving identically toward infinity. Between 1999 and 2000, Bony planned a short film in video, taking up his idea of spherical time once more. It consisted of an uninterrupted sequence of a ship sailing in the Tigre delta which would appear and reappear with its stern and bow entering into and going out of the frame without edits, without using a loop, and with sound demarcated to accompany the temporality of the occurrence.
- 55 In 1998, Bony presented a solo show at MAMBA, with works made in the 60s, where he included his short films. Among the film material and the notes added to the films by the artist himself, the situation was as follows. In the case of *Submarino amarillo*, *El maquillaje* and *El paseo*, the artist rescued the original 16 mm versions and copied them to VHS. *Clímax* was never found.
- 56 Julio Sánchez, "Oscar Bony reedita cortos del 60 inspirados en las teorías del tiempo". In: *La Maga*, April 1, 1998, Buenos Aires.
- 57 Fabián Lebenglik, "La revancha de Bony". In: *Página/12*, Suplemento Radar, April, 8, 1998, Buenos Aires.
- 58 *Primera Plana*, November, 29, 1966, n. 205, Buenos Aires.
- 59 In regard to Masotta and his reading of Pop as semantic art and radical rupture, Cf. Oscar Masotta. *El "pop-art"*. Buenos Aires, Editorial Columba, 1967 and Ana Longoni, "Oscar Masotta: arte y vanguardia en los sesentas". In: *Oscar Masotta. Revolución en el arte*. Buenos Aires, Edhasa, 2004.
- 60 Eduardo Costa and Oscar Masotta, "Sobre happenings, happenings: reflexiones y relatos". In: *Oscar Masotta y otros. Happenings*. Buenos Aires, Editorial Álvarez, 1967, pp. 177 – 178.
- 61 The series included two conferences, the first by Alicia Páez, *El concepto del happening y las teorías* and the second, by Masotta, *Los medios de información y la categoría del discontinuo en la estética moderna, a happening and one "media work"* both by Masotta, and *Sobre happenings*. At first, the announced program mentioned a happening-environment, *Señales*, by Mario Gandelsonas, that seems not to have been carried out. For more information on the series and its importance, Cf. *Ace r ca (de): "HappeninGs"*, a pamphlet edited by the Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1966, artist's archive; Masotta op. cit. 1967, pp. 177-188; Longoni op. cit. 2004, pp. 63-69; Ana Longoni and Mariano Metsman, "Después del pop, nosotros desmaterializamos": Oscar Masotta, "Los happenings y el arte de los medios en los inicios del conceptualismo". In: *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Buenos Aires, The Museum of Modern Art, Fundación Proa, Fundación Espigas, 2007, pp. 160- 231 (original edition, *Listen, Here, Now! Argentine Art of the 60's: Writings of the Avant-Garde*, The Museum of Modern Art, New York, 2004).
- 62 Regarding the members of the team of authors, the text by Costa and Masotta includes Maler and the pamphlet edited by the Institute announcing the series "Ace

