



# Venecia en clave verde

NICOLÁS GARCÍA URIBURU Y LA COLORACIÓN DEL GRAN CANAL



Venecia en clave verde  
Nicolás García Uriburu  
y la coloración del Gran Canal

Museo Nacional de Bellas Artes  
Junio — septiembre, 2018

# Venecia en clave verde

Nicolás García Uriburu  
y la coloración del Gran Canal

Curadora: Mariana Marchesi

III Bellas Artes

- 4 Presentación  
Andrés Duprat**
- 7 Nicolás García Uriburu.  
El gesto inaugural de una  
nueva estética  
Mariana Marchesi**
- 15 Obras**
- 37 1968-1974. Coloraciones,  
pinturas y proyectos.  
Un itinerario histórico  
Mariana Marchesi  
Paola Melgarejo**
- 48 English Translation**

Con esta exposición, el Museo Nacional de Bellas Artes conmemora la intervención de Nicolás García Uriburu que, al teñir de verde las aguas de Venecia hace cincuenta años, durante –y a espaldas de– la Bienal, significó un hecho estético sin precedentes en el arte contemporáneo. No solo con respecto a la reflexión sobre la catástrofe ecológica en curso, sino también al rol y los modos en que el arte configura el mundo. Al brindar otras formas de visualizar nuestras acciones, ya no individuales, sino como especie, y al hacerlo con una intervención de alto impacto, García Uriburu consiguió modificar la percepción del vínculo entre arte y paisaje, entre arte y naturaleza.

El carácter sagrado que la naturaleza tenía en las sociedades tradicionales como fuente de vida y fundamento del orden humano fue barrido por la modernidad, que ha pensado esa relación bajo la forma de la apropiación y uso de sus materiales como mero insumo industrial. Por su parte, las artes concebían la naturaleza como una de las fuentes dilectas de belleza, modelo sublime de la obra divina, no menos ajena a la intervención humana. Ante ella solo cabía la mimesis. La naturaleza era pura exterioridad, lo permanente, lo salvaje, lo que, en última instancia, no muta. Pero ese sueño romántico fue refutado por el devenir.

La acción humana de apropiación del mundo natural produjo lo que Goethe llamó “segunda naturaleza”, aquel orbe creado que funciona con sus propias leyes; es decir, el arte, la ciencia, y, más en general, la cultura. Pero nuestra relación con la naturaleza, resignada a un segundo plano, pasó a ser de explotación, de transfiguración hacia un extremo sin retorno, de agotamiento de sus capacidades de generar riquezas. El disfrute bajo la forma del turismo no escapa a esa lógica, mediante la cual la industria del entretenimiento vuelve insumo no solo a la naturaleza, sino hasta a su misma imagen –nada muy distinto de lo que las artes hacían–. Pero en la época en que sucedió la intervención de García Uriburu, el conmocionado año 1968, nadie o muy pocos advertían las derivas posibles de estas transformaciones.

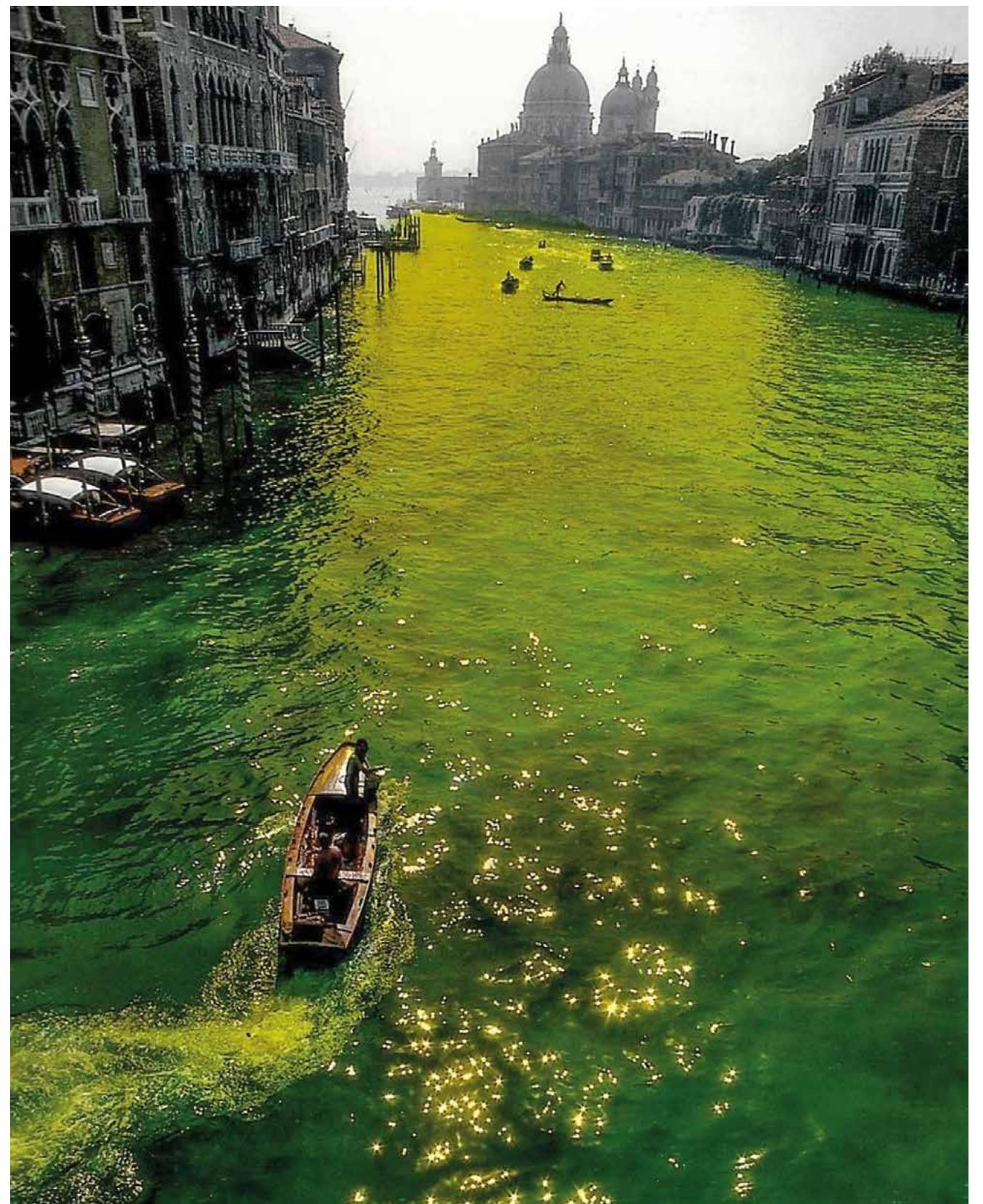
Las voces de alarma sobre los peligros que entrañaba aquella visión optimista que consideraba la naturaleza una fuente inagotable, lo que impedía ver lo irreparable de no pocas de nuestras acciones, eran inaudibles. El ecologismo era una vertiente menor dentro de las alternativas político-culturales de la generación del Mayo francés, que hacía hincapié en la contestación social, la libertad sexual, la ruptura estética y la revuelta antiautoritaria, aunque con vetas que llevaban a un reencuentro con la vida natural en busca de una utopía reparadora, a espaldas del capitalismo. En el sistema de las artes, el *land art* proponía una intervención sobre el espacio natural como modo de impugnar

tanto la institución museo como el soporte de las mismas artes, reduciendo al mínimo la mano del hombre o haciendo de su interacción con la materia dada por la naturaleza un eje de preguntas nucleares de la obra. Pero la performance de García Uriburu, protagonizada por las propias aguas de Venecia, volvía a la naturaleza el agente de la obra, su autor. Las aguas teñidas de verde fluorescente –índice de la contaminación, pero también de la naturaleza perdida y por restituir– se mostraban a sí mismas en un acto, el único que conocen las aguas: discurrir. Así, la acción del hombre, detener su curso para conferirle un uso específico –canalizarla, embotellarla, utilizarla como medio de transporte, comercializarla–, quedaba al descubierto en lo que de evento naturalizado tiene.

Nicolás García Uriburu marcó con esta obra un mojón en el pensamiento sobre las artes y sobre la relación política y económica que establecemos con la fuente de vida más básica e impensada. Pero hablar de agua supone también una reflexión sobre el territorio. Puesto que los continentes, las ciudades, las civilizaciones se yerguen precisas sobre el flujo de los ríos y a orilla de los mares. Y delimitan en el mapa, siguiendo sus vicisitudes físicas, las historias de los grupos humanos que los habitan. Por ello, García Uriburu comenzó a convocar en sus trabajos el trazo de la geografía con que pensamos nuestro cosmos. Sus mapas muestran las opciones vitales de las civilizaciones que esquilman la naturaleza sin percibir el peligro de su accionar. La naturaleza intervenida, afectada por la mano del hombre, se envasa y se vuelve producto. A veces, ese producto es el diseño de estrategias de sumisión por parte de los grandes imperios. Pero también, como en su mapa americano unido por cadenas de ríos y lagos, se convierte en diseño de promisión.

Por otra parte, su arte se vuelve doblemente potente, en tanto es acción efímera que solo afecta en forma directa a los espectadores más o menos circunstanciales: volverse memoria, registro de un evento perdido, apenas conservadas sus huellas en envases datados o en fotografías, filmaciones y manifiestos, recuerda el carácter no menos efímero del arte y de nuestra presencia sobre la Tierra. El arte es, así, el último vestigio de un mundo bello en extinción, al que García Uriburu no deja de interpelar con persistencia.

Andrés Duprat  
Director  
Museo Nacional de Bellas Artes



COLORACIÓN DEL GRAN CANAL, 1968  
Fotografía intervenida. Colección particular

## Nicolás García Uriburu. El gesto inaugural de una nueva estética

### Mariana Marchesi

La nueva noción de obra de arte no es más un objeto en sí - es una idea - ya no le basta la tela, ni la galería - es un acto público en el cual el público participa plenamente pues lo envuelve - es penetrable y transitible, no es limitada, es repetible - Está en contra de la noción de eternidad - es momentáneo - la coloración duró desde el despertar hasta la noche - Es idea pura - no es vendible.

Nicolás García Uriburu. *La movilidad del color*, 1968.<sup>1</sup>

#### 1968. PUNTO DE PARTIDA

En junio de 1968, mientras transcurría la 34º Bienal de Venecia, Nicolás García Uriburu llevó adelante una acción que, con el correr del tiempo, fue entendida como una experiencia pionera en el arte argentino e internacional: coloreó de verde las aguas del Gran Canal, escenario emblemático de aquella ciudad.

Todo había comenzado unos meses antes, con las pruebas realizadas en el Sena, sobre su ribera, en las afueras de París. Uriburu había emprendido en esa zona los primeros intentos por independizar la pintura del lienzo que la contenía. Para alcanzar este objetivo, desde 1967, el artista experimentaba con distintas maneras y soportes. Primero, con una serie de exposiciones en la galería de Iris Clert (entre ellas, *Prototipos para un jardín artificial*), donde mostró sus trabajos de figuras recortadas en acrílico colgadas de las paredes, liberadas de la tela, o como volúmenes distribuidos en el espacio. Y, finalmente, con la decisión de salir del taller para intervenir directamente en la naturaleza.

En marzo de 1968, había viajado por primera vez a Venecia, donde empezó a planificar la acción que, desde un principio, fue concebida como una "ambientación a gran escala". Según relataba, allí fue para estudiar "conciudadamente y en todos sus aspectos los flujos y reflujo de las mareas, la peligrosidad del colorante...".<sup>2</sup> En la ciudad, también había contactado a algunos gondoleros para convocarlos a colaborar en su hazaña sobre las aguas. Fue el joven Memo, además pintor, quien aceptó el reto de navegar junto al artista mientras realizaba la coloración.

Así, a días de inaugurarse la Bienal, García Uriburu, su esposa, la modelo Isabel Álvarez de Toledo, y la reconocida pintora Raquel Forner tomaron un tren a Milán, donde se dispusieron a comprar treinta kilos de fluoresceína, y siguieron camino a Venecia. Abandonaban un París convulsionado por las revueltas del Mayo francés, que habían coincidido con la inauguración de la muestra *Prototipos para un jardín artificial*.

Sin embargo, lejos de haber dejado atrás los disturbios parisinos, Uriburu encontró una Venecia en ebullición, donde repercutían los conflictos de la ciudad francesa, hacia donde se había trasladado Daniel Cohn-Bendit, líder de la revuelta, con un numeroso grupo de estudiantes de distintas capitales europeas, quienes denunciaban la bienal como "monopolio burgués del arte".<sup>3</sup> Poco antes, también, los estudiantes locales habían tomado la Academia. Los incidentes se multiplicaban, y la represión iba *in crescendo*. Pero Uriburu no suspendió la acción. A las 8 de la mañana del martes 19 de junio, subió a la góndola con Memo y Ugo Mulas, fotógrafo enviado por la revista *Domus* para registrar las actividades de la Bienal. De cerca, en otra embarcación, los seguía Blanca, quien tomaba fotos, primero desde el agua y, después, apostada sobre el Puente de Rialto. Junto a ella, su fiel mascota Beto era testigo del evento.

La acción duró entre quince y veinte minutos. Luego, el artista y el gondolero fueron detenidos y trasladados a Milán, sospechados de manipular sustancias peligrosas. Fueron demorados por doce largas horas, hasta que un comité científico certificó la inocuidad de la fluoresceína y fueron dejados en libertad.

En efecto, se trataba de una sustancia no reactiva que, en aquel momento, tenía varias aplicaciones: era utilizada por la NASA para hacer amerizar sus naves de regreso del espacio, y su uso era frecuente en el campo de la oftalmología para realizar estudios de fondo de ojos.

Al volver a Venecia, Uriburu no se topó con el estado de alerta que había inundado la ciudad frente a la incertidumbre de un posible acto de terrorismo. El miedo había desaparecido. El clima era de algarabía, y al artista se lo festejaba como quien había transformado a la ciudad misma en un hecho estético. Para ese entonces, la coloración, que había vuelto verdes las aguas por unas ocho horas, también se había disipado. Y el artista explicaba su gesta como "[...] la transformación por el color [...] pinté un cuadro de tres kilómetros cuyo lienzo era el canal".<sup>4</sup>

Con su coloración, García Uriburu había redefinido el concepto de paisaje, al introducir en este género las discusiones contemporáneas del campo artístico, como la *performance*, el arte de acción o el *body art*.

## EL CONTEXTO DE UNA NUEVA ESTÉTICA

Muchas veces narrado, este gesto, en apariencia simple, condensaba varios de los cuestionamientos que, a partir de la década del 60, reformularon la manera de hacer y pensar el arte: la autonomía estética, el rol del público y de las instituciones, o el uso de nuevos materiales y medios de expresión.

Inmerso en estos debates, el artista concibió el agua como el soporte ideal de su obra, y la convirtió, así, en una tela inmensa, una obra penetrable que el público podía navegar: el arte expandía los límites del cuadro para intervenir en el espacio real.

Una de las premisas de los movimientos de la neovanguardia en los años 60 fue encontrar modos de expresión estética que desafiaran las prácticas tradicionales del arte, como, por ejemplo, trascender los límites de la pintura y la escultura. En ese contexto, se introdujeron novedosos elementos como materia de expresión.

Con la acción veneciana, Uriburu declaraba asimismo su intención de traspasar la institución, al abandonar el ámbito cerrado de la galería para operar de manera directa en la realidad. Y la decisión de infiltrarse clandestinamente con un evento por fuera del certamen oficial lo ubicó en una posición contestataria que no respondía a sus objetivos prioritarios, pero cuyo impacto generó un gran revuelo e, indefectiblemente, lo vinculó al agitado contexto político que lo rodeaba.

Al mismo tiempo, se acercaba así a las preocupaciones de otros de sus pares que, fundamentalmente en los Estados Unidos, comenzaban a pensar el entorno como un espacio para accionar desde lo estético. Surgido como consecuencia de esas búsquedas, el *land art* proponía redefinir el lazo entre arte y naturaleza. Así, por medio de estas prácticas, el paisaje adquiriría una nueva entidad.

Transcurrida la Bienal, en octubre de 1968, la *merchant* norteamericana Virginia Dawn organizó la exposición *Earth Works* en su galería de Nueva York.<sup>5</sup> Junto con la exhibición *Earth Art*, en febrero de 1969, evidenciaron la emergencia de rumbos inéditos para la escultura, manifestados en el desarrollo de experiencias artísticas vinculadas con el entorno natural.

Esta actitud marcaba una estrecha relación entre la obra y su locación, ya no un mero espacio de contención, sino que se había vuelto parte constitutiva del hecho artístico y su significado, que se definía en un vínculo recíproco y único. Dos cuestiones fueron clave en este cambio: la relevancia que adquirió el factor temporal en la obra y la paulatina importancia que tomaron los procesos inmateriales, que se imponían sobre la primacía de la objetualidad y la visualidad presente en el arte desde el Renacimiento.

