

Pérez Celis: encontrar en los orígenes

Por María José Herrera

A mediados de la década del 50 en Buenos Aires, el panorama plástico se desenvuelve entre diversas versiones de la geometría posconcreta y la nueva influencia del Informalismo. A la ortodoxia de los artistas del Arte Concreto, la había sucedido una etapa de abstracción libre protagonizada por la llamada Asociación de Arte Nuevo impulsada por Aldo Pellegrini y Arden Quin. Poco después irrumpe el Informalismo, una tendencia opuesta tanto a la estética científica de los concretos como a otras poéticas tecnológicas que se gestaban de manera simultánea. Así, la pintura apuntaba a lo irracional y a la expresión de los aspectos matéricos de la pintura y sus implicancias existenciales. Esta tendencia abrió las puertas a prácticas no tradicionales, como la utilización de desechos y objetos, en su crítica a las posibilidades de una existencia contemporánea ordenada y previsible.

(...) En un momento dado a varios de nosotros nos agrupó bajo la idea de vanguardia, una nota que salió en la revista "Lira" del año 1958, escrita por Rafael Squirru. El estaba formando el Museo de Arte Moderno, y reunía a ciertas personalidades. Las llevaba al taller para que nos comprase una obra para donar al museo. Hubiera sido más fácil para él, -como hicieron posteriormente otros directores- pedirle directamente la obra al artista... sobre todo, a los jóvenes. Pero Squirru estaba armando el museo y a la vez ayudando al desarrollo del artista. Creo que en esos años 50, dos puntos clave fueron: por un lado, la creación del museo que generó a muchos de los que después quedaron en la historia del arte argentino, y por la otra, "Ver y Estimar". Esto no siempre se señala, no obstante haber sido los verdaderos antecedentes del Di Tella. Pero en sí, mi generación era un conjunto en el que cada uno aportaba cosas totalmente diferentes. (...)

Luego de la Revolución Libertadora de 1955, distintas estrategias del desarrollismo económico tendieron a la modernización de la industria y las condiciones de vida en general. La cultura no fue ajena a esta tendencia. Ya en 1956 se fundaba en Buenos Aires el Museo de Arte Moderno. Sin sede en los comienzos, organiza la "Primera Exposición Internacional de Arte Moderno" en el actual complejo teatral General San Martín, moderna estructura del arquitecto Mario Roberto Álvarez. Es el año del sesquicentenario de la Revolución de Mayo: 1960. Con Rafael Squirru fundador y director del Museo de Arte Moderno y Jorge Romero Brest en la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes se organiza la avanzada de la modernización institucional receptiva a un arte nuevo, de vanguardia, acorde al proyecto general del país. Un arte que trascendiera nuestras fronteras que, rompiese con el aislamiento cultural de las décadas anteriores. Que fuera nuestro pero, a la vez, consonante con las tendencias más modernas de Europa y, ahora también, de los Estados Unidos.

(...) En el 58 vino una gran muestra de Víctor Vasarely al Museo Nacional de Bellas Artes, que trajo Romero Brest. Eso impresionó mucho a los pintores jóvenes y no tan jóvenes. Los mayores, que ya habíamos compartido un espacio en un taller de

Rosario y avenida La Plata, con Julio Le Parc, García Rossi, Demarco, Sobrino y Sergio Moyano, todos cinéticos. Comencé con un período de pintura muy geométrica. (...)

Sin embargo, como señaló Rafael Squirru contemporáneamente: "En su gama de color preponderaban junto al blanco y al negro de los ortodoxos, unos rojos y azules intensos que poco y nada tenían que ver con el admirado Vasarely" (...) "Lo cierto es que la opticidad de Celis se ve desde temprano conmovida por distorsiones ricas en contenido simbólico que provienen de algún ojo interior".

Como en el caso de *Movimiento en varias dimensiones, 1959* (ver página 32) donde pronto el dinamismo se debe no sólo al contraste de colores sino a la *actitud* de las figuras. Es esta una geometría orgánica, en la que los círculos, los triángulos, parecen moverse llevados por un interés narrativo muy alejado del mundo ideal de las formas puras.

En 1959 Celis se traslada al Uruguay donde no se relaciona directamente con el taller Torres García, pero sí con la tradición constructivista del maestro que pervive en artistas como Lincoln Presno, Pareja, Espósito, Pavlovsky, Berdié, Testoni, Carlos Páez Vilaró y García Reino, el llamado *Grupo de los 8*. Varios de ellos habían pasado por el mítico taller. Pero además del interés común por un lenguaje abstracto, a Celis le gustaba cierto carácter crudo, antiacadémico que atribuía a la pintura uruguaya de entonces.