- ca (de): "HappeninGs" mentions Pablo Suárez. The reference material kept in Bony's archive on the encounters in the Bar Moderno show Suárez in several photographs. Regarding this, Cf. Longoni and Metsman op. cit. p. 223. an op. cit. p. 223.
- 63 Masotta op. cit. 1967, p. 181.
- 64 On the conceptualization of the phase from 1957 to 1963 as an instrumental hypothesis for work during the 60s, Cf. Marcelo Pacheco, "Kenneth Kemble contra el conformismo". In: *Kenneth Kemble*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, November 1998; Marcelo E. Pacheco. *Kenneth Kemble. Obras 1956-1963*. Buenos Aires, 2000; Marcelo E. Pacheco, "Arte pituco y arte post-histórico: Argentina 1957-1965". In: *Heterotopías. Medio siglo sin lugar 1918-1968*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000 (there is an English version, The Museum of Fine Arts, Houston, 2004). In a similar direction, Longoni and Metsman propose a descriptive hypothesis in order to think about the *avant garde* movements of the 60s as two cycles of emergence and consolidation of experimental artists's groups: 1958-1963 and 1964-1970, divided, in turn, into different instances, Cf. Longoni and Metsman op. cit. 2000, pp. 44 y 45.
- 65 Anonymous, "Ruido máximo y arte mínimo", in: *Primera Plana*, May 2, 1967, n. 227, Buenos Aires.
- 66 Regarding how the reception of the *avant garde* functioned during the 60s, Cf. Longoni and Metsman op. cit. 2000, pp. 60-63; regarding the magazines as a new space for mass communication, Cf. Silvia Sigal. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires, Puntosur Editores, 1991, pp. 192-193.
- 67 Ernesto Ramallo, "Las obras presentadas al concurso Ver y Estimar". In: *La Prensa*, april 28, 1967, Buenos Aires, transcript in MNBA catalog, op. cit. 1994, p. 111.
- 68 Jorge Glusberg, "Crónica de Buenos Aires". In: *Goya. Revista de Arte*, May-June 1968, n. 84, Madrid, n / p, artist's archive.
- 69 The text written and read in 1967 was published in Oscar Masotta. *Conciencia y estructura*. Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969. For a complete version, Cf. Longoni op. cit. 2004, pp. 335-376.
- 70 Longoni op. cit. 2004, p. 88.
- 71 Ibid. p. 88.
- 72 Once more, for an analysis of these two works, it is revealing to read the introductory essay that Longoni includes in her book on Masotta, especially on those points that refer to his ideas about the work of art work and the contemporary *avant garde*, Ibid. pp. 78-90.
- 73 Pamphlet written by the artist, available to the public in attendance to assist in understanding the work. "Experiencia Visuales 1967. *Sesenta metros cuadrados y su información*. Instituto Di Tella", original printed copy, artist's archive. Transcribed and reproduced in MAMBA tabloid cit. 1998, n / p.
- 74 Information confirmed by Castagnino in oral communications with the author, May, 2007. In the artist's archive, seven original drawings have been conserved, the hand written description of the project on paper with the gallery's letterhead, dated and signed "Oscar Bony Buenos Aires 1967" and a black and white photograph on original paper of the era which documents the empty room and the installation of the tape recorder on a wooden base. According to the information included among Bony's papers, a similar series of drawings was sold during the 90s to a private collection in the city of Chicago.
- 75 Transcribed fragment of the sound recording respecting how Bony's hand written text read, which explained the project, artist's archive.
- 76 Lucy Lippard. Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. New York, Praeger, 1973.
- 77 Regarding this, Cf. Longoni and Metsman op. cit. 2000, pp. 47n., 114, 115.
- 78 Regarding this, Cf. Longoni op. cit. 2004, pp. 86-90.
- 79 Cf. Lucy Lippard. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1997, p. 30.
- 80 In relation to Bony's presence in international bibliography, it is important to emphasize that as early as 1972 Simón Marchán Fiz had included him among the minimalist artists in his book *Del arte objetual al arte de concepto*, published in Madrid in the Editorial Corazón Comunicación, in a quote that may refer to his work *Relación cerrada 60 m2*, mentioned in detail by Glusberg in the article appearing in the Spanish magazine *Goya* in 1968, a publication which figures in Marchán Fiz's bibliographic archive.
- 81 The artist had initially sent another project, titled *Espacio en silencio o Diferencia de tiempo de dos sonidos que materializan un espacio*. "In the description that Bony presents to Romero Brest on April 1st, the idea was to isolate a space within the Institute in which, through a system of microphones and speakers, visitors would be able to listen to the sounds that he himself produced at a deferred timeframe of a few seconds. The pretension was to make the space materialize by means of the sound, along the lines of primary structures. The proposal must have been left behind because of technical difficulties in carrying it out." Cf. Longoni and Metsman op. cit. 2000, p. 87, footnote n. 27. In the exhibition catalog for *Instituto Di Tella Experiencias '68*, Fundación Proa, May, 1998. In her text, Rizzo mentions the project, but as a proposal that Bony presented to the Institute in 1966, Cf. the above-mentioned publication p. 46.