Estas piezas "sin pedestal" anulaban toda jerarquía entre el sujeto y el objeto de contemplación, la separación entre el espacio de la obra y el del espectador que rompía la noción de frontalidad, de verticalidad y de una mirada con un punto de vista central, porque el sujeto debía, en muchos casos, recorrer la obra para completar su significado. Así, el protagonismo del factor

temporal puso en entredicho la idea clásica del arte en tanto elemento eminentemente espacial. En este proceso, tiempo y espacio ya no tenían una existencia autónoma y objetiva: al trasladarse, el cuerpo del sujeto determinaba y transformaba su percepción. Con estas reformulaciones, el hombre dejaba de ser la medida de todas las cosas, algo que quedó confirmado en la escala monumental planteada por muchas de las obras que, como las coloraciones de García Uriburu, tuvieron lugar desde mediados de los años 60.

Si la acción llevada adelante por el artista daba una pauta en este sentido, los manifiestos que escribió tras la experiencia inscriben definitivamente la obra dentro de estas preocupaciones y expresan con claridad cuáles eran las inquietudes que lo habían impulsado a buscar en la naturaleza el soporte de su nuevo arte. Tanto la declaración *La movilidad del color* (cuyas palabras abren este texto) como el manifiesto *Espacio y Tiempo* otorgaban centralidad a la nueva manera en que los dos conceptos se vinculaban y el modo en que se habían modificado para abrir el camino hacia una de las premisas fundamentales de las vanguardias: la fusión del arte con la vida. Y lo proclamaba sentenciando el fin de la autonomía estética: "La obra de arte no tiene existencia hasta el momento en que se integra con lo real", afirmaba Uriburu.

Tan importantes resultaban estas reflexiones que este último manifiesto, acompañado de una de las imágenes captadas por Mulas, fue elegido por el artista para dejar testimonio de la acción en la obra *Coloración en Venecia*.

Esta fotografía también fue seleccionada por el crítico francés Pierre Restany para el número de septiembre de 1968 de la revista *Domus*. En esta publicación, escribió su crónica de la convulsionada Bienal y dedicó a Uriburu, exclusivamente, un apartado, donde destacó la acción como "el único gesto poético de una bienal confusa".<sup>6</sup>

Al otro lado del Atlántico, ese mismo mes, *Artforum* anunciaba la exposición de la Galería Dawn. No obstante, este número de la revista es recordado por un aporte crítico significativo. Entre sus páginas, se incluía un texto que pasaría a la historia como uno de los escritos fundacionales del arte de ideas o arte conceptual: "Systems Aesthetics" (arte de sistemas), del teórico estadounidense Jack Burnham.

Bien sabido es que, en los años 60, se vio modificada la relación entre tecnología y vida cotidiana. La carrera del espacio –que alcanzó su momento de mayor exposición con la llegada del hombre a la Luna, en julio de 1969– o el amplio desarrollo de la informática y los medios masivos de comunicación que alteraron la percepción del tiempo son dos de los procesos que reformularon para siempre la cultura visual de nuestra era.

En ese contexto, Burnham proponía una definición que se proyectaba hacia el mundo real. Según el experto en arte y tecnología, los valores estéticos estaban mutando porque el mundo, a la vez, se encontraba en una etapa de transformación. Sus reflexiones se orientaban a atacar la obsesión cultural, específicamente en el arte, por el objeto: "una de las mayores ilusiones del sistema del arte es que este reside en los objetos", postulaba. De ese modo, en concordancia con su contemporaneidad:

Una polaridad se desarrolla entre la obra de arte elevada, *única, finita*, es decir la pintura o la escultura, y conceptos que, en términos generales, pueden ser denominados no-objetos, sean estos entornos o artefactos que resisten el análisis imperante [...] nos encontramos en la transición de una cultura orientada sobre los objetos hacia una cultura orientada hacia los sistemas donde el cambio no emana de las cosas sino del modo en que estas son hechas.<sup>7</sup>

Este enfoque estético se preguntaba por aquello que no era visible, aunque muchas veces existiera un rastro material (información) de ese proceso o de esas relaciones de las que daba cuenta. En el caso de García Uriburu, la huella material de sus acciones fue un elemento: las botellas donde guardaba el agua que tenía se convirtieron en el índice de la experiencia y uno de los sellos distintivos de sus proyectos.

En esa vertiente conceptual del arte como idea, Uriburu fue perfilando sus próximas coloraciones. Mapas, gráficos y registros fotográficos conformaron el testimonio de una acción que era efímera, que se transformaba y se definía en el transcurso del tiempo.

## LAS EXHIBICIONES

Una de las primeras exposiciones que tomó la inmaterialidad como una de las cuestiones que reconfiguraba la estética de nuestra era fue *Art concepts from Europe*, organizada por Restany en la sede neoyorquina de la galería de Alfredo Bonino. Una serie de artistas convocados para la ocasión enviaron sus instrucciones o “ideas performantes”, como las denominó el crítico, a través de variados medios, ya fuera el tradicional soporte escrito como una carta hasta cintas de audio y comunicaciones telefónicas, que fueron transcriptas, o fotografías.

La galería ya no era un lugar de exhibición, sino un lugar de información, “un banco de ideas”, según Restany,<sup>8</sup> que funcionaba como un “experimento de arte y comunicación” donde el público podía acceder a las novedosas propuestas conceptuales de los artistas europeos.<sup>9</sup> Las iniciativas fueron clasificadas y catalogadas en temas y soportes: planos, fotografías, hojas de instrucción, cartas, sonidos, para que los visitantes, a través de un índice, pudiesen elegir la información de su interés.

Uriburu (a quien, después de Venecia, Restany consideraba exponente de la escena artística internacional) envió un proyecto de coloración intercontinental de aguas en cuatro ciudades de América y Europa. En un afiche, situaba la experiencia del 68 como el origen de un plan de aguas más vasto. Los acontecimientos tenían un día y una hora fijados con anticipación. Lo concretó entre mayo y julio de 1970, cuando coloreó cuatro ríos, en lo que fue su primera proclama de unión de los continentes a través de la hidrocromía.

Así, el 26 de mayo, a las 4.03 p. m., tiñó el East River, cerca del helipuerto, ya que parte de la acción incluía la participación de dos helicópteros que, volando bajo, ayudaron a esparcir el colorante, con el que se logró una mancha verde de unos sesenta metros de diámetro. Un grupo de invitados observaba desde la orilla. A ellos les fue entregado un folleto que decía: “Green New York... Intercontinental Project of Water Environment”. La presencia de varios de los más influyentes actores culturales era otro de los condimentos que componían las performances del artista por el mundo. Además de Blanca y de varios amigos argentinos, en la cita neoyorkina estuvieron presentes algunos de los impulsores de la emergente escena del *land art*, como Thomas Messer y Lawrence Alloway, director y curador del Museo Guggenheim, respectivamente; Charles Cowles, editor de la revista *Artforum*; John Perreault, poeta y crítico del *Village Voice*; Leo Castelli, uno de los galeristas más importantes de la vanguardia; representantes de TV France y *Life*, y el fotógrafo Gianfranco Gorgoni, de paso por la ciudad para cumplir con el encargo del semanario italiano *L'Espresso* de producir imágenes sobre el panorama artístico de la Gran Manzana.

Como parte de este programa de unión de las aguas, Uriburu pintó el Sena en junio con menos suerte que en Nueva York, ya que la policía secuestró el material.<sup>10</sup> Otra vez, se dio cita en Venecia, el 10 de ese mes, para realizar la segunda coloración. Por último, planificó su intervención sobre el Riachuelo, en una Buenos Aires signada por un nuevo gobierno militar, tras el derrocamiento del general Juan Carlos Onganía. En la Argentina, el ambiente no parecía receptivo, y algunos diarios, incluso en clave irónica, anticipaban problemas:

Nuestro gran tintorero mayorista, que alborotó a Venecia tiñendo sus aguas, piensa hacer lo mismo con el Riachuelo. Desde ya sabemos que tendrá problemas, pues todo lo verde es considerado tabú por la comisión honoraria de censura.<sup>11</sup>

Por ese entonces, en nuestro país, una institución promovía el arte de sistemas como el concepto rector que regiría su vida institucional, el Centro de Arte y Comunicación, también conocido por sus siglas: CAyC. La presencia de García Uriburu en la Argentina desde 1970 estuvo indisolublemente ligada a este espacio y a las exposiciones que organizó en Latinoamérica y en Europa. Desde su presentación en sociedad con la muestra *Arte y Cibernetica*, en 1969, el CAyC mostró interés por las disciplinas vinculadas con las ciencias de la información.

En 1970, se introdujo por primera vez el término “arte de sistemas”, en el título de la exposición que tuvo lugar en el Museo Caraffa de Córdoba: *De la figuración al arte de sistemas*. Luis Fernando Benedit, Edgardo A. Vigo y García Uriburu fueron los artistas que su director, Jorge Glusberg, seleccionó para

explicar cómo las prácticas contemporáneas habían transformado los códigos estéticos. En la trayectoria de estos autores, exemplificó el modo en que el arte se había movido de las prácticas tradicionales, como la pintura figurativa, a valerse de la realidad y sus elementos como la base de experiencias. Según señalaba el catálogo de la muestra, esta transición tenía una fecha y una hora identificables: “El 19 de junio de 1968 a las 6.30 de la mañana, en el Canal Grande de Venecia, García Uriburu pasó repentinamente de la figuración de sus colectivos y María Antonietas a un arte de sistemas”.<sup>12</sup> El catálogo mismo, en su lista de exhibición, diferenciaba las obras que pertenecían a una u otra tendencia, y evidenciaba cómo habían mutado los conceptos de materialidad y objetualidad en el arte. En el caso de Uriburu, por un lado, se listaban las “telas”, pinturas, y por otro, la “documentación”, fotografías y planos que daban cuenta de las experiencias efímeras que formaban parte de la exposición.

Un año después, en junio de 1971, el CAyC presentó una muestra de carácter internacional: *Arte de sistemas* (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires). Allí, García Uriburu exhibió su proyecto más ambicioso hasta el momento: la *Coloración de las Cataratas del Iguazú*. La gran escala que promovía el *land art* alcanzaba aquí dimensiones tan incommensurables que, de hecho, la iniciativa nunca pudo concretarse. En la intención de pintar las aguas de las Cataratas, se desplegaba también el imaginario latinoamericano, reflejado en la fuerza de la naturaleza y el paisaje. Son justamente la geografía, el paisaje y el territorio los aspectos que definen la obra de García Uriburu a principios de los años 70, al tiempo que el agua, como elemento de unión natural, marca su mirada sobre América Latina en esa etapa. En este enfoque, el mapa y el diagrama geográfico tendrán un rol central.

## LATINOAMÉRICA Y EL IMAGINARIO DEL FUTURO

Junto con su esposa, Blanca, García Uriburu residió gran parte del año 1969 en Nueva York. Según señaló el artista, en la ciudad dio inicio a sus reflexiones sobre la tensión entre naturaleza y cultura, que materializó en una serie de pinturas con rascacielos o edificios emblemáticos de fondo, a los que superpuso, en primer plano, imágenes de animales, muchos de ellos, en peligro de extinción.<sup>13</sup> En ese entonces, además, surgieron sus preocupaciones por los problemas medioambientales, una inquietud que lo acompañó hasta sus últimas obras.

En ese contexto, volcó su atención sobre Latinoamérica. Hacia fin del año 1970, comenzó a pintar un mapa de la región, que dejó sin terminar. Completó este trabajo en 1981, al incorporar una línea que une el continente a través de las cuencas de sus ríos. Sobre un turquesa dominante, un trazo amarillo destaca la ruta Belem-Buenos Aires en los recorridos del Amazonas, el Orinoco y el Río de la Plata. Uriburu inaugura así un período en el que el mapa sería decisivo en su apuesta creativa.

Desde principios de los años 60, la idea de América Latina como un espacio de identificación común había cobrado protagonismo a nivel mundial. Con el correr de la década, también primó la percepción de que estaban dadas las condiciones para un salto histórico sin precedentes: aquel donde el continente giraría hacia una experiencia socialista sobre la base del modelo de la Revolución Cubana. En esa alternativa, estaban implicados muchos de los conceptos y procesos que conformaron el mapa político mundial desde fines de los 50: la emancipación de los países denominados tercermundistas, el antiimperialismo, o las renovadas concepciones de la izquierda que, en sus vertientes más radicalizadas, incluyeron la lucha armada como opción política.

Influenciados por este clima de transformación, diversos artistas recuperaron la imagen del mapa latinoamericano con un sentido ideológico. Si, a lo largo de la era moderna, el mapa había sido una forma de construcción de conocimiento y uno de los códigos comunes de representación geopolítica,<sup>14</sup> en el marco de las luchas y proclamas tercermundistas que se extendieron hasta los 70 funcionó como un contundente anclaje visual de identidad. La referencia a Joaquín Torres García y el mapa invertido ideado para su manifiesto de 1935, *Escuela del Sur*, era evidente, y en muchos casos estableció un vínculo directo entre las posiciones latinoamericanistas de la primera mitad del siglo XX y los ideales revolucionarios que signaron la región promediando la década del 60. Una de las citas más directas es la imagen propuesta por el argentino Luis Felipe Noé para el libro *El arte de América Latina es la Revolución*, que puede ser entendida como una declaración antiimperialista donde

invertir el mapa significaba, desde el orden simbólico, subvertir una relación de dominación.<sup>15</sup>  
En las cartografías que planteó Uriburu, Latinoamérica surgía como esperanza de futuro.  
En ellas, el agua era el elemento de unión natural de vastos territorios con una historia en común.

Después de la coloración de grandes ríos la segunda etapa de mi arte toma un sentido más completo y político [...]. La unión de los países latinoamericanos por las aguas de sus ríos, aunque no dentro de los límites establecidos por el hombre. Todo un continente unido por la naturaleza. El agua, la tierra y el aire son las reservas del futuro en el continente latinoamericano. Un arte de dimensiones latinoamericanas.<sup>16</sup>

El problema de la integración latinoamericana, siempre presente en los debates de la región, puede rastrearse hasta el período independentista y el ideal bolivariano de un continente unido. En ese sentido, la conexión fluvial había sido motivo de numerosas expediciones, abocadas a explorar la comunicación interna de los ríos del continente de manera sostenida desde el siglo XIX. Ejemplo de ello es el viaje científico de Alexander von Humboldt, quien descubrió la conexión de las cuencas fluviales de los ríos Orinoco y Amazonas a través del brazo del Casiquiare.

Los ideales de unión latinoamericana que caracterizaron la región a partir de los años 70 también contemplaron la posibilidad de un desarrollo político, económico y social proyectado hacia el continente y emancipado de las potencias mundiales. La integración dejaba de pensarse solo en términos simbólicos.

A fines de 1979, los hermanos rumanos residentes en Venezuela Paul y Constantino Georgescu emprendieron una expedición, determinados a demostrar la viabilidad de la navegación fluvial continua en su eje norte-sur, a través de los tres grandes sistemas hidrográficos sudamericanos: las cuencas del Orinoco, el Amazonas y del Plata.<sup>17</sup>

El 15 de mayo de 1980, la expedición llegó a Buenos Aires, el punto más austral del viaje. Casi un año después, Paul Georgescu se lanzó a una nueva travesía, denominada Amistad e integración sudamericana, que zarpó del Puerto de Tigre, en la provincia de Buenos Aires, el 13 de enero de 1981. Su propósito fue conectar ocho de las trece capitales del continente por medio de sus aguas.

Contemporáneamente, García Uriburu retomaba y finalizaba aquella pintura que había proyectado diez años antes, donde había delineado el "mapa natural", a la que llamó *Latinoamérica unida por los ríos*.

Entre 1973 y 1974, el artista compuso una serie de mapas en los que borró las fronteras políticas de América Latina para destacar los límites naturales. "Los ríos son brazos de unión continental que sobrepasan esos límites", sentenciaba. En este borramiento, proponía mirar el territorio desde la naturaleza: alterando un código establecido, planteaba la oposición naturaleza-cultura por medio de la geografía. A su vez, estas imágenes llevan una carga simbólica muy fuerte, ya que, al cuestionar el orden político, García Uriburu despojaba al mapa de la supuesta neutralidad de la práctica cartográfica, es decir, de su capacidad de ser entendido como representación de una realidad dada.<sup>18</sup>

## MANIFIESTOS

En 1973, Uriburu realizó una carpeta de serigrafías que tituló *Portfolio (Manifiesto)*. Allí compendió su universo ideológico tanto ético como estético, en un contundente diálogo entre imagen y texto (casi todas las planchas tienen algún tipo de inscripción sobre la imagen). Se trata de seis serigrafías que revisan y ordenan la producción de esos cinco años que habían cambiado su perspectiva estética. Una vez más, Venecia fue el punto de partida, y el artista sumó el proyecto intercontinental de coloración que había concretado en 1970. Pero otorgaba un lugar preeminente a una iniciativa que nunca llevó a cabo: la *Coloración de las Cataratas del Iguazú*, la estampa que cierra la serie. De esta manera, depositaba la mirada del futuro sobre Latinoamérica, cuyo rol central se manifiesta en los dos mapas incluidos en la carpeta. Sobre uno de ellos, eligió dejar inscripta una nueva proclama, que en pocas líneas sintetiza su intención:

Yo denuncio a través de mi arte el antagonismo entre la naturaleza y la civilización. Es por esto que coloreo mi cuerpo, mi sexo y las aguas del mundo. Los países más evolucionados están destruyendo el agua, la tierra, el aire; reservas del futuro en los países latinoamericanos.<sup>19</sup>

El segundo mapa, serigrafía de uno de los cuatro mapas pintados en 1973, llevaba el texto "Latinoamérica. Reservas naturales del futuro. Unida o sometida", parafraseando a Juan Domingo Perón en su libro *La hora de los pueblos*, tal como afirma Isabel Plante, quien señala el modo en que el artista conjugaba "sus inquietudes respecto de cuestiones ambientales con la idea de unidad latinoamericana [...]"<sup>20</sup>

Finalmente, una de las estampas introducía la importancia performática del cuerpo en la experiencia de las coloraciones: retomaba la acción desarrollada por Uriburu en octubre de 1971, mientras se encontraba en Nueva York, en la que intervino su sexo al pintarlo de verde y fotografiarlo. Tiempo después, según cuenta Restany, envió una imagen por correo a sus conocidos.