De este modo, en época propicia para proyectos colectivos y en terreno fértil para ello, el artista propone en Montevideo la formación de una filial del "Movimiento Hombre Nuevo", que en Buenos Aires lideraba Rafael Squirru, y cuya propuesta era afín al ecumenismo de la poética de Torres García. "Reunir a todos los pintores rioplatenses en una sola entidad"(1), era la propuesta que el joven pintor pensaba célula de una unidad mayor que alcanzara, probablemente, al continente entero.

(...) Estuve un año y medio, en Uruguay. Allí organicé, "una gran exposición de arte no figurativo rioplatense", decía el diario. Fue en 1960. La primera muestra que se hizo en el subte municipal de Montevideo. En ese momento ya empezaba a tener cierta separación específica con los dos movimientos, tanto de la geometría cinética como del Informalismo. Ahora, pasado el tiempo, creo que la verdadera influencia del taller de Torres García en mi obra, se dio concretamente en ese empezar a empastar la geometría cinética. La crítica, Manucho Mujica Láinez, Hugo Parpagnoli, Rafael Squirru, comienza en ese momento a hablar de un arte latinoamericano. Hasta entonces yo no había tomado mucha conciencia de eso. Pero, mi reacción ante esta circunstancia fue no documentarme ni mirar nada que tuviera relación con la simbología primitiva de América. Para mí era claro que, si realmente eso tenía que ir surgiendo, justamente en una persona nacida en la ciudad menos americana de América, como era Buenos Aires, si eso surgía tenía que ser un hecho natural. Mientras, se iban definiendo por un lado informalistas, por otro lado geométricos y por otro la neofiguración. En este contexto, yo aparecía como una especie de francotirador. No encajaba en ninguno de esos lugares... eso creo. Esta cierta originalidad de mi trabajo, porque no decirlo... tuvo su precio. (...)

(1) Diario *Acción*, Montevideo, 1960.

Del pasado existencial a la raíz cultural

"Pérez Celis es un hombre nuevo", un "intranauta" señaló el poeta, amigo y futuro colaborador, Fernando Demaría, en el prólogo a su exposición en Rubbers (1961). "Pertenece a la avanzada de los que salimos del pantano y por recién salidos de ese mundo ameboidal llevamos la subconciencia de nuestro ser colectivo poblado de formas inorgánicas con sabor antidiluviano"

Las teorías de la psicología profunda, el pensamiento de Carl Gustav Jung y antropólogos que, como Mircea Eliade, querían desentrañar los mecanismos de la actividad simbólica son el marco de las obras de Celis de este período. En él confluyen imágenes plásticas indoamericanas junto a una actitud existencial, heredera del surrealismo y su extrañamiento: la inquietud producida por la ambigüedad o el cambio de contexto. Este universo conceptual es el que genera la existencia de ese Hombre Nuevo que proponía el crítico y poeta Rafael Squirru, junto a otros poetas y a Pérez Celis. (...) " Un hombre integral que conoce *otras* situaciones que no son las de su condición histórica: a través del sueño, del ensueño, de la comunión estética que le *colocan* en un ritmo atemporal, como el de estar enamorado, que le *reintegran* a un presente eternizado y que cuanto más despierta su conciencia tanto más le colocan por encima de ese condicionamiento histórico."(2)

Bajo estas ideas, se prepara en 1962, con los auspicios del Museo de Arte Moderno, la exposición *El hombre antes del Hombre. Exposición de cosas*, donde Pérez Celis participa junto a Marta Minujin, Rubén Santantonín, Aldo Paparella, Kenneth Kemble, entre otros. La exposición fue una reunión de distintas tendencias objetualistas ligadas al Informalismo y la Neofiguración. Squirru describe el espíritu de la muestra como una mostración de formas esenciales, prefiguraciones de lo humano que pertenecen al inconsciente colectivo. "La muerte se nos instala en la evasión de nuestro propio ser", concluye. "Nos estamos muriendo porque nos negamos a ser lo que somos, a vernos tal como somos (...). La Argentina no quiere ver sus desnudeces frente al espejo, no quiere verse en continente, no quiere verse criolla (...)"