- 82 Related to the subject of the payment that the worker received, documents, comments from the era and what the artist declares in the 90s all differ: the material from '68 quotes that the payment was equal to the wages that Rodríguez earned at his job, Bony later maintained that this was an error, and that the sign explained that he had hired the worker for a wage that was equivalent to double his normal salary.
- 83 Anonymous [Ernesto Ramallo?], "Exhibe el Instituto Di Tella las llamadas Experiencias '68". In: *La Prensa*, May 21, 1968, Buenos Aires.
- 84 Anonymous, "Di Tella: el vacío relleno". In: *Análisis*, May 27, 1968, n. 376, Buenos Aires.
- 85 This is not the place to discuss the relationships and differences between Greco, Masotta y Bony, but it is an interesting issue, Cf. Longoni op. cit. 2004, p. 67, footnote n. 49.
- 86 Anonymous, "Di Tella: La sangre llega al río". In: *Primera Plana*, May, 21 1968, n. 282, Buenos Aires.
- 87 Longoni and Metsman op. cit. 2000, p. 302.
- 88 Beatriz Sarlo. *La máquina cultural*. Buenos Aires, Ariel, 1998, p. 291. Related to the relationships between the *avant garde* and politics see also: Sigal, op. cit. 1991 and Oscar Terán. *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires. Puntosur Editores, 1991.
- 89 Longoni and Metsman op. cit. 2000, p. 94.
- 90 For a detailed description of these episodes, sequences and protagonists, Cf. Ibid. pp. 90-96.
- 91 Ibid. p. 95
- 92 Horacio Verbitsky, "Arte y política". In: *Confirmado*, August 1, 1968, Buenos Aires.
- 93 Regarding this, Cf. Longoni and Metsman op. cit. 2000, pp. 115-123 and Guillermo Fantoni. *Arte, vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Pablo Renzi*. Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 1998.
- 94 Regarding this, Cf. Longoni and Metsman op. cit. 2000, pp. 125-210.
- 95 Julio Sánchez, "Oscar Bony cree que en la plástica actual 'hay una especie de humanismo abandonado que debe recuperarse'". In: *La Maga*, June 16, 1993, Buenos Aires.
- 96 Santiago García Navarro, "Bony el polémico". In: *La Nación*, Suplemento Vía Libre, May 21, 1998, Buenos Aires.
- 97 Julio Sánchez, "El triunfo de la muerte". In: *La Maga*, August 19, 1998, Buenos Aires.
- 98 Related to Bony and the national rock scene, Cf. the text by Fernando García in this same publication, *Fotorocker*; Kreimer, Juan Carlos, *Agarrate!!! Testimonios de la música joven en Argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970; A.V., *Diccionario del Rock Argentino*, Buenos Aires, Musimundo, 2005; Kreimer, Juan Carlos and Polimeni, Carlos, *Ayer nomás. 40 años de rock en la Argentina 1966-2006*, Buenos Aires, Musimundo, 2006.
- 99 "The Di Tella closes at the end of 1969, when it already had economic problems. In late 1968, I realized that we couldn't continue further along the same road, that what we had done was very good but it was over, otherwise we would fall into an academic practice, after having started out with an anti-academic attitude. Then, I invited the top directors and we met at Guido Di Tella's ranch; it was January or February of '69. I even presented a detailed memorandum sustaining that things couldn't carry on in the same way, and they asked me what it was that I wanted to do, and I told them: I want to affect the mass communications media, because I think it's the time to leave the elitist communication media behind and start to deal with the main problem. I was very interested in working on the basis of television [...] And along with television, I mean radio, too, of course, posters and all kinds of design. I wanted to enter that world, that is, it seemed to me that we had arrived at a closed point after the experiences, which were fundamental for me.[...] They were fundamental because they provoked a crisis in pictorial and sculptural creativity. Even the artists who rejected them, felt their influence.", Jorge Romero Brest, in an interview by Bandin Ron. *Pluma y Pínel*, July 5, 1977 and Bandin Ron. *Plástica Argentina. Reportaje a los años 70*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1978, p. 19.
- 100 "I am against the idea of any art exhibition, that's why I'm not sending any work to Camden. Furthermore, I'm in favor of no- participation as being true *avant garde* O.B."
- 101 Grotowski, (1933-1999), a Polish director who revolutionized the contemporary theatre world through his postulates, which continued in those of Constantin Stanislavsky. One of his main ideas was the "poor theatre" in which the fundamental concern is focused on the artist's work with his audience, not on the stage, costumes, masks, lights or specials effects; and, in this way, he eliminates everything that is superfluous. He applied these principles in his "Theater laboratory" -the period known as "art as representation", between 1959-1969- where he articulates