Si el *Portfolio* había representado su propio museo imaginario, portable y por fuera de la institución, en mayo de 1974 sería el museo parisino Galliera el que albergaría una muestra que bien podría catalogarse de exhibición-manifiesto. Con un despliegue de obra que apostaba a la gran escala, en las paredes de una larga sala rectangular, se diferenciaban tres sectores, que el crítico Hugo Monzón describió del siguiente modo:

[...] cuatro grandes cuadros en los que se ven puños alzándose sobre un fondo de rascacielos, como un símbolo de la rebelión contra la civilización que opprime al hombre. En otra pared de la sala se repite la misma idea pero sobre el fondo de los rascacielos los que se alzan y saltan son delfines, en este caso símbolos de la libertad. Llaman la atención cuatro grandes mapas físicos de América Latina en los que están señalados los ríos, valles, montañas y otros accidentes geográficos, pero sin ninguna demarcación de límites políticos. Aluden al futuro y uno de los cuadros lleva una leyenda que dice: "Reserva natural del futuro. Unida o sometida". El color casi exclusivo de todos los cuadros es el verde, en los múltiples matices, como el elemento cromático fundamental de la naturaleza. Pero en la cuarta pared del salón no se expone ningún cuadro, destinándose a servir de fondo a un tablado en el que la bailarina argentina Iris Scaccheri, con sus manos pintadas de verde, interpreta con sus danzas la llamada "rebelión verde" que propone el artista.<sup>21</sup>

El relato de Monzón, por entonces a cargo de la sección de plástica del diario *La Opinión*, daba la pauta de las tres claves sobre las que se asentaba el pensamiento de Uriburu: las ideas de rebelión y de libertad, y la esperanza de futuro depositada en Latinoamérica.

También en mayo, el artista donó al Museo Nacional de Bellas Artes su cuadro-manifiesto *Coloración en Venecia*. Su ingreso al patrimonio público se unía al óleo *Las tres gracias*, incorporado al acervo tras obtener el Premio Único Adquisición del Salón Nacional, en 1968. Con esta decisión, el artista reafirmaba el lugar central que ocupaba la experiencia veneciana en la historia de su producción.

En efecto, con el tiempo, esta instalación de gran escala se convirtió en una de las acciones pioneras de las manifestaciones de la performance y del conceptualismo, aquellas que marcaron el paso hacia un arte inmaterial, basado en ideas, donde la participación activa del espectador, los procesos y las experiencias disputaron la primacía del objeto en el sistema del arte.

Existen obras que tienen una fuerza especial porque poseen la capacidad de sintetizar un momento particular, aquellas donde se resumen las apuestas estéticas de un tiempo dado. Estas imágenes se destacan por su poder de condensación y por ejercer una reflexión crítica que interviene de modo determinante en los procesos de construcción de sentido.

El provocador gesto que García Uriburu planteó al colorear las aguas del Gran Canal en junio de 1968 representa una de esas imágenes. Hoy, a cincuenta años de aquel momento y desde la institución, proponemos volver la mirada sobre esta acción que nos interpela desde el presente y nos lleva a repensar una experiencia que marcó el rumbo del arte en el siglo XX.

## NOTAS

<sup>1</sup> Nicolás García Uriburu, *La movilidad del color*, septiembre de 1968, mimeo, 1 p. Archivo Fundación Nicolás García Uriburu (Archivo FNGU).

<sup>2</sup> Sin autor, "Hacia el arte sin fronteras", recorte sin identificar. Archivo FNGU, carpeta 1968, p. 35.

<sup>3</sup> Sin autor, "Disturbios en la Bienal de Venecia", *La Nación*, Buenos Aires, 20 de junio de 1968.

<sup>4</sup> Sin autor, "Uriburu: año 2000", *El Diario*, Buenos Aires, 3 de noviembre de 1968. Archivo FNGU, carpeta 1968, p. 45.

<sup>5</sup> Michael Heizer, Walter De Maria, Dennis Oppenheim, Robert Morris, Robert Smithson, Sol LeWitt, Claes Oldenburg y Carl Andre, artistas emblemáticos del movimiento, participaron de la exposición.

<sup>6</sup> Pierre Restany, "Venezia", *Domus*, N° 466, Milán, septiembre de 1968, p. 53.

<sup>7</sup> Jack Burnham, "Systems Aesthetics", *Artforum*, Nueva York, septiembre de 1968, p. 30.

<sup>8</sup> Pierre Restany, "Art concepts from Europe", *Domus*, n° 487, Milán, mayo de 1970.

<sup>9</sup> *Art Concepts from Europe*, gacetilla de prensa, Nueva York, Galería Bonino, 1970. Archivo FNGU.

<sup>10</sup> Sin autor, "El hombre que pinta las aguas", *Gente*, Buenos Aires, 1970. Archivo FNGU, carpeta 1968, p. 26.

<sup>11</sup> Cerino, "Noticias que pueden traer cola", recorte sin identificar. Archivo FNGU, carpeta 1970, p. 29.

<sup>12</sup> Jorge Glusberg, *De la figuración al arte de sistemas* [cat. exp.], Córdoba-Buenos Aires, Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa"-Centro de Arte y Comunicación, 1970, s. p.

<sup>13</sup> Véanse las declaraciones de Nicolás García Uriburu en Victoria Pueyrredón, "Verde que te quiero verde", *El país de los domingos*, s. f. Archivo FNGU, carpeta 1973-1976, p. 49.

<sup>14</sup> En relación con el mapa como modelo científico de conocimiento, véase, por ejemplo, John Harley, "Hacia una deconstrucción del mapa", en Paul Laxton (Ed.), *La nueva naturaleza de los mapas: Ensayos sobre la historia de la cartografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 185-207.

<sup>15</sup> Luis Felipe Noé, "El Arte de América Latina es la Revolución", en Miguel Rojas Mix (Ed.), *Noé. El Arte de América Latina es la Revolución*, Santiago de Chile, Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile-Editorial Andrés Bello, 1971.

<sup>16</sup> Nicolás García Uriburu, s. t., en AA. VV., *Uriburu*, París, Jacques Damase Editeur, 1978, p. 5.

<sup>17</sup> Puede leerse la memoria de viaje de esta expedición en Paul Georgescu, *Ríos de integración. El camino fluvial de América Latina*, Caracas, CAF, 2013.

<sup>18</sup> Por esos mismos años también surgieron una serie de cuestionamientos a la neutralidad de la cartografía. Posiblemente, uno de los más conocidos sea el mapa de Arno Peters y la reformulación no eurocentrista del mapamundi. Si bien su propuesta fue muy cuestionada con posterioridad, sitúa el problema en un momento en que, bajo la influencia del pensamiento terciermundista, muchos supuestos y saberes fueron puestos en entredicho.

<sup>19</sup> Véase *Portfolio (Manifiesto)*, publicado en este catálogo (pp. 20-27).

<sup>20</sup> Isabel Plante, *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhsa, 2013, p. 331.

<sup>21</sup> Hugo Monzón, "Otra muestra ecológica de García Uriburu", *La Opinión*, Buenos Aires, 14 de mayo de 1974.



COLORATION URIBURU, 1968  
Botella de agua de la coloración de Venecia,  
33 x 9 cm  
Colección Fundación Nicolás García Uriburu

## 19 DE JUNIO 1968. PRIMER PROYECTO. GREEN VENICE

### Espacio:

La obra de arte ha dejado de tener forma autónoma.  
La obra de arte adopta la forma de la naturaleza: fluida, dinámica.  
La obra de arte no tiene más lugar (galería, museo...) fuera de la naturaleza;  
su lugar está en la naturaleza.  
La obra de arte no tiene más dimensiones autónomas: depende del ambiente,  
de la ciudad y de los canales.  
La obra de arte no comienza a partir de un sistema de comunicación particular  
para su difusión: sorprende al público en su propio espacio vital.

### Tiempo:

La obra de arte no tiene existencia hasta el momento en que se integra con lo real:  
el pigmento rojo transforma el agua en una obra de arte verde. La obra de arte tiene  
una vida: un comienzo y un final. Cambia de lugar, de forma, de dimensión y se disipa  
(duración variable según la meteorología, las mareas, las corrientes...)

—URIBURU



JUNE 19 1968. FIRST PROJECT. GREEN VENICE.

### SPACE:

ART WORK HAS NO AUTONOMOUS FORM ANY MORE.  
ART WORK ADOPTS NATURE FORM: FLUID, DYNAMIC.  
ART WORK HAS NO MORE PLACE OUTSIDE OF NATURE :  
(GALLERY, MUSEUM...)ITS PLACE ITS INSIDE OF  
NATURE.  
ART WORK HAS NO AUTONOMOUS DIMENSIONS ANY  
MORE: DEPENDS OF THE ENVIRONMENT, THE CITY  
AND THE WATERWAYS.  
ART WORK DOES NOT START FROM A PARTICULAR  
SYSTEM OF COMMUNICATION FOR ITS DIFFUSION:  
IT SURPRISES THE PUBLIC IN HIS OWN VITAL SPACE.

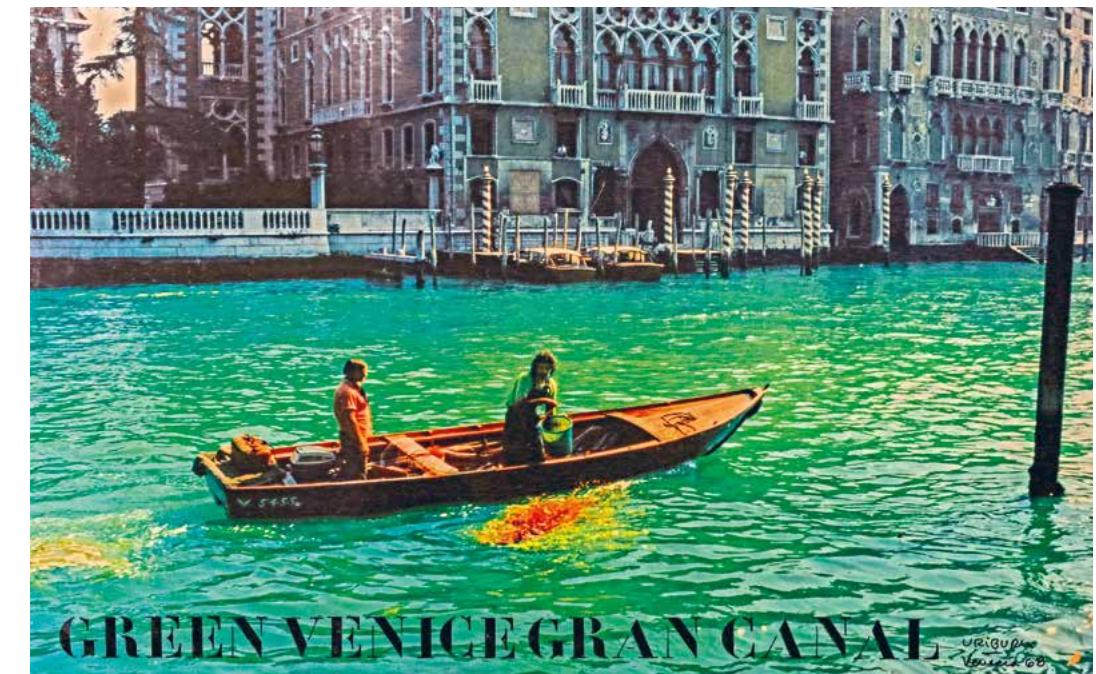
### TIME:

ART WORK EXISTS ONLY FROM THE MOMENT OF ITS  
INTEGRATION WITH REALITY: THE RED PIGMENT  
TRANSFORMS WATER IN A GREEN ART WORK.  
ART WORK HAS LIFE: BEGINNING AND END. IT CHANGES  
PLACE, FORM, DIMENSION AND GETS CALM ( IT  
VARIES ACCORDING TO METEOROLOGY, TIDES, FLOWS... )

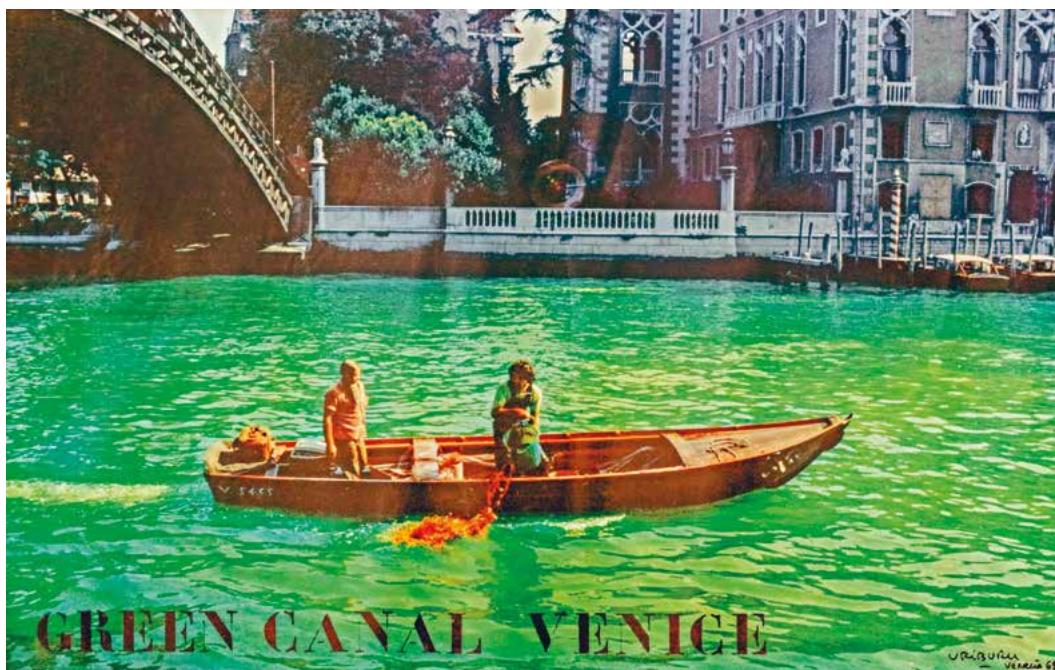
URIBURU

COLORACIÓN EN VENECIA, 1968

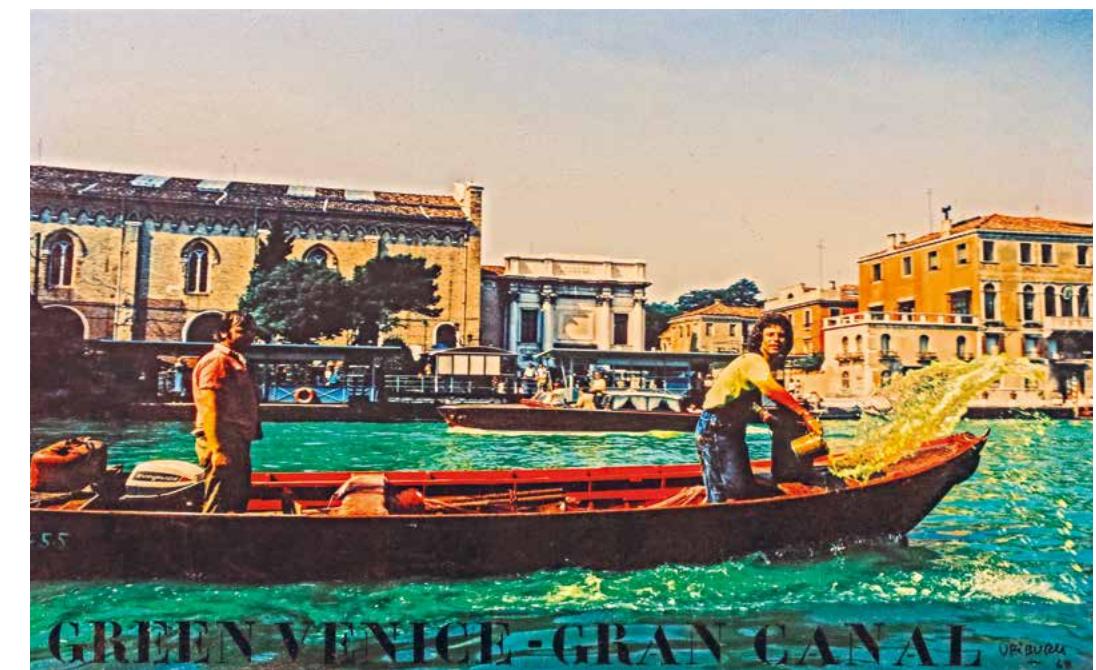
Fotografía intervenida y texto mecanografiado, 82 x 50 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