(...) Pero ya en 1962 hago un mural muy grande en el barrio de Flores, que se llamó "Fuerza América". (ver página) Era enorme, de nueve por cinco metros, con relieves que sobresalían de la pared hasta un metro veinte. Pesaba cinco toneladas, era un armazón con las formas de cemento. No existía algo semejante en la Argentina. Como muralista creo que he abierto una brecha, porque el mural siempre se concibió como una secuencia del muralismo mejicano. Parecía no haber otra alternativa que este muralismo tradicional cuyo punto más alto entre nosotros es la cúpula de las Galerías Pacífico. En ese momento rompo con esa tradición, -no porque me lo hubiese propuesto tan concientemente- sino porque pensaba al mural como una integración del muro con el espacio, muy distinto a la pintura de caballete. Poco después, en tren hasta Salta y un avión chico hasta La Paz, conozco Tiahuanaco, su arquitectura... las formas de mi mural estaban ahí. (...)

Si el arte como entendía entonces Pérez Celis dependía en gran medida de la emanación de imágenes del inconsciente, cuando llega a Lima, no iba a buscar, sino a encontrar.(3)

(...) "Yo procuraba no ver nada concretamente americano –señala- que se superpusiera a mi propia imagen de América. Entonces para tener una imagen directa, fui al Perú en 1963". (...)

Instalado en la capital peruana por casi dos años, expuso en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima, equivalente andino al moderno Instituto Di Tella. Se relacionó con otros artistas de su generación que, como Fernando de Szyszlo, entroncaban lo antiguo con lo nuevo como evidencia de identidad regional.

Precolombino criollo

"Olvídense de París: vengan a Machu Picchu"
Pérez Celis, Correo, Lima, 1964

El intento de vincular la tradición artística indoamericana con el arte moderno, tiene en la reflexión estética y en la plástica argentina una historia que se desenvuelve a lo largo de todo el siglo XX. Indigenismo, americanismo y regionalismo representan distintas respuestas ideológicas que a su tiempo reflejaron la necesidad de establecer contacto con el arte propio de nuestro continente. Subyace a esta problemática la reiterada pregunta sobre la identidad cultural latinoamericana. Distintas fueron las respuestas. Ricardo Rojas en la década del 20 establece pautas estéticas para la construcción de un arte nacional, basada en la fusión de elementos amerindios e hispanos. De índole muy diversa es el planteo americanista que Joaquín Torres García formula a su regreso al Uruguay en 1934. El maestro uruguayo propone una renovación lingüística, a la par que ideológica, fundada en la asunción de la abstracción como el lenguaje original de las culturas americanas. En la década del 40 el Grupo Litoral con Leónidas Gambartes, Juan Grell y Héctor Nieto, como sus mayores exponentes, recupera también el valor simbólico, la mitología y sus formas plásticas testimoniadas por las evidencias de las culturas nativas.

También en los años 40 Libero Badii viajó al Altiplano. Este viaje signó su teoría de "lo siniestro", hacia fines de los sesentas. Siniestro es lo que ocurre de forma inesperada perturbando todo orden, y esto sería la base de la concepción plástica del arte indoamericano. Es la energía del fetiche y el ritual lo que late bajo las formas planimétricas de las artes de la América Arcaica. También Marcelo Bonevardi trabajó en aquel momento unas estructuras, objetos, de inspiración precolombina. A diferencia de ambos artistas cuya visión se relaciona con el surrealismo, la obra de Pérez Celis amalgama una visión muy personal cuyo repertorio no son sólo los símbolos del arte precolombino, sino las mutaciones que éstos han sufrido al traspasarse a las artes populares contemporáneas. En obras como *El sol nuestro* o *El templo*, ambas de 1963 (ver páginas), la paleta se aleja de los tonos terrosos que caracterizan la alfarería para vibrar con los exaltados contrastes de los textiles norteños actuales. También se sirve de un repertorio que excede el celo del antropólogo para citar libremente el arte de América, antiguo y actual, desde México hasta la Patagonia. En este *aggiornamento* de signos y símbolos ancestrales y pervivientes, los códigos de las últimas tendencias tampoco están ausentes. Sus coloridos paisajes posteriores y los tapices de este momento evidencian el espíritu de los tiempos en sus resonancias *pop*.

En 1965, Jorge Romero Brest prologa su exposición junto a Luis Wells en la prestigiosa galería Bonino: "(...) cuadros-cajas, un curioso problema en torno de la posibilidad de penetrar hacia el interior de la imagen uniendo las superficies pintadas que son necesariamente "imágenes" con los espacios reales que aluden necesariamente a "cosas" (...). " Pese a los empastes rudos del color y el espacio envuelto, la modernidad no lo lleva al holocausto de la "obra" en el altar del "tiempo".(4)

(...) Yo solía decir que me había venido la influencia de los retablos peruanos. Esas especie de casitas con puertas donde había cosas y situaciones allí adentro. A diferencia de una etapa anterior donde había hecho collage con material superpuesto, en este caso quería meterme dentro de la tela. Iba superponiendo planos generando un interior. Esta práctica coincidió, aunque con otro sentido, con lo que hacían otros artistas objetualistas o el caso de Luis Felipe Noé que superponía bastidores. Yo creo que esto seguía siendo una especie de collage, lo mío era como una caja (...).