the relationship between simulation and representation (*performance*) pushing his actors towards an "entire act", an excess of sincerity, in which the actor takes off his social mask. After 1970 he renounces representation and begins to work in Paratheater—until 1978—, a period of searching that exaggerated and refined rehearsals of the first phase, the significance of the rite and performance out of aesthetic contexts. Regarding this, Cf. Raúl Brambilla (ed) *Cuadernos de Picadero*, n. 5, "Presencia de Jerzy Grotowski", Instituto Nacional del Teatro, March 2005; Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*. Simon & Shuster, New York, 1968.

102 Jacques Bedel, Luis F. Benedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala and Glusberg. Two artists accepted joining later, Leopoldo Maler and Clorindo Testa.

103 Bedel, Benedit, Grippo, González Mir, Maler, Marotta, Pazos, Portillos, Testa and Glusberg then remain.

104 Kreimer and Polimeni, op. cit. 2006, p. 95.

105 María Sonia Cristoff, "Viaje sentimental de Oscar Bony a Cadaqués". In: *La Nación* (?), 1999, Buenos Aires, without any further information.

106 Pablo Suárez, in an interview by Bandin Ron, *Pluma y Pínel*, n. 34, July 19, 1977, and Bandin Ron, op.cit. p. 67.

107 Related to this, Suárez point out: "I think that a bit of what happened in the United States at the beginning of this century—around the 20s—is going to happen here, when there was a time when they dedicated themselves to lowering the blinds and not looking outside, to not run in the race of others. [...] As in *El mundo de Cristina*, by Wyeth, or the farmer couple by Grant Wood, I believe they are great paintings in any part of the world. [...] fundamentally because they come out of a national path being taken; I believe that the path to the universal is the path to the national". In Bandin Ron, op. cit. p. 77.

108 Suárez, in Bandin Ron op.cit. p. 67 and 70.

109 María José Herrera, "Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción", in José Emilio Burrucúa, (director of the volume) *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, volumen II, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999, p. 150.

110 Cecilia Rabosi, in Inés Katzenstein (ed), *Escritos de Vanguardia. Arte Argentino de los años '60*, Fundación Espigas, 2007; p. 356, Spanish version of *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant Garde*, The Museum of Modern Art, 2004.

111 Florencia Batiti, in Herrera op. cit. p. 338.

112 Cecilia Rabosi, in Herrera op. cit. pp. 354-355.

113 It was a movement that lasted a few years. It started around 1966 and its apex coincided with Documenta 5 in 1972, and then it lost its *momentum*. Jean-Pierre Criqui in "Locus Focus: Jean-Pierre Criqui talks with Jean-Claude Lebensztein—Interview", *Art Forum Internacional Magazine*, New York, USA, June, 2003. Translation from French to English by Geanine Herman.

114 Essentially, Hyperrealism operates with traditional paintings framed in oil or acrylic, which are basically photographic reproductions. Photography is generally found at both the end and the beginning of the chain—*a priori*, an accessible source of hyperrealism, and the reason why the public moved away from it [...]. Cf. Jean-Claude Lebensztein, op. cit. [The article was published to accompany the exhibition "Hyperrealismes USA, 1965-1975", curated by Lebensztein, in the Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg, from June 27 to October 5, 2003].

115 Bandin Ron talks about possible denominations which allude to different artist's attitudes: traditional Realism (Héctor Giuffré and Pablo Suárez), Realism rooted in the contemporary (Juan Pablo Renzi, Diana Doweik, Américo Castilla and Carmen Rodríguez), Analytic realism (Hugo Sbermini, Hugo De Marziani, Pablo Bobbio and Jesús Marcos), Hyperrealist Realism—where he points out that in Argentina a real hyperrealism doesn't exist— (Carlos Arnaiz and Oscar Bony), Symbolic realism (Miguel Ángel Bengochea and Jorge Álvaro). And besides the "realists", Bandin Ron mentions "other tendencies", such as the artists of a new figurative strain (Juan Carlos Langone, Luis Felipe Pino and Cristiano Parini); connected to geometry, (Ricardo Laham), to a playful tendency (Fermín Eguía and Ela Soibelman) and to "others", who doesn't fit into any such denominations. Cfr. Bandin Ron. *Pluma y Pínel*, July 5, 1977, en Bandin Ron, op. cit., pp. 224, 225, 226, 227.

116 Luis Ángel Aubele, "Alucinante guión fotográfico de Oscar Bony en Artemúltiple. El rompimiento como lenguaje visual". Newspaper *La Opinión*, April 27, 1976, p. 20.

117 Pablo Suárez tells how does Noé returned to painting: "the death of painting had been declared along with a series of things like that, when the point was something else. The issue was not to continue making consumer objects which fed into a whole state of things that was an attempt to deny; to wait till the conditions were right for something to arise that wouldn't be so subject to a whole range of prejudices, an idea, like a modern Academy.... Whom I remember who understood

it all very well, the one who had the clearest idea of it, was Noé. I remember that, years later, in an interview for Panorama, he said that he had returned to painting because he wanted to paint, because he just felt like doing that, and he didn't want to give any theoretic twist to it in order to excuse himself (...)". December, 1976. A part of this interview was published on July 19, 1977, issue 34 of *Pluma y Pínel*. In: Bandin Ron, op. cit. p. 71.