GREEN VENICE GRAN CANAL



GREEN CANAL VENICE

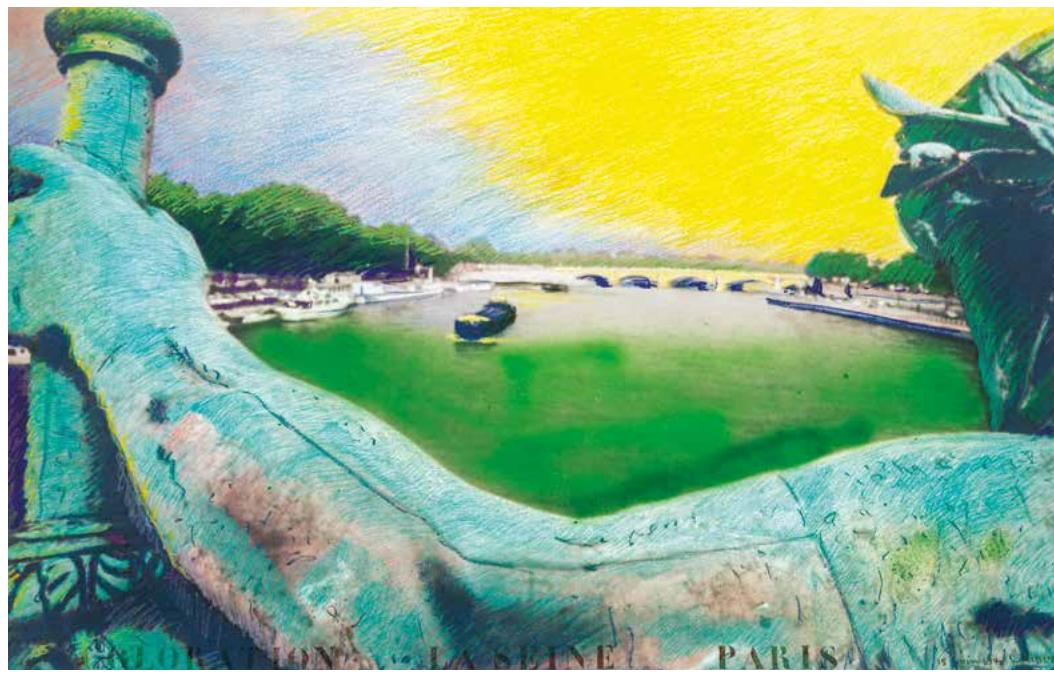
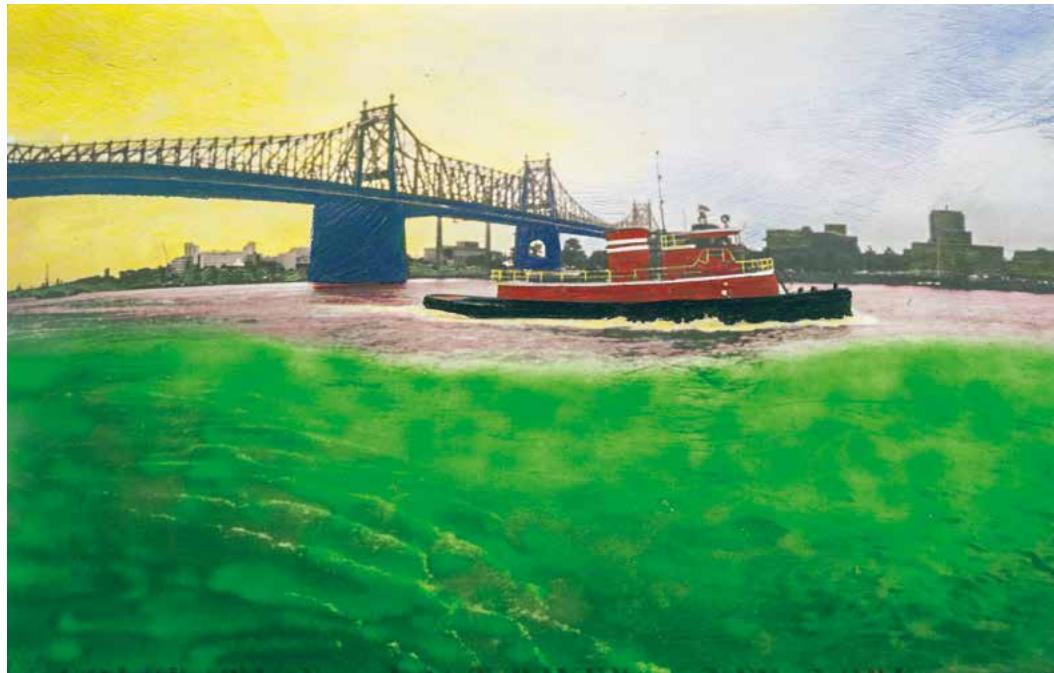


GREEN VENICE - GRAN CANAL

GREEN VENICE CANAL, 1968

Fotografías, 52 × 75 cm (cada una)

Colección Fundación Nicolás García Uriburu



HIDROCROMÍA INTERCONTINRAL, 1970  
Pastel tiza sobre cuatro fotografías, 88,5 × 30 cm (cada una)  
Colección MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Páginas siguientes

**PORFOLIO**

(MANIFIESTO), 1973  
Seis serigrafías sobre  
papel, 76,2 x 56,5 cm  
(cada una). Colección  
Fundación Nicolás  
García Uriburu

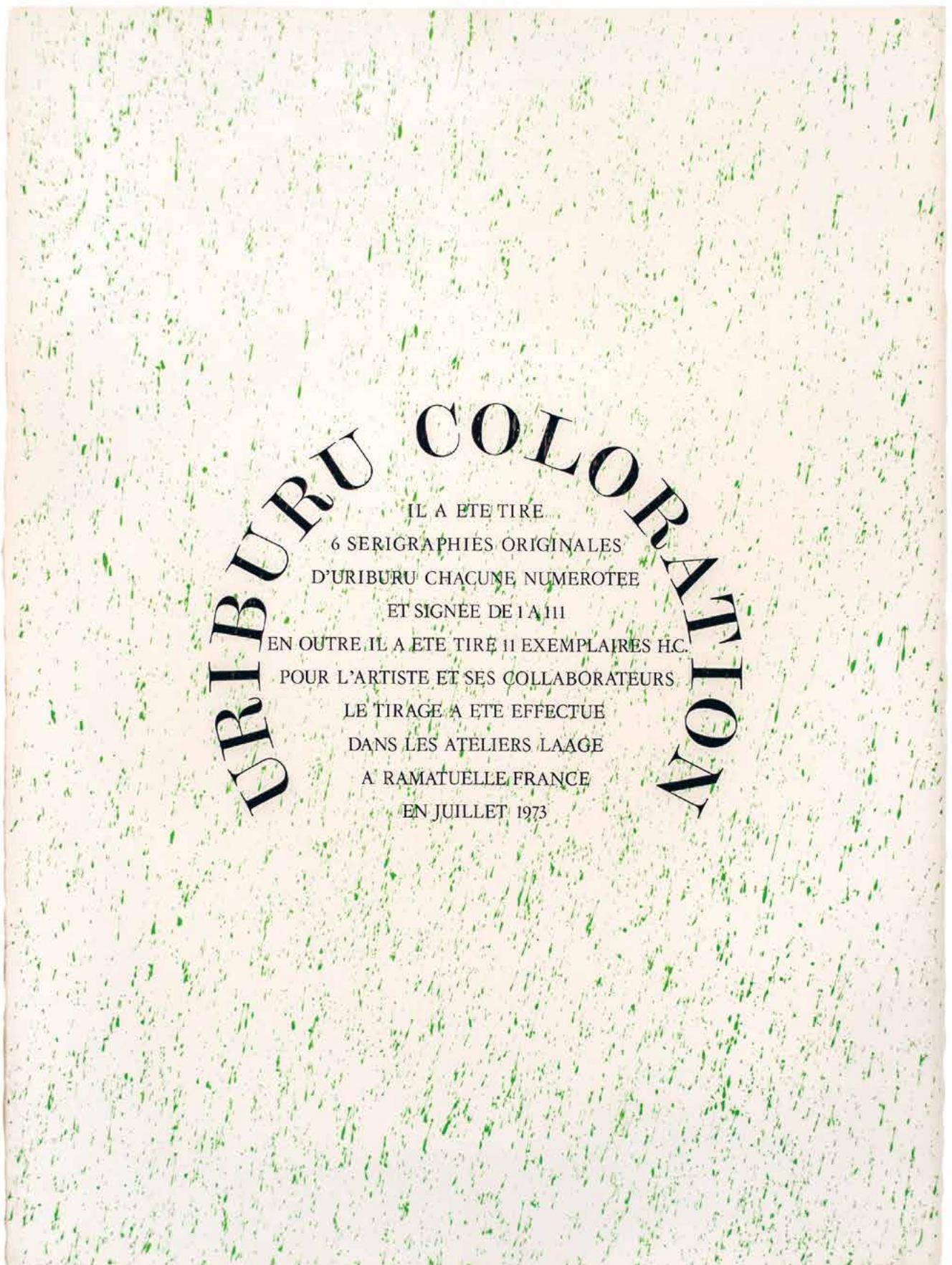


**PORFOLIO (MANIFIESTO)**

(Traducción de los textos de la página 24)

Todo comenzó en Venecia en 1968. Posteriormente, Uriburu sistematizó su idea, y la llevó al extremo de su visión: la obra de arte identificada con la intervención del color en la naturaleza se libera de toda sujeción inherente a su forma, su dimensión, su situación en el espacio y en el tiempo. —PIERRE RESTANY

Yo denuncio a través de mi arte el antagonismo entre la naturaleza y la civilización. Es por esto que coloreo mi cuerpo, mi sexo y las aguas del mundo. Los países más evolucionados están destruyendo el agua, la tierra, el aire; reservas del futuro en los países latinoamericanos. —URIBURU



TOUT A COMMENCE A VENISE EN 1968.  
PAR LA SUITE URBURU A SYSTEMATISE SON  
IDEE, IL LA PORTE AUX LIMITES EXTREMES  
DE SA VISION: L'OEUVRE D'ART IDENTIFIEE  
A L'INTERVENTION DE LA COULEUR DANS LA  
NATURE SE LIBERE DE TOUTE SUJETION  
INHERENTE A SA FORME, SA DIMENSION,  
SA SITUATION DANS L'ESPACE ET LE TEMPS.

PIERRE RESTANY

JE DENONCE AVEC MON ART L'ANTAGONISME  
ENTRE LA NATURE ET LA CIVILISATION.  
C'EST POUR ÇA QUE JE COLORE MON CORPS,  
MON SEXE ET LES EAUX DU MONDE.  
LES PAYS PLUS EVOLUES SONT EN TRAIN  
DE DETRUIRE L'EAU, LA TERRE, L'AIR;  
RESERVES DU FUTUR DANS LES PAYS  
LATINO-AMERIQUAINS.

URIBURU

50/111

URIBURU



JUNE 19 1968. FIRST GREEN VENICE.

SPACE:

ART HAS NO AUTONOMOUS FORM ANY MORE.  
ART ADOPTS NATURE'S FORM: IT IS FLUID, DYNAMIC.  
ART NO LONGER HAS A PLACE OUTSIDE OF NATURE:  
ITS PLACE IS INSIDE OF NATURE.  
ART HAS NO AUTONOMOUS DIMENSION ANY MORE:  
IT DEPENDS ON THE ENVIRONMENT:  
THE CITY, THE WATERWAYS...  
ART DOES NOT DEPEND ON A PARTICULAR  
SYSTEM OF COMMUNICATIONS FOR ITS DIFFUSION:  
IT SURPRISES THE PUBLIC IN ITS OWN VITAL SPACE.

TIME:

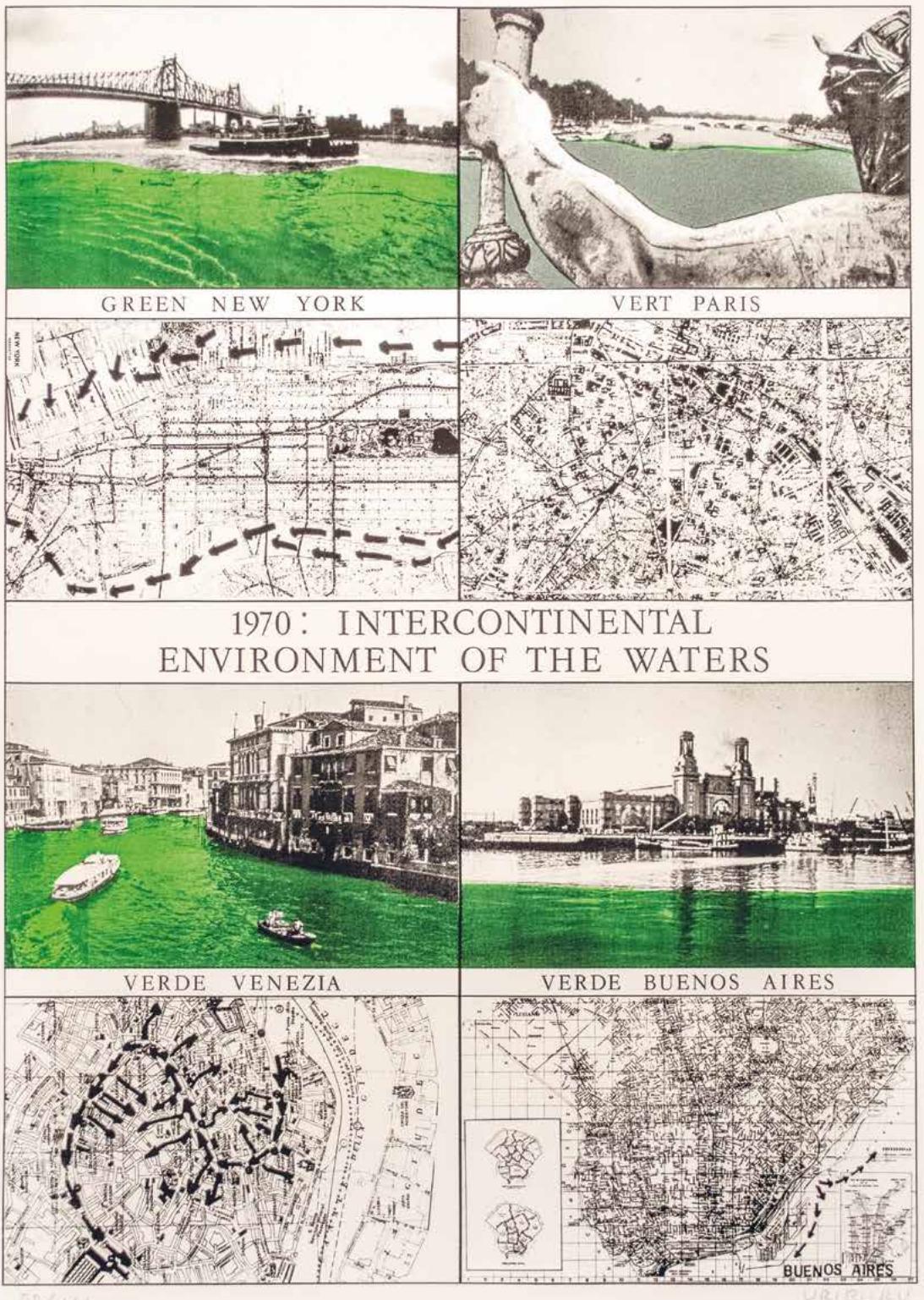
ART WORK EXISTS ONLY FROM THE MOMENT OF ITS  
INTEGRATION WITH REALITY: THE RED PIGMENT  
TRANSFORMS WATER INTO A GREEN WORK OF ART.  
ART HAS LIFE OF ITS OWN: A BEGINNING AND AN END.  
ART CHANGES PLACE, FORM, DIMENSIONS.  
IT VARIES ACCORDING TO METEOROLOGY,  
TIDES, CURRENTS.