Así, en *Encuentro con el fantasma, 1965* (ver página), una enigmática figura, apenas esbozada pero claramente totémica, asoma desde el fondo de una tela trabajada con gran cantidad de materia de aspecto rústico, casi pétreo.

Imagen plástica/Imagen poética

" (...) Pero si alguna vez te sale al camino una sombra indefinida que te invita a renegar hasta de la vida para buscar lo incierto, para sufrir hasta morir, síguela, síguela de rodillas, porque ella es Anatonía. Anatonía de mis amores. Maldición de mi sufrimiento. Después de ti no hay nada. Después de ti sólo hay dicha. Fantasmas del poeta (...)"

De la colaboración con el poeta Carlos María Carón nace la visión plástica del poema *Anatonía*. La exposición de pinturas y luego los tapices (ver página) y dibujos en la Galería del Sol (5) traducían en imágenes los versos que Celis compartía y sentía como lo verdaderamente excitante de la vida del artista: el placer de sumergirse en lo incierto, la alegría cotidiana de poder expresarse. *Anatonía* en la visión del plástico era un lugar protagonizado por el sol, la energía incandescente y generante. Sol de rayos generosos que se convertían en árbol y raíz. Coloridos, alegres, decorativos, los tejidos ilustran, narran, las sensaciones e imágenes de la palabra. Esta importancia de lo literario recorre la inspiración de Celis desde sus comienzos.

El paisaje criollo. Las artes populares

La exposición en la Galería Vignes marcó un punto culminante en la furia expresionista de los signos densos connotando lo mítico en su sentido de oscuro e indescifrable para el hombre actual. "Nostálgicos pero sensitivos, sus óleos participan del drama del Hombre-Tierra americano (...).

Sus *Devenires* y *Submundos* de empastes generosos y colores vibrantes, está ocultando un subyacente instinto thanático de destrucción y muerte, coincidente con las fantasías sádicas y de muerte del hombre primitivo". Así lo describió Jorge Glusberg, el crítico de la revista *Análisis*. (6)

El crítico de *La Nación* señaló como Pérez Celis "reniega del buen gusto en cuanto este significa una atadura para la libertad del creador". No obstante, las "estridentes" e "indefiniciones que interrumpen la armonía" tienen su sintonía en la cita de estilos que el artista pone en acto al utilizar mecanismos estéticos de las culturas populares en las que se inspira. Una "imagen en vital mutación", como el cruce de culturas a las que alude. (7)

Y Juan Acha da la clave cuando se refiere al barroquismo de sus paisajes posteriores que en realidad, actualizan esta tendencia ya presente en las obras de 1966: "Pérez Celis se propone transgredir ciertas formas del gusto establecido y obviamente reprobó su obra todos aquellos que la miran desde el punto de vista transgredido. Y de esto sabe México, puesto que muchas de sus pinturas rebosan los cánones europeos al uso y sus obras distan mucho de ser amables". Así, la ruptura del canon es condición del mestizaje y, este último, a su vez, una condición del ser americano que el artista busca connotar.

En 1967 el artista expone en Rubbers una serie de obras cuyo tema central es la cruz. Esta presencia del símbolo religioso genera la colaboración con Ariel Ramírez cuya *Misa Criolla* sonoriza la exposición. El sincretismo de la religiosidad criolla es el tema. Esa particular visión de la fe en la que se entrecruzan Escrituras y vivencias mágicas, optimismo y lamento de raíz hispánica y autóctona. Era "lo auténtico real-maravilloso que muchos buscamos", señaló la revista *Gente*, aludiendo al concepto de Alejo Carpentier que definiría la pervivencia espacio-temporal de prácticas y tradiciones diversas en el continente americano.