118 Yuyo (alias Luis Felipe Noé), wrote the catalog introduction for the exhibition *Oscar Bony/ Pinturas*. It seems interesting that Bony chooses an artist instead of a critic, and that the following year he chooses a literary quote and a poem from a psychiatrist like Grimson. Bony looks for someone to present him from beyond the realm of critics and those knowledge authorizes them to legitimize artists.

119 Samuel Oliver was the Director of the MNBA from 1964 to 1977.

120 Hugo Monzón, "Premio Marcelo De Ridder 1976. Una reseña joven de poco vuelo e interés", *La Opinión* newspaper, Buenos Aires, July 11, 1976, p. 19.

121 It was a Premio Adquisición and the work is now in that museum. The members of the award jury were: Samuel Paz, Antonio Seguí, Héctor Bianchi, Jorge Glusberg and Oscar Brandán, its director, with whom Bony had a cordial relationship ever since the Anti-biennial in 1966.

122 Graciela Silvestri, *Postales argentinas*. In: Carlos Altamirano (ed) "La Argentina del siglo XX", Edición Ariel and Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1999, p.113.

123 Cf. María Teresa Constantín, related to her exhibition "Cuerpo y materia", at the Fundación Osde, 2006. electronic edition: www.arteamerica.cu/12/dossier-constantin.htm

124 About his gallery, Gabriel Levinas says: "I believe that (the Artemúltiple gallery) was the only opposition space during the dictatorship. But it wasn't difficult to be an opponent with artistic activities. For the military regime, it was too socially sophisticated and critical of a thing for them to see that things were happening there as well. But, at the same time, it was the only possibility to remain protected within that language and to keep flame alive". In: www.proa.org/exhibicion/80s/avisuales_protagonistas.html

125 His reflections are centered around the intersection between body and violence. In his works the human body modulates torsions, is extenuated, stretched out, contracted, it expands, it becomes confused with objects, coerced by different kinds and degrees of violence. They are bodies that are being penetrated (and inscribed) by the pain of the social and political violence that characterizes Argentina's factious and bloody history. Fabián Lebenglik, "Cuerpos en estado de máxima tensión", *Página 12*, Buenos Aires, August 15, 2006.

126 Anonymous, "Oscar Bony: El gato a contrapelo", *Confirmado* magazine, Buenos Aires, May 1976.

127 Anonymous, exhibition catalog for the *Oscar Bony. Fotografías* exhibition.

128 Luis Ángel Aubele, op. cit.

129 op. cit. ("Oscar Bony: el gato a contrapelo")

130 Telephone communication with Gabriel Levinas, February, 2007.

131 The address listed in his document is Pueyrredón 538, Buenos Aires.

132 Conversation with Nora Iturbe, July, 2007.

133 Hugo Monzón, op. cit.

134 Hugo Monzón, op. cit.

135 It's worth mentioning that his work from the '60s was not present in important subsequent programs either, such as Fundación Antorchas' program in 1989, 1990 or 1991, with a significant investment in dollars.

136 His passport indicates that he entered Buenos Aires on 10/30/79, in January, 1980, he returns to Europe, entering through París, on 10/11/81 he returns to Buenos Aires, returning to Madrid on 12/9/81, the following year he returns to his country for the holidays from 12/22 to 01/15/83.

137 Germano Celant coins the term *Arte Povera* (taken from the theatre conceptions of Grotowski) for the title of the exhibition *Arte Povera e Im Spazio*, at Galleria La Bertesca de Gênes. He published the text "Arte povera. Appunti per una guerriglia", in *Flash Art*, n. 5, Milan, November-December, 1967.

138 *Flash Art* had been the magazine that accompanied the *Arte Povera* movement, theorized by Germano Celant. Originally conceived of as a bilingual publication, in 1978 it divided in two separate sections, *Flash Art International* in English and *Flash Art Italia*, in Italian. Giancarlo Politi continues to direct both publications today, as well as *Art Diary International*, a directory guide to art, and the Flash Art Museum in Trevi.

139 Transavanguardia: term coined by critic Achille Bonito Oliva in his texts for the exhibition Le Stanze, at Castello Colonna in Genazzano, in the province of Rome that same year. The most representative artists were Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria and Mimmo Paladino.

140 Cf. Marisa Vescovo, Anni 80. Foto di gruppo, catalogue of the homonym exhibition curated by Vescovo. Galleria del Tasso, Bergamo, Italy, 2001.