URIBURU

50/111

URIBURU

Traducción en la página 16



28

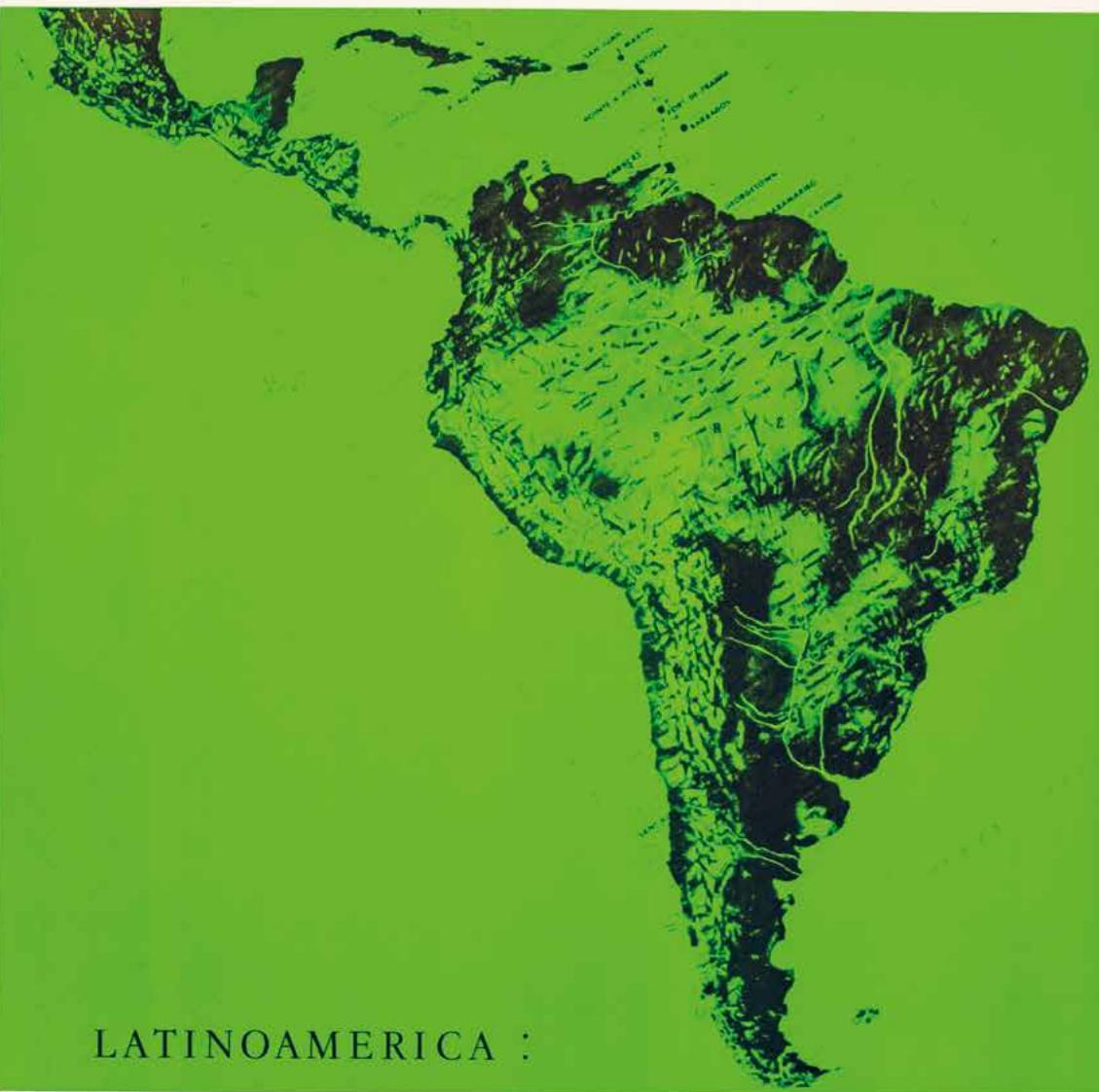


SEX COLORATION

50/444

NEW YORK  
OCTOBER 1971  
URIGURU

29



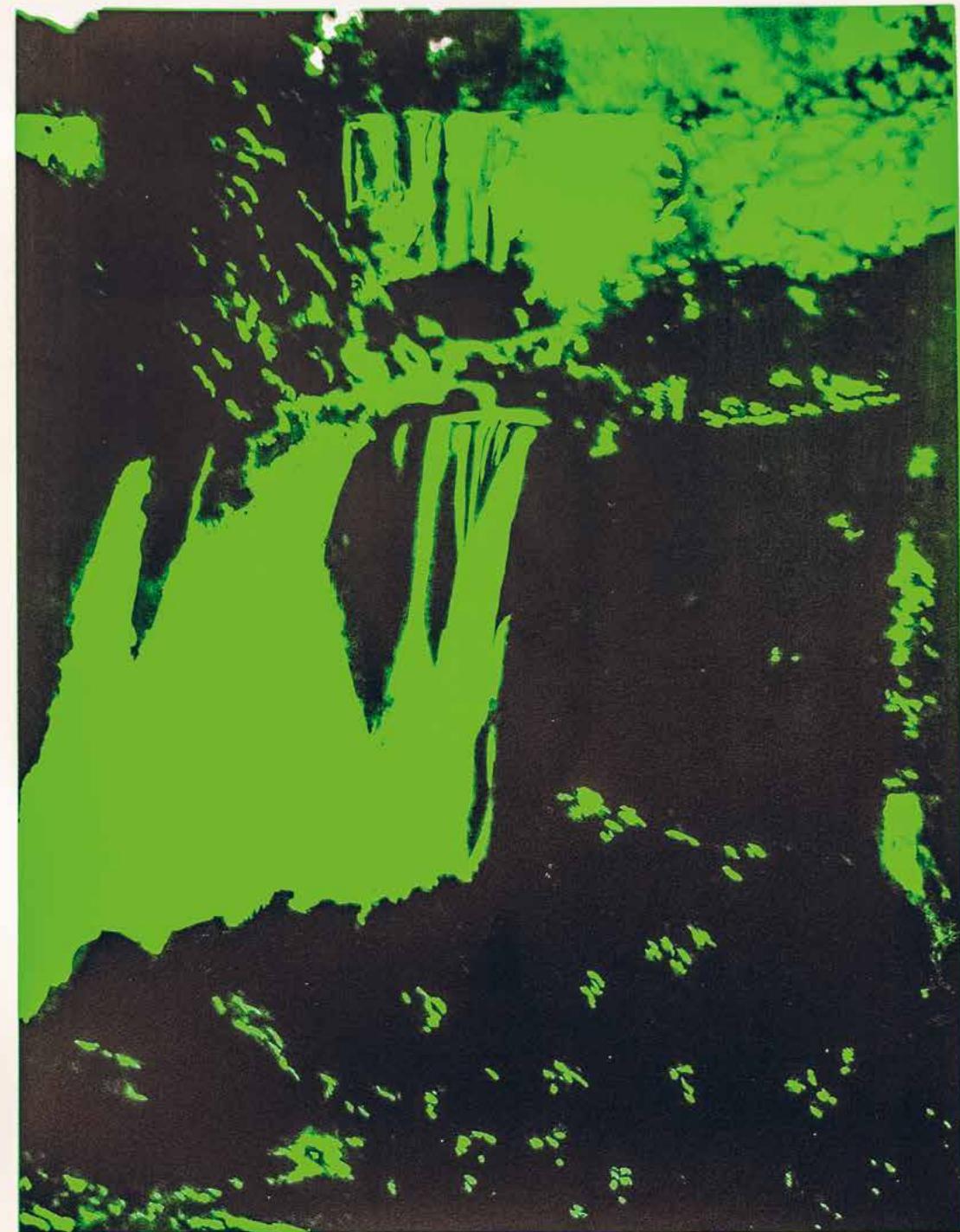
LATINOAMERICA :

RESERVAS NATURALES DEL FUTURO

UNIDA O SOMETIDA

URIBURU

50/111



VERTICAL PROJECT : GREEN COLORATION  
IGUAZÚ FALLS ARGENTINA

URIBURU

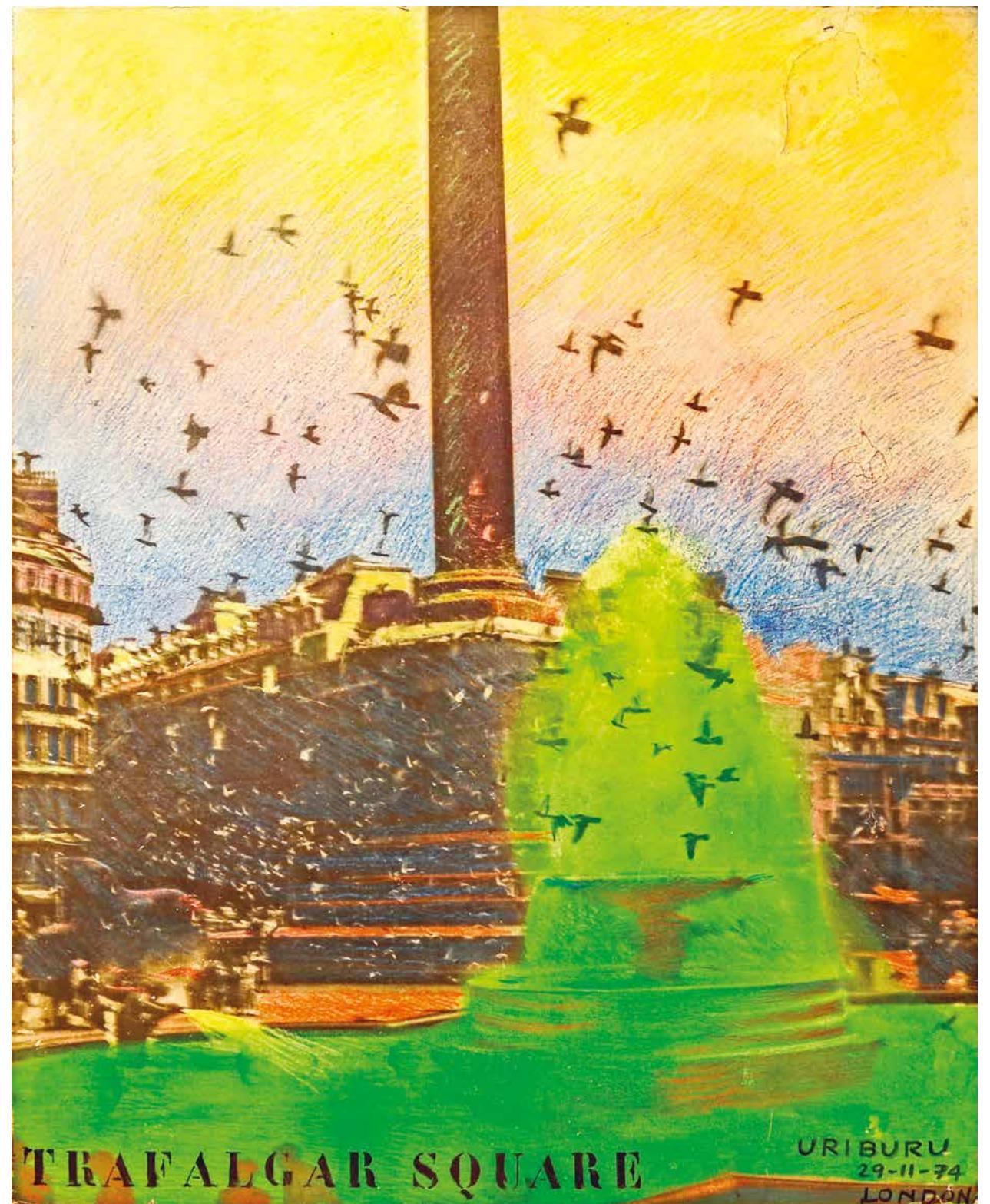
50/111



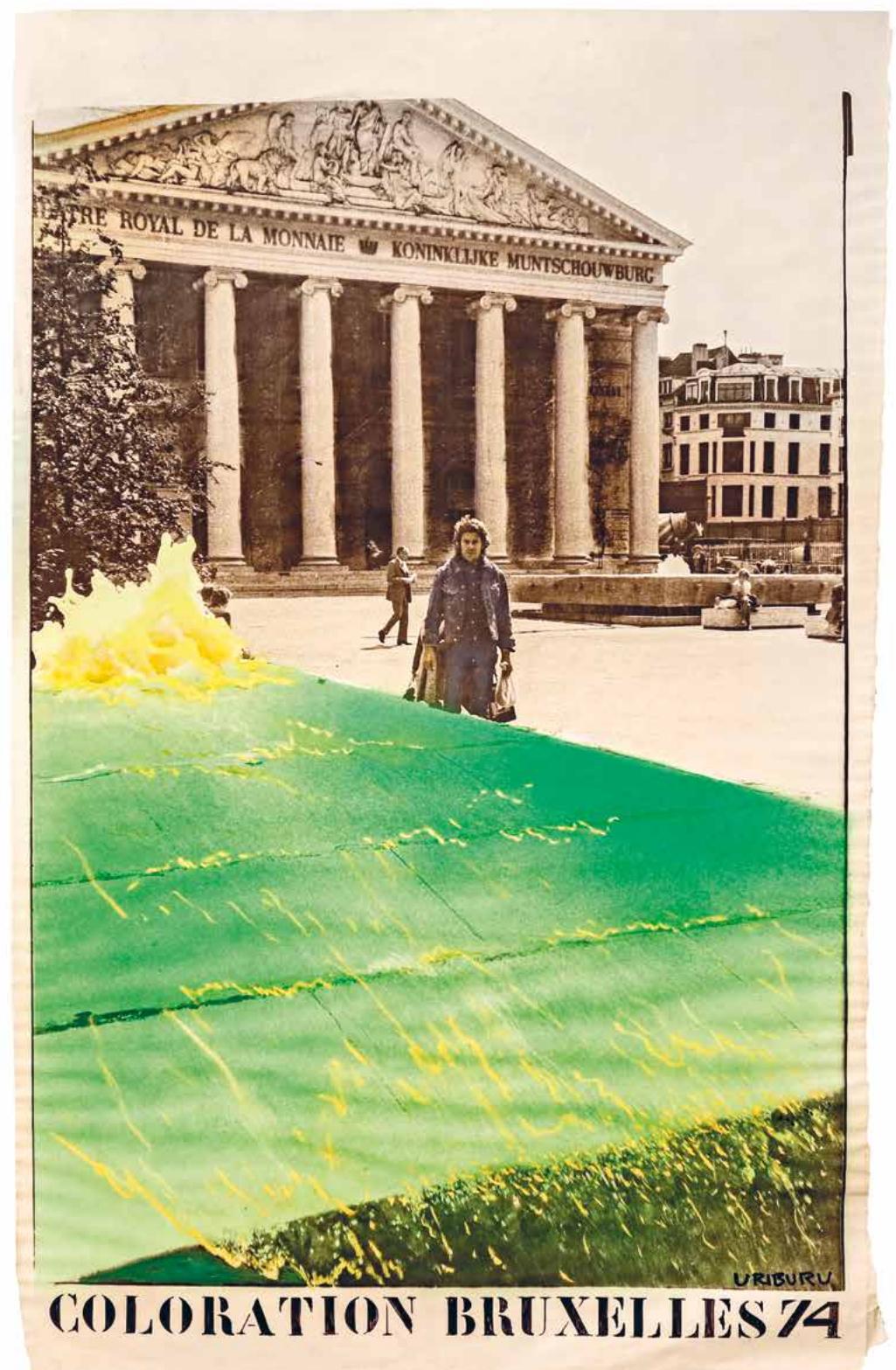
LA REBELIÓN, 1973  
De la serie *Antagonismo entre naturaleza y civilización*  
Óleo sobre tela, 190 × 180 cm  
Colección Fundación Nicolás García Uriburu



LA REBELIÓN, 1973  
De la serie *Antagonismo entre naturaleza y civilización*  
Óleo sobre tela, 190 × 180 cm  
Colección Fundación Nicolás García Uriburu



TRAfalgar Square, 1974  
Foto y pastel, 101 x 80 cm  
Colección Fundación Nicolás García Uriburu



COLORATION BRUXELLES, 1974  
Foto y pastel, 105 x 65 cm  
Colección Fundación Nicolás García Uriburu



LATINOAMÉRICA UNIDA POR LOS RÍOS, 1970-1980  
Óleo sobre tela, 145 × 115 cm  
Colección Fundación Nicolás García Uriburu



500 AÑOS DE POLUCIÓN, 1992  
Caja de botellas de agua coloreada del Río de la Plata, 47 × 27,9 × 17,7 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



## 1968-1974

### Coloraciones, pinturas y proyectos. Un itinerario histórico

En 1965, con 29 años, Nicolás García Uriburu gana el Premio Braque, otorgado por la Embajada de Francia, que consistía en una residencia de doce meses en París. El artista y su esposa, Blanca Isabel Álvarez de Toledo, llegan a la ciudad europea en el Año Nuevo de 1966. Desde entonces, Uriburu expone sus obras pop, obtiene el Prix Lefranc —el galardón más importante para la pintura joven— y participa en la Exposición Universal de Montreal, en representación de Francia. Para 1968, la pareja vive en una vieja casa de la rue Saint-Savin, en el antiguo barrio Le Marais. Blanca se había transformado en modelo exclusiva de la firma Pierre Cardin, y Uriburu era reconocido en el medio artístico.

## 1968

### PARÍS. 10 DE MAYO. GALERÍA IRIS CLERT

Fue un intento de ambientación total, de unificación del estilo moderno en varios rubros, trabajando con un equipo. —URIBURU

**EN LA GALERÍA: LA FIESTA.** García Uriburu inaugura *Prototipos para un jardín artificial* en la vanguardista galería de Iris Clert, el lugar de las jóvenes tendencias. Se trataba de una ambientación que desplegaba una serie de piezas inspiradas en la naturaleza: animales, flores, nubes, una catarata y un arcoíris, entre otros elementos realizados con planchas de plexiglás. El espacio incluía, además, muebles con diseños modernos, también de acrílico.

La exposición apelaba a todos los sentidos, a través de fragancia a pino, una moderna iluminación y un collage de sonidos realizado por Miguel Ángel Rondano, con música electrónica y concreta, trozos de cinta registrados en el zoológico, ruidos tomados en una juguetería, sirenas de ambulancia, noticias sobre el Mayo francés y el despegue de un avión en Orly.

Como si fueran estrellas del espectáculo, el vestuario de Uriburu y de Blanca es diseñado por Pierre Cardin. Lucen la línea de vinilo, al igual que las diez modelos que circulan por la muestra.

La propuesta de Uriburu se insertaba en el movimiento Pop, que, desde principios de los años 60, instaba a tomar símbolos de la sociedad de masas y elementos de la vida cotidiana para crear obras. A través del discurso de la moda, los íconos de los medios masivos de comunicación u objetos de consumo y de uso diario, se buscaba acercar arte y vida.