La experiencia gráfica

(...) Conocí a Guido Di Tella, cuando todavía no funcionaba el Instituto, pero si tenía su fábrica. Recuerdo que no sólo me compró una obra sino que me dio mi primer trabajo. Esto realmente me tranquilizó y permitió seguir pintando, lo que era mi obsesión. A los 18 años estaba recién casado, ya tenía obligaciones y gracias a Squirru y a Guido Di Tella, pude continuar con lo mío. Porque cuando regresé de Montevideo en el 61, trabajé en Agens, la agencia de publicidad de los Di Tella. Desde afuera trabajaban Rómulo Macció, Ronald Shakespear y Juan Carlos Distéfano, después diseñador del instituto. Yo fui el primer dibujante que entró en la agencia, y recuerdo que sabía muy poco de publicidad aunque tenía, evidentemente, pasta para el diseño gráfico. Fue un momento de renovación de la gráfica y seguro que mi contacto con Rogelio Polesello y Luis Wells, hizo también que hubiera una influencia de la gráfica en mi obra de fines de los sesentas (...).

"En el ambiente plástico porteño el nombre de Pérez Celis es bien conocido y, pese a su juventud, ya estimado como real valor; pero en el de la publicidad quizás no haya trascendido como se merece. Culpamos un poco de esto, es indudable, al propio Pérez Celis que, volcado hacia su labor de pintor, grabador y muralista, no dedica a la publicidad todos sus afanes. Sin embargo, sus trabajos gráficos (...) tienen jerarquía, buena realización y se ubican dentro de la línea más moderna de la propaganda" (8)

(...) Si, para mí la gráfica siempre fue un hecho demasiado secundario a tal punto que mientras mis compañeros se llevaban trabajos a la casa, yo terminaba mi horario y entonces todo era la pintura. En un momento dado empecé a pintar en la misma agencia porque conseguí que Guido me encargara primero, un trabajo para una fábrica y luego, para otra. Entonces yo iba y en vez de hacer la gráfica me ponía a pintar. Pero, es evidente que ese era un momento en que la gráfica empezaba a tener una gran presencia y de algún modo, el tratamiento de mi obra estaba más cerca del póster que de la pintura. Creo que era algo inconsciente... algo que yo absorbía (...).

De la pampa a la luna

"That's one small step for (a) man, one giant leap for mankind"
Neil Armstrong, 1969, desde la Luna (9)

En 1968 Pérez Celis y Fernando Demaría salen de viaje por la provincia de Buenos Aires, al encuentro del "campo raso", en idioma quechua, la "pampa".

" (...) Los poemas y grabados que presentamos en este libro corresponden a una experiencia de viaje, realizada a través de distintas edades y diferentes paisajes. Juntos hicimos primero en Quemú-Quemú la vida de los caciques pampeanos y recorrimos después el desierto, hasta llegar a fortín Mercedes, donde se encuentran los restos de Ceferino Namuncurá. Parte del viaje lo hicimos a caballo, montados en un moro y en un torcillo blanco, y parte, en lomos de la velocidad, el flete del momento. En este libro confluyen dos interpretaciones de viaje, la una lírica y la otra plástica, conforme a la idiosincrasia de cada viajero (...). (10)

Este viaje, según palabras del artista, le permitió "nutrirse de la fuerza y el espíritu que trasunta el paisaje, del contenido emocional y escénico de la llanura". De allí surgen las imágenes que ilustran "Pampa Roja", el poema de Demaría: nueve grabados a dos colores y ciento cincuenta y cuatro láminas a un solo color. Desde este momento las obras se tornan cada vez más figurativas. La línea de horizonte bajo define el paisaje llano. La aparición de líneas de perspectiva rompe la planimetría y genera una fuerte ilusión de tridimensionalidad. El espacio es la clave de este momento: el ilusorio de la tela, el real de la pampa y el exterior que está a punto de ser conquistado. "La Pampa es el mejor punto de partida para enunciar lo americano", señalaba el artista. "De algún modo la Argentina ya está -a través de la infinitud pampeana- en el espacio del que hablan los cosmonautas" (11)

Un espacio infinito, solitario, el del espacio cósmico, que en su obra se asimila a ese otro espacio sin límites también atravesado por luces, es el de la pampa. La densa soledad de la pampa y la densa soledad del espacio. Ambos cargados de presencias: naturales, históricas, literarias y la sospecha de que la soledad no es tal.