- 141 Beatriz Furiase recalls that Bony, unlike many other artists at the time, looked for the impact. Oral communication, July 26, 2007.
- 142 It was historically founded in Monza as the first biennial of decorative art, in order to stimulate the relationship between industry and the applied arts. Since 1933 it is based in Milan, in the Pallazzo dell' Arte, also known as Pallazo della Triennale, where it quickly became a receiving mirror of Italy's artistic and architectonic culture, and today, it functions as one of the principal centers of confrontation between emerging tendencies in Milan.
- 143 Flavio Caroli, Professor of Modern art history at the Politécnico de Milán, modern and contemporary art historian, he has published numerous texts.
- 144 Adriano Antolini, "Montagne di sabbia e barche giocattolo", *Il Giornale*, Milán, July 25, 1980.
- 145 In his passport there is an entrance to the United Kingdom via Heathrow, London, on 9/01/80, which could indicate that he traveled for the exhibition.
- 146 No more information is available about this exhibition.
- 147 Took its name from the popular satire against the human vices of Sebastian Brant (o Brandt), *Narrenschiff* or *Stultifera Navis*/ *La nave de los locos* published in 1494, which narrates the trip to the mad country (Locagonia) with 111 characters of different social origins, where each one personifies a human vice. Erasmo de Rotterdam found the inspiration to compose his famous works, *Adagios* and the *Elogio de la locura*. Michel Foucault, who dedicates the first chapter of his *Historia de la locura en la época clásica* to the "Stultifera navis", believes that it is possible that these crazy boats highly symbolic conducting madmen on pilgrimages in search of reason. (Michel Foucault: *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de Cultura Económica, Mexico 1967, vol. I, p. 21).
- 148 Demetrio Paparoni, "Bony. Galleria d'arte contemporanea/ Siracusa", *Flash Art Magazine*, Milan, 1980.
- 149 A well-known art critic and Art History professor at the Academia de Bellas Artes in Brera, Italia.
- 150 La testa del serpente, 400 cm diam. y 1 topi nel muro, 500 cm diam.
- 151 Oliva, Achille Bonito, *La Trans-vanguardia*, Buenos Aires, *Rosemberg-Rita editors*, 1982.
- 152 La Galleria comunale d'arte moderna di Bologna, Chiostri di S. Domenico en Imola, Chiostri della Loggetta Lombardesca e Biblioteca Classense de Ravenna—where Bony's section was located— and the Castel Sismondo and other venues in Rimini, Italia.
- 153 Comunas de Bologna, Rimini, Imola, Ravenna, in the Emilia Romagna region.
- 154 *Anniotanta, Una mappa per gli anni ottanta*. Mazzotta Edizioni, Milan, 1985.
- 155 Renato Barilli, Flavio Caroli, Concetto Posthay, Claudio Spadoni, Daniel Abadie, Lynne Cooke, Zdenek Felix, Thomas Sokolowski, Roberto Pasini, Giacinto Di Pietrantonio, Silvia Zangheri, Susana Zanuso, Roberto Daolio, Fulvio Itrace, Franco Raggi and Denis Santachiara.
- 156 A work already showed in Siracusa, 1980.
- 157 Francesca Alfano Miglietti, theoretician, critic and curator, is the director of the magazine *Virus*. She has written *Arte degli Ambienti* (1986), *Arte in Italia 1960-1985* (1988), *Orizzonti verticali* (1989), *Arte pericolosa* (1981), *Le parole di Enzo Cucchi* (1990), *Orlan* (1996), *Nessun tempo, nessun corpo* (2001).
- 158 On the invitation card, OSKAR BONY figures, and on the reverse it reads: Inaugurazione Mercoledì 5 Febbraio 1986. Opere Esposte Contemporaneamente. Fino al 1 Marzo 1986.
- 159 Giacinto Di Pietrantonio, "Oscar Bony Fac-Simile Zeus", magazine *Flash Art*, n. 132, April-May 1986.
- 160 E. Mur, "Due mostre dedicate a Oscar Bony. Sotto quel feltro nero si nasconde un artista", newspaper *República*, February 27, 1986.
- 161 Collective political action in which thousands of silhouettes cut out of paper occupied the city, demanding information on the people disappeared by the dictatorship during the Marcha de la Resistencia in September, 1983.
- 162 The Parakultural or Centro Parakultural was an art center located in the city of Buenos Aires. It was opened by Omar Viola and Horacio Gabin in a basement they had rented at 300 Venezuela street as a rehearsal room, where together with actors like Batato Barea, Alejandro Urdapilleta and las Gambas al ajillo, they would rehearse at night, until deciding to invite people to the rehearsals and then open it to the public. The cultural movement which would become a success there, was born in different spots around the city, especially in the Café Einstein, whose owner was Omar Chabán. The Parakultural was characterized by offering theatre, live music and visual arts that were not conventional at the time, standing out mainly because of its diversity. Cfr. <http://es.wikipedia.org/wiki/Parakultural>
- 163 Cf. Jorge Gumier Maier in María Moreno, "La generación del 80". Suplemento Radar, *Página 12*, on December 28, 2003.