Exposición *Prototipos para un jardín artificial*, 10 de mayo de 1968.

Blanca Álvarez de Toledo,  
el diseñador francés Pierre Cardin  
y Nicolás García Uriburu.

Página anterior  
Blanca y Nicolás posan entre  
las obras en la galería de Iris Clert.



A la inauguración de la muestra asisten los pintores Leonor Fini y Salvador Dalí, quien, fascinado por el traje de Uriburu, encarga uno igual al modisto francés.



**AFUERA: LAS BARRICADAS.** Por esos días, en París, se viven una serie de protestas encabezadas por jóvenes estudiantes y obreros industriales. A media noche, cuando los últimos visitantes dejan la galería, estallan las primeras agitaciones en el Barrio Latino: comenzaba la revuelta que marcó el Mayo del 68. En plena expansión de las barricadas, y como sucedió con otras galerías parisinas, Iris Clert cierra su espacio, por lo que la exposición del artista argentino dura apenas unas horas. En este contexto, entre el 13 de mayo y el 27 de junio, alumnos de la Escuela de Bellas Artes forman el Atelier Populaire para realizar afiches y otras obras colectivas de protesta. Como varios de sus pares latinoamericanos, García Uriburu participa de esas jornadas.

#### VENECIA. 19 DE MAYO. 34º BIENAL

En marzo, Uriburu viaja a Venecia para comenzar a programar su próxima actividad: colorear el Gran Canal. Visita a varios gondoleros con el objetivo de informarse sobre el movimiento de las aguas y los vientos, y decidir, entonces, en qué momento llevar a cabo su acción. También consulta quién de ellos quería ayudarlo en su iniciativa. Solo uno acepta el reto: Memo, que, además, era un pintor aficionado. Uriburu pensaba el agua como soporte ideal para su obra. Elige la fluoresceína, un producto inocuo usado por la Marina de los Estados Unidos, que, hacia fines de 1967, el artista ya había probado en la ribera del Sena, en zonas alejadas de París. Aunque la sustancia era roja, se volvía verde fluorescente al contacto con el agua.

Para él, se iniciaba una transición hacia un arte que expandiera los límites del lienzo y de la representación, que regían la práctica tradicional de la pintura, para intervenir en el espacio real. La coloración se instala así como una de las acciones pioneras de las manifestaciones de la performance y del conceptualismo.

A mediados de junio, en compañía de Blanca y de la pintora Raquel Forner, García Uriburu parte en tren desde la Gare de Lyon, compra el producto en Milán y arriba a Venecia, centro de una agitación creciente, bajo gran presencia policial. Para ese momento, las repercusiones de las revueltas parisinas habían llegado a Venecia: los estudiantes habían tomado la Academia de Bellas Artes y denunciaban la Bienal como monopolio burgués del arte. En solidaridad con los jóvenes, algunos participantes consideran incluso boicotear su realización. Mientras los incidentes entre manifestantes y policías se multiplican sobre la Plaza de San Marcos, Uriburu decide no suspender la acción planificada. El 19 de junio, a las 8 de la mañana, cuando la marea se almacenaba en el Gran Canal, comienza a arrojar el color desde la góndola. A pocos metros lo siguen Blanca y Beto, su fiel mascota. Dos horas después, las aguas de Venecia estaban teñidas de verde fluorescente.



Pierre Restany y García Uriburu.

---

Salvador Dalí recorre Prototipos para un jardín artificial.

---

Afiche realizado por el Atelier Populaire.

---

Página siguiente  
Manifiesto Green Venice, 1968.

**GREEN VENICE** 19 JUNE 1968  
ENVIRONMENT OF IF ACITY - MOBILITY OF THE COLOR.

MAN CAN TRANSFORM AND DOMINATE NATURE  
WITH A FLUORESCENT COLOR CAN BE CHANGE  
THE PERCEPTIONS IN A URBAN SCALE.

A PERFECT REINNAISANCE CITY COULD BE  
TRANSFORMED DURING A DAY.

THE WATER WAS COLORED; THE INHABITANTS TRAVELELLED INTO -  
IS A PENETRABLE ART - ALL THE CITY  
WAS TRANSFORMED IN A FLUORESCENT  
YELLOW-GREIEEN PARK.

IS THE WAY Y OF FORCING NATURE  
OF A PLASTIC POINT OF VIEW.

ART HAS TO BE FREE AND NOT CLOSED  
INTO FOUR - WALLS.

ART HAS TO ARRIVE TO THE MASS-MEDIA  
WHO ENJOYED TO PARTICIPATE THIS  
EXPERIENCE.

THE COLORATION WAS MOVING WITH THE WA-  
TERS AND LIVED 24 HOURS AND DISAPPPEARED  
INTO THE SEA. (art éphémère) **URIBURU**



Conseguí la participación del público. Era como una tela inmensa de 3 km de largo. El público navega en la obra y esta era penetrable. Fue una ambientación a gran escala. —URIBURU

Una lancha patrullera persigue la góndola, y detienen a Uriburu y a Memo en la Plaza de San Marcos. El artista y su gondolero permanecen detenidos varias horas hasta que, luego de contactar a la compañía distribuidora del producto, la policía comprueba que la sustancia es inocua. El rumor del encarcelamiento de Uriburu recorre Venecia. Luego de ser liberado, y al verlo en la calle, el público exclama: "Maestro, gracias por los colores, estuvo bellísimo".

Los medios franceses informaban que los estudiantes habían vertido colorante verde en el agua, en el contexto de las manifestaciones, aunque Uriburu lo desmiente: su gesto es un hecho artístico. En tanto, las radios locales daban noticias al respecto, y los días siguientes la acción es mencionada en varios diarios europeos, como *Il Gazzettino*, *Le Figaro*, de París, y *Le Soir* de Bruselas.



Un diario francés me atribuyó espíritu de protesta contra el clima de la Bienal; algunos creyeron que era parte de una filmación al estilo de Hollywood; los italianos afirmaban que era nada más ni nada menos que una catástrofe y otros pensaron que era la actitud de un pintor que experimentaba un color a gran escala, para luego usarlo. —URIBURU



La Academia de Bellas Artes de Venecia, tomada por los estudiantes. Imagen reproducida en la revista *Gente*, julio de 1968.

Nicolás, Memo y Blanca cenan en Venecia, 19 de junio de 1968.

García Uriburu, durante la coloración en Venecia.

Página siguiente  
Manifiesto *La movilidad del color*, 1968.

La Bienal se inaugura el 22 de junio y cierra sus puertas ese mismo día, para abrir las nuevamente en septiembre, durante la entrega de premios. En el artículo sobre la Bienal que publica en el número de septiembre de la revista *Domus*, el crítico de arte francés Pierre Restany utiliza una fotografía de las aguas venecianas, que Uriburu incorpora luego a la obra *Coloración* en Venecia, manifiesto-testimonio de la hazaña.

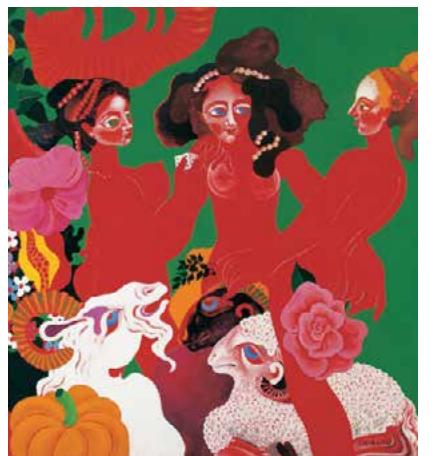
#### BUENOS AIRES. LA MOVILIDAD DEL COLOR

Tras concretar la coloración, García Uriburu se propone escribir sobre el significado y el valor de esta experiencia. Redacta el manifiesto *La movilidad del color*, en el que reflexiona acerca de las implicancias de su "gesto efímero". De sus palabras se desprende cómo, en su intervención, confluyen varias de las tendencias emergentes de aquel momento: el arte de acción, el *body art*, el *land art*. García Uriburu se instala así como un artista pionero de estas experiencias.

#### BUENOS AIRES. AGOSTO. PREMIO ÚNICO ADQUISICIÓN

Uriburu obtiene el Premio Adquisición del 57º Salón Nacional de Artes Plásticas con la obra *Las Tres Gracias*, pintada en París. La muestra abre al público el 21 de septiembre en las Salas Nacionales de Exposición.

la movilidad del color  
Coloración del Gran Canal de Venecia -  
perpetua  
en un lugar eterno - ~~estático~~ e incambiable  
Es la superación de los elementos por la mano del Hombre. Forzar la naturaleza.  
Es macizo, ~~atéa~~ a escala urbanística  
la ~~navegación de~~ obra de arte no es más un objeto en si - es una idea - Ya no le basta la tela, ni la galería - es un acto público en el qual el público participe plenamente.  
Pues lo envuelve - es penetrable y transitabile no es limitada, es repetible - Esta contra de la noción de eternidad - es momentáneo -  
la coloración duró desde el despetar hasta la noche - Es idea pura - no es vendible  
Afecta la comunicación pues los canales son las avenidas - se navega en el color - No es tóxico - no es contaminante - la idea del agua - elemento principal - es de llegar a los orígenes - a la esencia de la naturaleza -  
García Uriburu

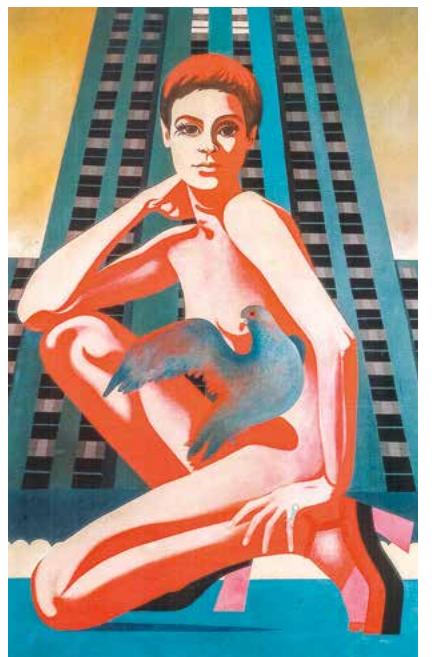


#### BUENOS AIRES. 26 DE SEPTIEMBRE. GALERÍA RUBBERS

Con una muestra individual de Uriburu, Rubbers inaugura su local de la calle Florida 935. El vernissage es un acontecimiento social. A las 22 horas, comienzan a ingresar las mil personas que esperan en las veredas. Al igual que en París, expone pinturas que avanzan hacia el espacio del espectador, con juegos de luces y música psicodélica de Miguel Ángel Rondano. En la entrada de la galería, un manifiesto contra la chabacanería y el mal gusto recibe a los visitantes. Como ya era costumbre, a las piezas exhibidas suma el diseño de indumentaria, esta vez a cargo del propio artista.

#### BUENOS AIRES. NOVIEMBRE-DICIEMBRE. COLECCIÓN DE VERANO-TELAS GRAFA

Junto con Blanca, idea una colección de verano para las telas Grafa, que se presenta en el Instituto Torcuato Di Tella, el espacio pop, joven y vanguardista de la época.



Las Tres Gracias, 1967  
Óleo y acrílico sobre tela, 200 x 180 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Blanca en Rockefeller Center, 1969  
Óleo sobre tela, 200 x 130 cm  
Colección Blanca Isabel Álvarez de Toledo

Página siguiente  
Afiche del Proyecto intercontinental de coloración de las aguas, 1970.

## 1969

#### NUEVA YORK. ABRIL-NOVIEMBRE

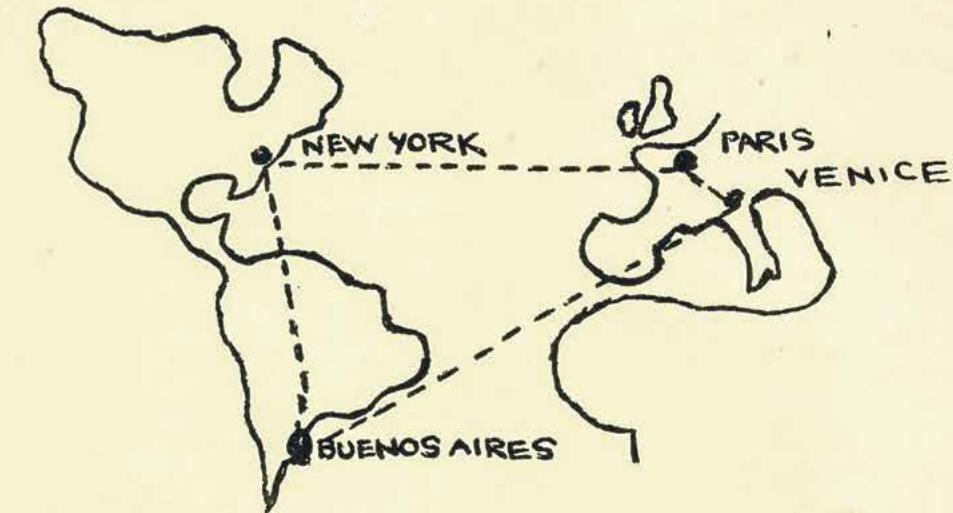
Reside ocho meses en la Gran Manzana con su esposa. El ritmo vertiginoso de la ciudad y sus edificios descomunales lo llevan a reflexionar sobre la tensión entre cultura y naturaleza, que da inicio a sus primeras meditaciones acerca de los problemas del medioambiente. Compone cuadros donde los rascacielos, ubicados en el fondo, representan algunas de las construcciones emblemáticas de Nueva York. El crítico Pierre Restany analiza: "Con el telón de fondo del Rockefeller Center, Nicolás pintará el retrato de Blanca, vive cerca del Museo Guggenheim y lo pinta con frecuencia, así lo convertirá en el símbolo de la opresión de la civilización sobre la naturaleza a través del disfraz cultural". Unos años después, delante de las fachadas, coloca imágenes de delfines, jirafas y otros animales, algunos en peligro de extinción.

## 1970

#### NUEVA YORK. 10 DE MARZO. GALERÍA BONINO

*Art Concepts from Europe* abre al público con envíos realizados por los participantes a través de diversos medios (correo, teléfono, etc.). En la sala vacía de la galería, una secretaría con un fichero extrae, a pedido del público, la documentación de cada artista. Uriburu participa con un análisis de la acción de Venecia y el Proyecto intercontinental de coloración de las aguas, un cuadrilátero en torno al Océano Atlántico, representado por cuatro puntos de agua para sus próximas intervenciones (Nueva York, París, Venecia y Buenos Aires).

# GREEN NEW YORK



## INTERCONTINENTAL PROJECT OF WATERS ENVIRONMENT

**May 17 - Coloration of the East River, New York**

**June 15 - Coloration of the Seine River, Paris**

**June 27 - Coloration of the Canals, Venice Bienal**

**July 15 - Coloration of the Riachuelo River, Buenos Aires**

*An artist can colored and transform nature in a plastic point of view.*

*The color is no toxic.*

*The seventies are open.*

**Uriburu**



#### NUEVA YORK. 26 DE MAYO. COLORACIÓN DEL EAST RIVER

Colorea el río a la altura de la calle 61, en la zona del helipuerto. Utiliza un remolcador para hacerlo, mientras dos helicópteros que sobrevuelan bajo ayudan a esparcir la tintura. Desde la costa, lo habían visto partir unas cuarenta personas, entre ellos, el director del Museo Guggenheim, Thomas Messer, el curador del Museo de Arte Moderno, Kynaston McShine, el crítico de arte Lawrence Alloway, y Leo Castelli, dueño de una de las galerías más vanguardistas de la época. El crítico del *Village Voice* John Perreault, también presente, afirma: "Antonioni o Fellini habrían amado esto, particularmente con el drama adicional de los ruidosos helicópteros, aterrizando y despegando, en el contexto de ese hermoso puente".



#### PARÍS. 10 DE JUNIO. COLORACIÓN DEL SENA

Retorna a la Ciudad Luz para teñir el Sena. Cuando había alcanzado un setenta por ciento del total de la coloración, es detenido e interrogado por la policía fluvial, cerca del puente de la Concorde, de cuyo embarcadero había partido en una lancha a motor. Luego de dos horas de interrogatorio, es dejado en libertad condicional. El periodista francés Philippe Bouvard escribe en el periódico *Le Figaro*: "Desde la invención del pincel, han pintado muchas veces el Sena, pero nunca de esta manera".



#### VENECIA. 26 DE JUNIO. SEGUNDA COLORACIÓN DEL CANAL

Esta vez con permiso de las autoridades, vuelve a teñir el Gran Canal. Se reencuentra con el gondolero Memo y, desde su embarcación, arroja la fluoresceína. En el Café Florian, de la Plaza de San Marcos, observa el resultado de la coloración, que califica como "un gesto pictórico, una pincelada con la dimensión de la arquitectura veneciana".



Coloración del East River,  
Nueva York, 1970  
Colección particular

Green New York East River, 1970

Coloración del Sena, París, 10 de junio  
de 1970. Colección particular

Segunda coloración de las aguas  
de Venecia, 1970.