A principios de los años 50 las posibilidades de la conquista del espacio habían cedido del plano del deseo a una realidad científico-tecnológica. Con la carrera espacial, crecían las expectativas

de conocer el origen del universo y la existencia de vida inteligente más allá de nuestro planeta. El 16 de julio de 1969 parte de Cabo Cañaveral en Florida, el Apollo 11, la nave tripulada por hombres que desembarca exitosamente en la luna sólo una semana después. Un nuevo "mundo" se abrió ante los ojos absortos de los testigos de la época. "No estamos solos", "Quetzalcoatl sobrevolando la pirámide del tiempo", "La serpiente del devenir", "Un tiempo evolutivo", "El sol al encuentro de sus fuerzas", "Este mundo, otro mundo", "Pájaro crepuscular", "El cosmos evolutivo", "Los mensajeros de la vida", "Contactos celestes" y "Pampa extemporal", son algunos títulos de las telas expuestas en Art Gallery International en mayo de 1969. Aquí, la gesta del hombre por conquistar la luna se prefigura en los relatos legendarios de las antiguas civilizaciones americanas. Y estas obras tan embebidas por la contemporaneidad registran ciertos códigos estilísticos *pop* como el espacio y el color propio de las experiencias de arte psicodélico. Pérez Celis cuenta la impresión que le causó cuando en el estreno de la película "2001. Odisea del espacio" de Stanley Kubrick, vio un vértigo de imágenes, similar a las propias y la sensación centrífuga del espacio como la que él mismo estaba desarrollando en las obras de ese momento.

La exposición la prologa el poeta Carlos María Carón, quien se refiere al concepto de *extemporal* -fuera del tiempo- como condición de lo creativo en la pintura contemporánea. A su juicio el arte debe hacer ciencia-ficción para "salirse del tiempo para no aprisionarse en la cárcel de su lógica". Su apuesta y la de Pérez Celis es que: "la verdad del presente es la imaginación". "Supongo que en algún momento de la existencia universal hubo varios puntos de contacto; no ya en el orden físico sino en lo que podríamos llamar metafísico o espiritual (...) formas que han existido en todas las épocas", señalaba entonces Pérez Celis, en el espíritu del auge del fenómeno OVNI. (12)

Los años setentas

(...) Hay tres momentos en mi visión del paisaje argentino: la etapa telúrica, la del indio, donde aparece una simbología primitiva que descubre el paisaje pampeano. La etapa cósmica, la pampa del espacio: ese enorme cielo estrellado de las noches pampeanas. Por último, la serie de la luz: el paisaje se ilumina hasta el contraste de blanco sobre blanco (...).

Hacia 1970 obras como "Al encuentro del camino", "Nuestro sueño", "Paisaje y resurrección" o "América: la elección del despertar", hablan de una visión optimista respecto al futuro del continente en un momento muy particular de su historia. En el caso de la Argentina, el retorno a la democracia -tan esperado desde el Golpe Militar de 1966-, traía en sí mismo una promesa de recuperación, a pesar de la gravedad de los conflictos internos. Para muchos, el regreso de Juan Domingo Perón cifraba la posibilidad de un movimiento popular "a la argentina". Era la opción de recuperar una identidad nacional: esta vez, para triunfar. En medio de este clima se fue asentando un sólido sentimiento de desconfianza hacia las soluciones culturales provenientes del exterior. Así, la "teoría de la dependencia", sostenida desde distintas disciplinas, aseveraba que modernizar -proceso que había llevado a cabo en parte el desarrollismo- no era suficiente. Había que ser independiente. Un entusiasmo "argentínista" sale al encuentro, entre otras manifestaciones, de la revaloración del folklore y su actualización en la fusión con el rock y otras vertientes populares.

“(…) Estamos viviendo tiempos de víspera”, señalaba el historiador Félix Luna en su epílogo del libro “Argentina de Perón a Lanusse” de 1973. “Algo muy grande y muy profundo tiene que ocurrir en la Argentina: algo que reduzca a sus verdaderas proporciones los valores que hoy se presentan como únicos e indispensables; algo que abra un nuevo juego, con otras piezas y otras reglas. Quizás dentro de poco miraremos con incredulidad o lástima estos años erráticos, conflictuados, y nos preguntaremos cómo pudimos no advertir el rumbo debido...(…)”(13)

La revista *Gente* señaló que la frase del año 1973 fue "Argentina Potencia", "la idea de una Argentina grande y poderosa ya está dentro de cada uno de nosotros".

"Existe una América real, desordenada, cruel, llena de connotaciones podríamos decir sociales, económicas, políticas" comentaba Pérez Celis a la revista *Inédito*. (14) Y continúa, "pero también esa América sufre transformaciones, y el tiempo dice que existe (porque debe existir dado que la evolución es un rasgo de la raza) una América ideal, profunda, desconocida. En ese umbral donde hay dos Américas, la que veo y la que presiento, se unen, creo -y no es una afirmación o acto de fuerza- nace mi pintura".