- 164 Bony as quoted by Manuel García in "Oscar Bony: del disparo fotográfico al disparo real", *Lápiz* magazine, Spain, n. 185, July-August 2002, p.47.
- 165 Miguel Briante, "Los estilos de Oscar Bony. Los modos de la identidad", *Página 12*, section Cultura, Buenos Aires, on September 6, 1988.
- 166 Today functioning as the Centro Cultural de España en Buenos Aires CCEBA. It is a cultural center run by the Agencia Española de Cooperación Internacional AECI, inaugurated at 943 Florida st., that same year in '88, with Pedro Molina Temboury, Director and Laura Buccellato, Vice Director until 2001.
- 167 Inés Katzenstein, "Acá lejos, Arte en Buenos Aires durante los 90", *Ramona* magazine of visual arts, p. 7, Buenos Aires, December, 2003.
- 168 Magdalena Jitrik, transcript of the round table discussion "La presión para un cambio en las artes visuales. Espacios, curadores y circuitos alternativos", in the Alianza Francesa, El Basileco, Buenos Aires, May 13, 2002.
- 169 Jorge López Anaya, "Oscar Bony, un artista neoconceptual", *La Nación*, Buenos Aires, 1993.
- 170 Julio Sánchez, "La función social del artista es dar respuestas con su obra. Oscar Bony cree que en la plástica actual "hay una especie de humanismo abandonado que debe recuperarse", *La Muga*, Buenos Aires, June 16, 1993.
- 171 Marcelo Pacheco, Oscar Bony fusilamientos y suicidios, catalogue of the exhibition in Fundación Federico Klemm, Buenos Aires, September-October, 1996.
- 172 Julio Sánchez, "Muestras. Oscar Bony". *La Muga*, November 10, 1993.
- 173 Jorge López Anaya, "Para Bony, hoy el arte es un muro impenetrable", *La Nación*, section 3, Buenos Aires, February 12, 1994.
- 174 Bony as quoted by Hernán Arnejeiras, "Roberto Elía y Oscar Bony. Artistas plásticos", *La Muga*, Buenos Aires, December 7, 1994.
- 175 Esteban Tzicas, "Del panfleto", *Clarín*, Buenos Aires, March 27, 1994, second section, p. 1.
- 176 Patricia Rizzo was Bony's partner during the 90s practically until the end of his life.
- 177 Ana María Battistozzi, "Un artista singular que pinta con armas de fuego. Oscar Bony, disparos en un marco". *Clarín*, Buenos Aires, July 28, 1994.
- 178 Marcelo Pacheco, "Luis F. Benedit y Óscar Bony. Identidades y memorias". Magazine *Atlántica*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria, Spain, 1996.
- 179 Patricia Rizzo, "La pasión según Oscar Bony", in *La voz del bajo* tabloid, Buenos Aires, June, 1994.
- 180 In this exhibition (there) were traditional frames in plaster molded over wood, with patina and gold leaf, typical of museums and academic collections, to then change over to using heavy metal frames for the exhibition at Fundación Klemm.
- 181 Daniel Ontiveros, "La sospechosa intervención del artista", *La voz del bajo*, op. cit.
- 182 On November 13, 1994, artist Liliana Maresca dies of AIDS, adding to the AIDS victims during the '90s in Argentina. Kuropatwa was suffering from the same illness, and it must be kept in mind that the antiviral therapy known as 'cocktail', such an encouraging treatment for the cure of this illness, had not yet been discovered (only discovered in 1996).
- 183 Hernán Arnejeiras, "Los artistas plásticos son bastante cagones", *La Muga*, Buenos Aires, July, 1995.
- 184 Oscar Bony quoted in Hernán Arnejeiras, op. cit.
- 185 Space opened toward the end of the previous year.
- 186 Bony quoted in Julio Sánchez, "Mi propia muerte estará vinculada con el arte", *La Muga*, Buenos Aires, October 9, 1996.
- 187 Marcelo Pacheco, text in the exhibition catalogue.
- 188 Lilian Llanes quoted in the web The South Project. "Perfil Dr. Lilian Llanes". Electronic edition: <http://www.southproject.org/profiles/llanes.htm>
- 189 Cuauhtémoc Medina, "La isla cada vez más isla. 7a. Bienal de La Habana. Cuba, November 17, 2000 to February, 2001", electronic edition: <http://www.geocities.com/cmmedin/critreforma/Habana2000.html>
- 190 Bony quoted by Edgard M. Gómez "An art World emerging into Cuban Sur, The New York Times", May 25, 1997.
- 191 Short films in 16 mm, in black and white, repeated continuously. Clímax, which was part of the original exhibition in the ITDT, was not exhibited because it was lost.
- 192 The Fundación Proa, part of Fundación Techint, quickly became consolidated under Adriana Rosenberg's direction, in one of the city's principal art centers. Located in one of Buenos Aires' oldest neighborhoods, in La Boca, in a large Italian house from the end of the century, renovated in 1996.
- 193 Fundación Proa, without signature, electronic edition: <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/di-tella/fr-exhibi.html>
- 194 "Fragmentos de un diálogo con Oscar Bony / 98". In: Instituto Di Tella *Experiencias* '68, Fundación Proa, Buenos Aires, 1998. electronic edition: <http://www.proa.org/exhibicion/di-tella/entrevistas.html>
- 195 Bony as quoted by Juana Libedinsky, "Tres décadas después, el Di Tella sigue despertando controversia, Section Cultura, *La Nación*, on Sunday, May 24, 1998.