Desde su llegada a Buenos Aires, la prensa vaticina inconvenientes:

Nicolás García Uriburu, nuestro gran tintorero mayorista, que alborotó a Venecia tiñendo sus aguas de color verde, piensa hacer lo mismo con el Riachuelo. Desde ya sabemos que tendrá problemas, pues todo lo verde es considerado tabú por la comisión honoraria de censura. Así que don Nicolás tendrá que decidirse por el rosa pudoroso o meter el sodio fluorescente en bolsa y volverse a la frívola Europa.

Finalmente, en lugar del Riachuelo, colorea el Río de la Plata en la Costanera, frente a la usina de la Compañía Ítalo-Argentina de Electricidad.

#### CÓRDOBA. 21 DE AGOSTO. DE LA FIGURACIÓN AL ARTE DE SISTEMAS

Con esta muestra organizada en el Museo Caraffa por el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), institución emblema de la década del 70, se introduce por primera vez el concepto "arte de sistemas".

#### CARTOGRAFÍAS: LATINOAMÉRICA UNIDA POR LOS RÍOS

Empieza a diseñar mapas, con eje en los países latinoamericanos, a los que entendía como reserva de los recursos naturales del futuro. Hacia fines de 1970, pinta un mapa de la región, que completa en 1981 al incorporar una línea que simboliza la unión del continente a través de las cuencas de sus ríos. Sobre el turquesa tanto del fondo como de la figura del mapa, se destaca la línea amarilla que traza la ruta Belem-Buenos Aires, en los recorridos del Amazonas, el Orinoco y el Río de la Plata.



Coloración del Río de la Plata,  
Buenos Aires, 1970. Colección particular

## 1971

#### BUENOS AIRES. 30 DE MAYO. CARTA DE PROTESTA

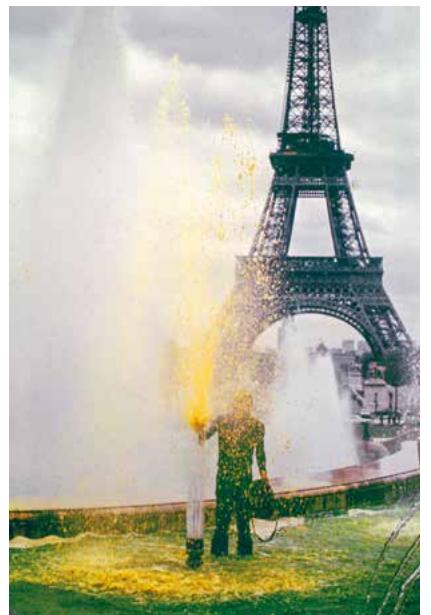
Publica una carta de lectores en *La Nación* contra la tala de jacarandas en la Plaza Chile, de Buenos Aires, que serían derribados para crear un sendero de asfalto y permitir una mejor visión de los monumentos del parque. Se trataba de una decisión del gobierno militar, que el 5 de julio, en el mismo diario, responde a Uriburu acusándolo de antipatriota.

#### NUEVA YORK. AGOSTO. COLORACIÓN DEL SEXO

De regreso a París, hace una escala en los Estados Unidos. Influenciado por el ambiente experimental neoyorkino, lleva a cabo una acción vinculada al *body art* al teñir de verde su sexo, fotografiarlo y enviarlo como postal a sus amigos. Esta iniciativa se acerca al arte correo, en plena vigencia tanto en los Estados Unidos como en la Argentina.

#### PARÍS. SEPTIEMBRE. 7<sup>a</sup> BIENAL DE PARÍS

Durante este año, comienza a colorear fuentes de las grandes ciudades, en el contexto de acontecimientos artísticos de importancia. Ese mes, se encuentra en París, donde tiñe de verde la cuenca del lago y la fuente del Parc de Vincennes, ubicado cerca de la capital francesa, en adhesión a la 7<sup>a</sup> Bienal inaugurada en esa zona. Los medios locales cubren el encuentro. *L'Express* destaca la intervención como el "gesto más poético" del evento. También durante la Bienal, realiza otra coloración del cuerpo: pinta su rostro durante la fiesta del artista catalán Miralda.



## 1972

### PARÍS. 24 DE MAYO. COLORACIÓN DE LA FONTAINE DE VARSOVIE. JARDINES DEL TROCADERO

Ante los ojos atónitos de los parisienses, Uriburu ingresa al espejo de agua y arroja la fluoresceína. Así, el agua surge verde desde la boca de los estanques. A esta acción asisten el pintor Rómulo Macció, la galerista Iris Clert y el crítico Pierre Restany, entre otros.

### KASSEL. 30 DE JUNIO. DOCUMENTA 5

En presencia del galerista ítalo-estadounidense Leo Castelli y del crítico de arte argentino Jorge Romero Brest, colorea las catorce fuentes de la ciudad alemana.



Coloración de la Fontaine de Varsovie. Jardines del Trocadero, París, 24 de mayo de 1972.

Jorge Glusberg y Nicolás García Uriburu, en la inauguración de la muestra en el CAyC.

## 1973

### RAMATUELLE. JULIO. PORTFOLIO (MANIFIESTO)

Realiza una carpeta de serigrafías en Francia, que imprime en el taller Laage, espacio que promovía el arte de vanguardia. En ella, reúne seis estampas coloreadas en verde y las fotos de sus coloraciones. Una de las láminas exhibe un mapa de Sudamérica, que reproduce a partir de planchas en blanco y negro, pintadas de verde, junto a un texto:

Yo denuncio con mi arte el antagonismo entre la naturaleza y la civilización. Es por eso que pinto mi cuerpo, mi sexo y las aguas del mundo. Los países más evolucionados están destruyendo el agua, la tierra y el aire, reservas del futuro en los países latinoamericanos.

La obra *Portfolio* se transforma en un manifiesto visual que sintetiza su postura ética y estética. Con este conjunto de serigrafías, en 1975, participa de la 9<sup>a</sup> Bienal de Grabado de Tokio, donde obtiene el primer premio.

### BUENOS AIRES. 4 DE SEPTIEMBRE. CENTRO DE ARTE Y COMUNICACIÓN

Presenta sus mapas de Latinoamérica en el CAyC. Para la inauguración, lleva adelante una performance: tiñe su pelo de verde.

### PARÍS. NOVIEMBRE. MUSEO DE ARTE MODERNO

En cada coloración, el artista guarda una muestra de agua, que luego embotella. Estos frascos se exponen, junto con una serie de fuentes conectadas por circuitos internos, en las salas del museo.

## 1974

### PARÍS. FEBRERO. EXPOSICIÓN - MANIFIESTO

Destruimos el agua, la tierra, el aire, por eso ese puño levantado entre los *buildings* que denuncia el antagonismo entre la naturaleza y la civilización. —URIBURU

Muestra un conjunto de sus últimas pinturas: una serie de mapas que lleva por título *Latinoamérica. Unida o sometida*; *La libertad*, un tríptico con rascacielos de Nueva York y delfines que se desplazan sobre las paredes, y *La rebelión*, donde cuatro puños verdes se alzan como símbolo de insurrección frente a la amenaza del agotamiento de las reservas naturales. La inauguración retoma el concepto de obra de arte total. Iris Scaccheri, bailarina de gran trascendencia en París, realiza la "Danza de la rebelión", vestida con un traje diseñado por el artista, con las palmas de las manos pintadas de verde. Esta exposición articula la toma de posición estética de García Uriburu durante el período 1968-1974.

### BRUSELAS. 29 DE MAYO. PALAIS DES BEAUX ARTS

En el marco de la exposición itinerante *Arte de Sistemas en Latinoamérica*, organizada por el CAyC, tiñe la fuente del Teatro de la Moneda, ubicada frente al Palais des Beaux Arts. Uriburu repite la acción en cada una de las ciudades donde se presenta esta muestra.

### AMBERES. 23 DE NOVIEMBRE. INTERNATIONAAL CULTUREEL CENTRUM

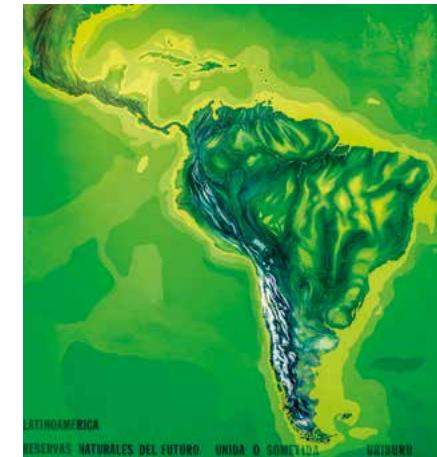
En colaboración con la institución anfitriona, colorea las aguas del puerto de Amberes.

### LONDRES. 29 DE NOVIEMBRE. INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART

Pinta las aguas de las fuentes de Trafalgar Square durante la jornada inaugural. La policía detiene al artista, quien, días después, es llevado a declarar ante la corte en Bow Street. Antes de ser liberado, debe pagar una multa por "ofender a la Corona inglesa".

### BUENOS AIRES. URIBURU EN BELLAS ARTES

El artista dona al Museo Nacional de Bellas Artes la obra *Coloración en Venecia*, que se erige como un manifiesto visual de la primera acción en el Gran Canal. En ella, incorpora una de las fotos emblemática de la intervención de 1968 y el manifiesto *Espacio Tiempo*, proclama de su nuevo arte.



*Latinoamérica Reservas Naturales del Futuro. Unida o Sometida*, 1973  
Óleo sobre tela, 230 x 200 cm  
Colección Fundación Nicolás García Uriburu

La coreógrafa argentina Iris Scaccheri baila en el Museo Galliera, París, 1974.

# Venice in the Key of Green

This exhibition constitutes the Museo Nacional de Bellas Artes' commemoration of the fiftieth anniversary of Nicolás García Uriburu's intervention in the waters of the Grand Canal in Venice. His action of dyeing the water green during the height of the Biennial—without the organizers' knowledge—signified an unprecedented aesthetic event in contemporary art. Not only did it encourage reflection on the ecological catastrophe taking place, but also on art's role and the ways in which it configures the world. By offering different forms of visualizing our actions, conceived in terms of the species rather than as individuals, and by doing so in an intervention with such a resounding impact, García Uriburu managed to modify people's perception of the link between art and landscape and between art and nature.

The sacred character that traditional societies recognized nature to have as the source of life and the very foundation of human order was swept away with the arrival of modernity, which contemplated the relationship with nature in terms of appropriation and use of its elements merely as raw material for industry. In the arts, on the other hand, nature was conceived as one of the direct sources of beauty, a sublime model of divine labor and no less removed from human intervention. The only suitable reaction to it was mimesis. Nature was purely external, permanent and wild, something that ultimately does not change. This romantic dream would be refuted, however, by unfolding developments.

The human action of appropriating the natural world produced what Goethe called "second nature", a created realm that functions in accordance with its own laws; in other words, art, science and culture in general. Relegated to a secondary plane, our relationship with nature then went on to be one of exploitation, a transfiguration toward an extreme from which there is no return, a depletion of its capacity to generate wealth. Nor does enjoying nature in the form of tourism escape from the logic by which the entertainment industry turns not only nature, but even images of it—nothing all that different from the mechanism at work in the arts—into saleable goods. During the era when García Uriburu's intervention took place, the agitated year of 1968, no one, or very few at the least, were aware of the derivations that these transformations might trigger.

Voices of alarm did warn of the dangers inherent in optimistic views of nature as an inexhaustible source, making it impossible to imagine just how irreparable many of our actions would be, but they went unheard. For the generation that identified with events in May of '68 in France, the ecology movement was minor trend among other cultural and political alternatives, making their stand through social protest, sexual freedom, aesthetic rupture and anti-authoritarian revolt, though

including tendencies leading to a return to nature in the search for a healing utopia that turned its back on capitalism. In the art system, Land Art proposed intervening in natural spaces as a way of defying museums as an institution as well as the support for the arts, reducing traces of man's hand to a minimum, or turning his interaction with the raw material offered by nature into the focal point of key questions raised by the work. The performance by García Uriburu, however, where the waters of Venice were the protagonist, made nature itself the agent of the work, and its author. The waters dyed fluorescent green—a sign of contamination, but also of nature lost, due to be restored—were showing themselves in an action which is the only one inherent to water: to flow. In this way, man's actions to detain its course and assign a specific use to it—channel it, bottle it, use it as a means of transport or commercialize it—were uncovered for what they are, as events that have been naturalized.

With this work, Nicolás García Uriburu set a milestone in thinking about the arts and about the political and economic relationship we establish with the most basic but also unthought-of source of life. Speaking of water, however, also presumes meditation regarding territory, given that continents, cities, and entire civilizations rise precisely along the shores of the seas or follow rivers' flows. Water's physical twists and turns delineate them on the map, along with the history of the human groups that inhabit them. Accordingly, the artist began to employ the lines of geography that we use to grapple with our cosmos in his works. His maps show the life options of civilizations that ransack nature without perceiving the danger of their actions. Nature, once intervened and altered by the hand of man, is packaged and turned into a product. At times, the product consists of submission strategies, designed by great empires. But it can also become, as in the case of his map of the Americas united by lake and river chains, the design for a land of promise.

In parallel, his work is made doubly powerful by existing as an ephemeral action, with a direct effect only on relatively circumstantial spectators: it becomes memory, the record of an event now lost, its imprint minimally conserved in dated flasks or in photographs, film and manifestos, all of which recall the no less ephemeral nature of art and of our presence on Earth. In this light, art is the last vestige of a beautiful world on its way to extinction, which García Uriburu never ceases to engage in questioning with persistence.

Andrés Duprat  
Director  
Museo Nacional de Bellas Artes

**Nicolás García Uriburu.  
A Gesture that Launched a New Aesthetic  
Mariana Marchesi**

A work of art is no longer an object in and of itself—it is an idea—neither canvas nor gallery are now sufficient for it—it is a public act in which the public fully participates because it surrounds them—it is penetrable and it can be moved through, it has no limits and can be repeated. It is against the notion of eternity—it is momentary—the coloration lasted from dawn until nightfall. It is pure idea. It cannot be sold.

Nicolás García Uriburu. *La movilidad del color* [The Mobility of Color], 1968<sup>1</sup>

**1968. POINT OF DEPARTURE**

In June of 1968, while the 34<sup>th</sup> Venice Biennial was under way, Nicolás García Uriburu carried out an action that would in time be understood as a pioneering experience in Argentinean and international art: he dyed the waters of the city's emblematic backdrop, the Grand Canal, green.

Everything had begun a few months earlier, with tests done in the Seine from its shores on the outskirts of Paris. Uriburu had undertaken his first attempts at freeing painting from the canvas that contained it in that vicinity. The artist had been experimenting with different supports and methods since 1967 with this aim in mind. First, with a series of exhibitions at Iris Clert's gallery, where he showed his work involving cut-out figures in acrylic hung on the walls, freed from the canvas, or with volumes distributed throughout the space (*Prototipos para un jardín artificial* [Prototypes for an Artificial Garden] was one of these). Finally, he decided to leave the studio in order to intervene directly in nature.

He made his first trip to Venice in March of 1968, and there he began to plan the action, conceived from the very beginning as a "large scale environment". As he would describe, he went there to "conscientiously [study] the ebb and flow of the tides, the degree of danger in the colorant, etc."<sup>2</sup> In the city, he had also contacted several gondoliers, inviting them to collaborate in his large-scale water event. It was young Memo, a painter besides, who accepted the challenge of navigating with the artist while he carried out the coloration.

And so a few days before the inauguration of the Biennial, García Uriburu, his wife, model Isabel Álvarez de Toledo, and famous painter Raquel Forner all took a train to Milan, where they set out to buy thirty kilos of Fluorescein before continuing on to Venice. The Paris they left behind was convulsed by the May 1968 uprising in France, which had coincided with the opening of his *Prototipos para un jardín artificial* show.

However, far from leaving the disturbances in France behind, Uriburu encountered a Venice in upheaval with the repercussions of the conflicts in the French city. Daniel Cohn-Bendit, the leader of the Parisian revolts, had gone there with over one thousand students from different European capitals, and they were denouncing the biennial as a "middle-class monopoly on art".<sup>3</sup> In addition, local students had occupied the Academy just a few days earlier. The number of incidents multiplied, and repression of them went along *in crescendo*. Nevertheless, Uriburu did not call off the action. At eight o'clock in the morning on Tuesday, June 19, he boarded the gondola along with Memo and Ugo Mulas, a photographer sent by *Domus* magazine to record the activities of the Biennial. Blanca followed closely in another gondola, also taking photos: first, from the water and later positioned atop the Rialto Bridge. By her side, her faithful mascot Beto witnessed the whole event.

The action lasted between fifteen and twenty minutes. Then, the artist and the gondolier were detained and taken to Milan, suspected of manipulating dangerous substances. They were held for twelve long hours until a scientific committee certified that the Fluorescein was innocuous, and then released.

It was, effectively, a nonreactive substance that had several applications at that time: NASA used it in splashdown landings for its modules returning from space and it was also frequently used in the field of ophthalmology to carry out examination of the inner eye.

Upon his return to Venice, Uriburu did not find the state of alert that had invaded the city in the face of the uncertainty of a possible act of terrorism. The fear had dispelled. The atmosphere was one of jubilation, and the artist celebrated as he who had transformed the city itself into an aesthetic event. The coloration that had turned the waters green during some eight hours had also dissipated by then. The artist explained his gesture as "an artistic phenomenon on a natural scale where the public navigates the work".<sup>4</sup>

With his coloration, García Uriburu had redefined the concept of landscape by introducing contemporary discussions from the art field such as those related to performance, Action Art or Body Art into the genre.