La conclusión de las diversas etapas en la visión del paisaje llega hacia 1971 con una serie de pinturas de fuerte tono épico y resolución neofigurativa. Los ejes compositivos del paisaje se transforman dando cabida a formas geométricas y juegos ópticos de luz y colores planos. El espacio representado excede los límites del lienzo en un impulso de comunicación directa afín al mural y la gráfica.

La provocación: la muerte de la pintura

"Y volvió a su lenguaje habitual, a su puesto de francotirador de una forma que la mayoría de sus compañeros de generación se empeñaban en considerar obsoleta", señaló la revista *Confirmado* en 1968. (15) Se refiere a que Pérez Celis vuelve a las dos dimensiones de la tela dando por terminada la serie de obras-caja que había trabajado los años anteriores. Retornaba a la pintura de caballete.

La escena es año 1969: Pérez Celis, de frente, con el torso desnudo asoma por detrás de un caballete donde sólo se ve el reverso de la tela. De fondo, el taller: el artista está pintando. Un texto se superpone a la imagen. Armado como una pirámide descentrada, desciende aumentando el tamaño de la tipografía hasta convertirse en un grito: "Quienes necesitan matar algo para poder subsistir se desarrollan como criminales. Hasta ahora habían importado tendencias, cuando éstas se acabaron importaron la muerte continuando con la misma actitud de los plagiadores que los antecedieron. Es como decir que Beethoven, Van Gogh, San Martín han muerto. La pintura no ha muerto. ¡Yo estoy vivo!", Pérez Celis.

(...) En realidad, pienso que esta actitud mía respondió muy claramente a la época, a esas actitudes exteriorizadas de entonces como las performances o los happenings. Si bien yo estaba en ese momento respondiendo concretamente a un dicho de Romero Brest, también continuaba con la actitud de provocación de la época. Esto se manifestaba de distintas maneras. El hecho de que con recursos

económicos mínimos mandara a imprimir un póster, buscarse la tipografía, escribiera el texto, y después lo distribuyera -muchos en la puerta del Di Tella- era un esfuerzo más allá de la defensa de mi oficio... era también un gesto artístico. Después, hubo una contestación de Raúl Soldi, que interpretaba los hechos como la fábula de la zorra y las uvas: Romero Brest negaba la pintura porque a él ya no le era posible mostrarla. Fue ésta una contestación mucho más sutil, pero también más dolorosa. Yo coincidí en que a Romero Brest se le había achicado el radio de acción que podía tener el Di Tella y ese fue su sentimiento y lo generalizó al ambiente artístico todo... Sin dudas, el arte tomaba otros caminos que no eran los tradicionales. En este sentido, podemos decir que cada período en la historia del arte lleva consigo una muerte de lo anterior. Entonces, es una muerte que lleva a una renovación. En mi caso, me di cuenta que instintivamente empezaba a estar más conectado con la gráfica: por la pigmentación, por la manera de encarar la obra, que era un poco también la influencia del pop y de esas otras cosas que iban apareciendo (...).

La identidad. Reportaje

(...) Yo creo que la creación no pasa por el conocimiento. Insisto, sólo podemos buscar lo que conocemos. Entonces para eso tenemos que estar en actitud de alerta y receptivos... para encontrar. Esta es la única posibilidad de crear. No es nuevo, ya lo dijo Picasso. Por eso cuando dicen "yo trabajo como un obrero" o como un "científico", es falso. El verdadero artista trabaja a pesar de cualquier cosa (...).

-¿Y cómo llega al cambio?

-Inexorablemente se llega al cambio. Esto justamente es lo que aprendí de Krishnamurti. Que, estando alerta y receptivo, se viven cosas diferentes, uno se desprende un poco del pasado para vivir cada momento como un hecho nuevo.

-Con el aluvión de tendencias internacionales en los sesentas, y como esto se vive en nuestro país, la suya es una propuesta de búsqueda de la identidad en respuesta al poder disolutorio del aluvión. Es prácticamente el único que en ese momento se remonta al pasado indoamericano, pero no el único que se refirió a nuestra cultura, sobre todo a la urbana como en el pop. ¿Podría decir que su tema pasó por la búsqueda de lo argentino? Como gritaba en el póster: "basta de copiar lo del exterior, de escarbar y tributar a las tendencias importadas", ¿sentía en ese aggiornamento, de lo antiguo y lo actual, lo auténticamente argentino?