- 196 Title alluding to the work by the same name by Brueghel, from 1562.^o
- 197 Hernán Ameijeiras, "Oscar Bony y la muerte", *Vía Libre*, *La Nación*, page 44, August 1998.
- 198 Bony as quoted by Julio Sánchez, in "El triunfo de la muerte", *La Maga*, Buenos Aires, August 19, 1998.
- 199 Bony as quoted by Francisco Alf-Brochoud. "El regreso de Oscar Bony", *La Guía*, *El Territorio*, Posadas, November 27, 1998.
- 200 Idem.
- 201 Sonia Abian-Carlos Piegari. "Allá lejos y hace tiempo", [unidentified media], Posadas, August 30, 1998.
- 202 Year 2 K / Año 2000. Computer error all over the world that supposedly was going to fail upon changing from the year 1999 to the year 2000. The paranoia made people think about a virtual worldwide catastrophe and millions were wasted on updated systems.
- 203 This program was initially sponsored by the Fundación Antorchas (1991-93), and the second edition was sponsored by Fundación Proa (1994-95), the third edition was thanks to contributions from the Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, the Centro Cultural Borges and the Centro Cultural Español ICI (1997). In 2003 it was given support by the UBA's Centro Cultural Ricardo Rojas.
- 204 This exhibition first opened at the Queens Museum of Art, in New York, from April 28 to August 29, then traveling to the Walker Art Center, Minneapolis, from December 19 to March 5, 2000; and then to the Miami Art Museum from September 15 to November 26.
- 205 James Meyer, "Global Conceptualism: points of origin, 1950-1980s", *Art Forum magazine*, New York, USA, September, 1999.
- 206 Mari Carmen Ramírez is the Wortham Curator for Latin American Art and the Director of the International Center for the Arts of the Americas, The Museum of Fine Arts, Houston (MFAH).
- 207 Written communication by e-mail from Fernando Farina, June 13, 2007.
- 208 *The trial*, 1998, *Concepto espacial*, 1998, *Broadcasting News*, 1999 (5 part piece) and *Truth-Lie*, 1999.
- 209 Bony as quoted by Manuel García, "Oscar Bony: del disparo fotográfico al disparo real", magazine *Lápiz*, N° 185, July-August, 2002, Spain.
- 210 Cuauhtémoc Medina, "La isla cada vez más isla", edición electrónica: Cuauhtémoc Medina, "La isla cada vez más isla", electronic edition: <http://www.geocities.com/cmedin/critreforma/Habana2000.html>
- 211 The show was about a revised version of *Heterotopías*, with more of 200 artworks, from 67 Latin American artists, considered as the first thorough exhibition of Latin American art from the 20th Century to be held in the United States. It was organized in six nuclei or "constellations" and it grouped artists by their ideas, materials or for the formal nature of their work. In the *Crípticos y Comprometidos* group, the photograph of *La familia obrera*, from 1968 was shown, along with a *tableau vivant* of a worker family resident in Houston. The latter was presented on weekends according to a special time schedule. Cf. Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, *Inverted Utopias. Avant Garde in Latin America*, Yale University Press and Museum of Fine Arts Houston, USA, August, 2004.

Impreso y encuadernado
en Noviembre de 2007
La Stampa SA
Hipólito Yrigoyen 1189 2ºB
Ciudad Autónoma de Buenos Aires