-Sí. En esa época tenía como una obsesión con la "identidad". Actualmente, es una palabra que me molesta mucho... y sigo escuchando hablar de esto después de tantos años. En los jóvenes, hoy también aparece. Hablan de la "búsqueda de la identidad", término que me parece totalmente erróneo. Ahora mismo me desdigo de lo que pensaba y sentía en ese momento, porque creo que la identidad no se busca, se tiene o no se tiene. Pienso que cuando un artista alemán, francés o italiano pinta, no sé hasta que punto está pensando si es francés, italiano o alemán. Creo que uno cuando trabaja tiene que ser uno mismo y, por consecuencia,

naturalmente va a surgir la identidad. Pero uno no puede pretender imponérsela. Sobre todo un argentino de Buenos Aires... si tiene que pensar exactamente cuál es la identidad. Y ¿cuál es? ¿La del gaucho, la del indio, la del inmigrante, la del italiano, la del judío? Entonces, no termina nunca de resolverse este problema en el orden del pensamiento. Pero si uno trabaja, insisto, con naturalidad y es uno mismo, surge sola la identidad. Y eso distingue al arte y da un sentido de lugar. Sale solo, sin tener que buscarlo ni que imponérselo.

-Pero en ese momento, ¿cuál era la sensación?

-Sentí que tenía que buscar la identidad. Como de alguna manera había llegado instintivamente e intuitivamente a tener conexión con cierta simbología primitiva de América, creía o sentía que mi identidad era esa. Hoy creo que la pintura es universal y, si es propia, a la larga... se identifica. Hay diferencias, y si bien no creo que a mi se me relacione, en particular, con un pintor mejicano o peruano, siempre se habla de mi obra como "pintura latinoamericana".

-¿Qué opina de ese fervor "argentínista" de principios de los setentas?

-Había, a lo mejor, un sentimiento nacionalista que también ahora lo creo erróneo, por supuesto. Me gustaría remarcar esto. No en vano tuve algunas experiencias de vida que me han permitido darme cuenta que, en realidad, lo que me interesa son los seres humanos. Esto es así: de pronto, uno tiene más relación con alguien que nació en el otro lado del mundo que con otro que nació en la casa de al lado. Con este último, tal vez, no tenés ningún lenguaje ni nada que te vincule, a pesar de compartir rasgos étnicos y de educación. Pero es posible que en un momento de mi vida, cuando iba con frecuencia a La Pampa, tuviese un sentimiento que ahora cambió. En este sentido, podría decir como (Winston) Churchill: en el momento en que mantuve determinadas ideas, las mantenía con toda la fuerza y ahora, que mantengo lo contrario, también lo mantengo con toda la fuerza. Pude haber estado cerca de lo que se denomina un nacionalismo. Esto fue debido a querer rescatar algunos elementos de la tierra que creía podían estar manifestados en la obra. He ido cambiando. No comparto ningún tipo de nacionalismo o de religión porque creo que, lamentablemente, son hechos que separan a los hombres. Creo en Dios pero no en una religión determinada: estas son cosas que no sirven para unir a la gente sino para separarla...

Referencias

- (1) Diario *Acción*, Montevideo, 1960
- (2) Squirru, Rafael. Filosofía del arte abstracto, Bs.As., Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1961, p. 58.
- (3) "Pérez Celis que descubre en Buenos Aires, en una especie de zambullida plástica al Perú Arcaico, viaja entonces no a buscar sino a reencontrar". J.C. Martorell. Revista *Caretas*, Lima, 1963.
- (4) Galería Bonino, Bs.As., mayo 1966.
- (5) Galería Del Sol, Bs. As., 1965. Algunas de las obras expuestas son: "Magia de la Aurora en Anatonía", "Magia del Rojo en Anatonía", "Magia Nocturna en Anatonía", "Sol Incansable en Anatonía", "Anatonía caminos al Sol".
- (6) *Análisis*, 271, Bs. As., mayo, 1966
- (7) *La Nación*, Bs. As., 28/05/66

- (8) Boletín Publicitario, Bs. As.
- (9) "Este, para un hombre es un pequeño paso pero un salto gigantesco para la humanidad"
- (10) Prólogo, primera edición, 1968.
- (11) Revista *Panorama*, Bs. As., mayo 1969
- (12) *Una pintura en órbita*, Bs. As., Art tiempo 69, 1969
- (13) Luna, Félix. *Argentina, de Perón a Lanusse*, 1943/1973, Bs. As., Sudamericana/Planeta, 1973, Segunda Edición, p. 119, 120.
- (14) *Inédito*, abril 1971
- (15) "Espacialidad y crítica", Revista *Confirmado*, Bs. As., 1968