## THE CONTEXT OF A NEW AESTHETIC

This apparently simple gesture has been narrated many times. It condensed several of the points that were being questioned and that would redefine ways of making and thinking about art from the '60s on: aesthetic autonomy, the role of the public and that of institutions or the use of new materials and means of expression.

Immersed in these debates, the artist considered water to be the ideal support for his work, and so converted it into an enormous canvas, a penetrable work that the public could navigate through: art was expanding the boundaries of the painting to intervene in real space.

One of the premises of neo-avant-garde movements during the '60s was to find means of aesthetic expression that would challenge traditional art practice, like transcending the limits of painting and sculpture, for example. In this context, new elements were introduced as expressive material.

With the action in Venice, Uriburu was also declaring his intention of moving beyond the institution, by abandoning the enclosed gallery environment to operate directly on reality itself. His decision to clandestinely infiltrate an event and work outside its official parameters also placed him in a position of rebellion which, while not corresponding to his primary objectives, did cause an impact and a resulting commotion that inevitably linked him to the agitated political atmosphere around him.

At the same time, it was a means of approximating his concerns and those of other peers, mainly in the United States, who were beginning to think of their surroundings as a space for aesthetic action. Land Art emerged as a consequence of these explorations, and it proposed to redefine the ties between art and nature. Accordingly, landscape would acquire a new entity by way of these practices.

After the close of the Biennial, in October of 1968 North American art dealer Virginia Dawn organized the *Earth Works* exhibition in her New York gallery.<sup>5</sup> Along with the *Earth Art* exhibition, held in February of 1969, these were evidence of the directions emerging in sculpture that were previously unheard of, manifested in art experiences developed in relation to natural settings.

This attitude denoted a close relationship between each work and its location, which was no longer merely a space of contention, but had rather become a constituent part of the artistic deed and its meaning, which was defined in the unique, reciprocal link between them. Two crucial issues were involved in this shift: one was the relevance acquired by the factor of time in works, and the other, the gradually increasing importance of immaterial processes, imposing themselves to challenge the primacy of the object as such and the priority given to works' visual aspect, as had prevailed in art since the Renaissance.

These pieces "without pedestal" eliminated any hierarchy that might exist between the subject and the object contemplated, any separation between the space occupied by the work and the viewer's, defying any notion of what is frontal and vertical or of a centered point of view, given that the viewer was obliged in many cases to walk around the work in order to complete its meaning. The time factor therefore took on a vital role, questioning classical ideas about art as an eminently spatial entity. In this process, time and space no longer had an autonomous, objective existence: through its movement, the body of the viewing subject determined and transformed how they were perceived. With these reformulations, man ceased to be the measure of all things, and this was confirmed in the monumental scale proposed in many of the works that took place from the mid-'60s on, like García Uriburu's colorations.

While the actions carried out by the artist were an indication of this change in direction, the manifestos he wrote following the experience contextualize the work definitively within parameters related to these issues, clearly expressing the concerns that had driven him to seek the support for his new art in nature. Both the statement *La movilidad del color* (cited at the opening of this text) and the manifesto *Espacio y Tiempo*

[Space and Time] gave central importance to the way in which the two concepts related to one another and how this had been modified to pave the way for one of the avant-garde's fundamental tenets: merging life and art. This was proclaimed by dictating the end of aesthetic autonomy: Uriburu stated, "a work of art does not exist until the moment it is integrated with what is real".

These reflections proved to be so important that the artist chose the latter manifesto, accompanied by one of the images Mulas captured, as testimony of the action in the work *Coloración en Venecia* [Coloration in Venice].

French critic Pierre Restany also selected this photograph for the September 1968 issue of *Domus* magazine. In the publication, he wrote a chronicle of the agitated Biennial and set apart an exclusive section dedicated to Uriburu, where he gave particular recognition to the action as "the only poetic gesture in a confusing biennial".<sup>6</sup>

That same month, on the other side of the Atlantic, *Artforum* announced the exhibition at the Dawn Gallery. Nevertheless, this issue of the magazine is remembered for a significant critical contribution. In its pages, there was a text that would go down in history as one of conceptual art or the art of ideas' founding texts: "Systems Aesthetics", written by US theoretician Jack Burnham.

It is well known that the relationship between technology and everyday life was also modified during the '60s. The space race—which reached its peak of exposure with man's landing on the Moon in July of 1969—and the widespread development of computers and mass communications media, altering the perception of time, are just two of the processes that reformulated our era's visual culture forever.

In this context, Burnham was proposing a definition that projected into the real world. According to the expert on art and technology, aesthetic values were changing because the world itself was in the midst of a process of transformation. His reflections were oriented toward attacking the cultural obsession with the object, more specifically in art: he postulated that "a major illusion of the art system is that art resides in specific objects". In this sense, in consonance with the times:

A polarity is presently developing between the finite, unique work of high art, that is, painting or sculpture, and conceptions that can loosely be termed unobjects, those being either environments or artifacts that resist prevailing critical analysis [...] We are now in transition from an object-oriented to a systems-oriented culture. Here change emanates, not from things, but from the way things are done.<sup>7</sup>

This aesthetic focus raised questions about things that were not visible, although at times some physical trace (information) of the processes or relationships they made manifest did exist. In García Uriburu's case, the physical evidence of his actions consisted of one element: the bottles in which he would store water he had dyed became indications of the experience and one of his projects' distinctive trademarks.

Uriburu would orient his next colorations along these conceptual lines, of art as idea. Maps, graphics and photographic records made up the testimony of an ephemeral action that would transform and define itself over the course of time.

## THE EXHIBITIONS

One of the first exhibitions that dealt with immateriality as an issue that was reconfiguring the aesthetic sense of our time was *Art Concepts from Europe*, organized by Restany at the New York location of Alfredo Bonino's gallery. On this occasion, a series of artists were invited to send in instructions or "performing ideas", as they were denominated by Restany, by various means, ranging from traditional writing supports like a letter to audio tapes and telephone messages that were then transcribed, or photographs.

The gallery was no longer a place for exhibitions, but a place for information, or, according to the critic, "a bank of ideas"<sup>8</sup> that would function as an "art and communication experiment", where the public could gain access to the European artists' new conceptual propositions.<sup>9</sup> The projects were classified and catalogued according to themes and supports: plans, photographs, instruction sheets, letters or sounds, so that visitors could consult an index and select the information they were interested in seeing.

Uriburu (who Restany considered a member of the international art scene after Venice) sent an intercontinental water coloration project for four cities in Europe and the Americas. He laid out the 1968

experiment as the origin of a vaster water plan in the form of a poster. The events had a set day and time arranged in advance. He carried it out between May and July of 1970, when he dyed the waters of four rivers as his first proclamation of joining the continents by way of hydrochromy.

Accordingly, he dyed the East River at 4:03 pm on May 26<sup>th</sup>, close to the heliport, given that part of the action involved the participation of two helicopters that helped spread the colorant by flying low over the water, achieving a green stain measuring some sixty meters in diameter. A group of invited visitors was observing from the shore. They were given a pamphlet that read: "Green New York... Intercontinental Project of Water Environment". The presence of several of the most influential cultural figures was another condiment that added to the artist's performances all over the world. In addition to Blanca and various friends from Argentina, people who were driving forces in the emerging Land Art scene were present at the New York event, as were Thomas Messer and Lawrence Alloway, Director and Curator, respectively, of the Guggenheim Museum, Artforum magazine editor Charles Cowles, Village Voice poet and critic John Perreault, Leo Castelli, one of the avant-garde's most important gallery directors, representatives from TV France and Life magazine and photographer Gianfranco Gorgoni, just passing through on assignment from Italian weekly L'espresso to produce images referring to the Big Apple's art scene.

As part of this project involving joining the waters, Uriburu dyed the Seine in June, but with less luck than he had in New York; the police confiscated the material.<sup>10</sup> On the 10<sup>th</sup> of that month he was set to return to Venice once more to carry out a second coloration. Lastly, he planned an intervention of the Riachuelo in Buenos Aires, in the context of a new military government that had risen to power having overthrown General Juan Carlos Onganía. The panorama in Argentina was not a receptive one, given that the newspapers, at least, foresaw potential problems:

Nicolás García Uriburu, our great industrial scale dyer who caused a fuss in Venice by dying its waters green, is thinking of doing the same to the Riachuelo. We know right from the start that he will have difficulties, since anything green is considered taboo by the honorary censorship committee.<sup>11</sup>

At that time there was one entity in our country that was promoting systems art as the guiding principle for its institutional activity: the Centro de Arte y Comunicación [Center for Art and Communication], also known by its acronym, CAyC. García Uriburu's presence in Argentina from 1970 on was inextricably linked to this space and the exhibitions organized by it in Latin America and Europe.

Since its first presentation in society with the Arte y Cibernetica [Art and Cybernetics] show in 1969, the CAyC demonstrated an interest in disciplines related to information science. In 1970, the term "arte de sistemas" [systems art] was introduced for the first time in the title of an exhibition held at the Museo Caraffa in Córdoba: *De la figuración al arte de sistemas* [From Figuration to Systems Art]. The artists that CAyC Director Jorge Glusberg selected in order to explain how contemporary practices had transformed aesthetic codes were Luis Fernando Benedit, Edgardo A. Vigo and García Uriburu. By way of these artist's careers, he exemplified how art had shifted from traditional practices such as figurative painting in order to make use of reality and its elements as a platform for experience. As the exhibition catalog detailed, a particular date and time could be identified for this transition: "On June 19, 1968, at 6:30 in the morning on the Grand Canal in Venice, García Uriburu suddenly went from the figuration of his buses and Maria Antoinettes to systems art".<sup>12</sup> The catalog itself made a differentiation between one tendency and the other in the list of works exhibited, making it clear how the concepts of object and materiality in art had been transformed. In Uriburu's case, "canvases" and paintings were listed on the one hand, and on the other, "documentation", photographs and maps that evidenced the ephemeral experiences that were included in the exhibition.

One year later, in June of 1971, the CAyC presented an international show: *Arte de sistemas* (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires). There, García Uriburu exhibited his most ambitious project to date: the *Coloración de las Cataratas del Iguazú* [Coloration of Iguazú Falls]. The large scale involved in Land Art attained dimensions of such vast magnitude here that it could never, in fact, be brought to fruition. In this intention to dye the waters of the Falls, Latin America's fundamental imagery was also deployed, reflected in the landscape and the forces of nature. These aspects—geography, landscape and territory—are precisely those that define García Uriburu's work at the outset of the '70s, while water as a natural element of union marked his view of Latin America at that time. Geographic maps and diagrams will play an essential role in this approach.

## LATIN AMERICA AND A COLLECTIVE IMAGERY OF THE FUTURE

García Uriburu lived in New York with his wife Blanca during most of 1969. As the artist explained, his reflections on the tension between nature and culture began in the city, and they materialized in a series of paintings with skyscrapers or emblematic buildings in the background and images of animals, many in danger of extinction, superimposed in the foreground.<sup>13</sup> At that time, his concern for environmental issues also emerged, an interest that would remain prevalent through to his last works.

In this context, he turned his attention to Latin America. Toward the end of the year in 1970 he began to paint a map of the region, which he left unfinished. He completed the work in 1981, by incorporating a line that united the entire continent by way of its river basins. On a dominant, turquoise field, a yellow line highlights the Belem-Buenos Aires route, traced along the Amazon, Orinoco and Río de la Plata rivers. With this piece, Uriburu initiated a phase in which maps would be decisive in his creative propositions.

Beginning in the early '60s, the idea of Latin America as a shared space of identification had gained visibility on a global level. Over the course of that decade, the perception that the conditions were ripe for an unprecedented, historical leap forward also prevailed: one where the continent would take a turn toward socialist experiences based on the Cuban Revolution model. This alternative implied many of the concepts and processes making up the global political map since the '50s: emancipation of the countries denominated as third-world, anti-imperialism and renewed conceptions of the Left which included armed struggle as a political option in its most radical strains.

Influenced by this atmosphere of transformation, different artists recovered the image of the map of Latin America with ideological implications. While maps have been a form of constructing knowledge and a shared code for geopolitical representation<sup>14</sup> throughout the modern era, in the context of third-world proclamations and struggle that extended up to '70s, they functioned as a powerful visual cornerstone of identity. Clear reference was made to Joaquín Torres García and the inverted map he conceived for his 1935 manifesto, *Escuela del Sur* [School of the South], and in many cases, a direct link was made between pro-Latin American positions from the first half of the 20<sup>th</sup> century and the revolutionary ideals that marked the region mid-way through the '60s. One of the most direct citations is the image Argentinean Luis Felipe Noé proposed for the book *El arte de América Latina es la Revolución* [Revolution is the Art of Latin America], which can be understood as an anti-imperialist declaration where inverting the map meant subverting the relationship of domination on a symbolic level.<sup>15</sup> In the cartographies proposed by Uriburu, Latin America emerged as hope for the future. In them, water was the natural element of union between vast territories with a history in common.

Following the coloration of large rivers, the second phase of my art takes on more complete and political meaning [...]. Uniting the countries of Latin America through the waters of its rivers, but not inside the boundaries established by man. An entire continent united by nature. Water, earth and the air are the reserves of the future on the Latin American continent. An art of Latin American dimensions.<sup>16</sup>

The issue of Latin American integration that is always present in regional debates can be traced back to the era of independence and Bolívar's ideal of a united continent. In this sense, the fluvial connection had been a motive for numerous expeditions destined to explore the internal communication between the continent's waterways that had been ongoing since the 19<sup>th</sup> century. Among many others, Alexander von Humboldt expressed his interest in "the integration of the rivers of the South" in his memoirs of the Royal Orinoco expedition.

The ideals of Latin American union that characterized the region beginning in the '70s also contemplated the possibility of political, economic and social development projected for the continent along with emancipation from world powers. Integration was no longer being considered in symbolic terms only.

In late 1979, the Rumanian brothers residing in Venezuela Paul and Constantino Georgescu undertook an expedition, determined to demonstrate the viability of continual fluvial navigation along the North-South axis by way of South America's three large hydrographic systems: the Orinoco, Amazon and Río de la Plata river basins.<sup>17</sup>

On May 15, 1980, the expedition reached Buenos Aires, the voyage's southernmost point. Almost one year later, Paul Georgescu set out on a new voyage, denominated Amistad e integración sudamericana [South American Friendship and Integration], which departed from the Puerto de Tigre in the province of Buenos Aires on January 13, 1981. Its purpose was to connect eight of the continent's thirteen capitals via waterways.

At the same time, García Uriburu returned to work on the painting he had laid out ten years earlier, where he had delineated the "natural map", and finished it with the title *Latinoamérica unida por los ríos* [Latin America United by Rivers].

Between 1973 and 1974, García Uriburu composed a series of maps in which the political boundaries were erased in order to emphasize natural limits. He stated, "Rivers are the arms of continental union that surpass those boundaries". By erasing them, he was proposing to view the territory from the standpoint of nature: by subverting an established code, he suggested the nature-culture opposition through geography. At the same time, these images were powerfully charged with symbolism, given that in questioning political order, the artist also stripped the map of the neutrality assumed to exist in cartographic practice, that is, its capacity to be understood as a representation of reality as a given.<sup>18</sup>

## MANIFESTOS

In 1973, Uriburu produced a portfolio of screen prints that he titled *Portfolio (Manifesto)*. He made it a compilation of his ideological universe in ethical as well as aesthetic terms, with a powerful dialog between text and images (almost all of the prints bear some sort of inscription on the image). It consists of six screen prints that revise and put in order his production during the five-year period that had changed his aesthetic perspective. Venice was once again the point of departure, to which the artist added the intercontinental coloration project that he had carried out in 1970. He gave prevalence, however, to an initiative that was never brought to fruition: the *Coloración de las Cataratas del Iguazú* [Coloration of Iguazú Falls], the print that concludes the series. In this way, he set his view of the future on Latin America, whose central role is manifested in the two maps included in the portfolio. On one of them, he chose to inscribe a new proclamation, condensing his intentions in just a few lines:

By way of my art, I denounce the antagonism between nature and civilization. This is the reason why I color my body, my genitals and the waters of the world. The most evolved countries are destroying the water, the earth and the air; the reserves for the future in Latin American countries.<sup>19</sup>

The second map was a screen print of one of the four maps he had painted in 1973, with the text "Latinoamérica. Reservas naturales del futuro. Unida o sometida", paraphrasing Juan Domingo Perón's words from the book *La hora de los pueblos* [The Hour of the People], as Isabel Plante explains, pointing out the way in which the artist conjugated "his concerns regarding environmental issues with the idea of Latin American unity [...]."<sup>20</sup>

Finally, one of the prints was introducing the importance of the body in performative terms in the coloration experiences: it returned to the action Uriburu had developed in October of 1971 while he was in New York, when he intervened his genitals by painting them green and photographing them. Some time later, as Restany relates, he mailed a copy of the image to his friends.

While the *Portfolio* represented his own imaginary museum in portable form outside the institution, in May of 1974 the Parisian museum Galliera would be the host for a show that could well be catalogued as a manifesto-exhibition. With a display of large format works on the walls of a big, rectangular space, three sectors were differentiated:

Four large paintings showed raised fists against a background of skyscrapers as a symbol of rebellion against the civilization that oppresses man. On another wall, rising up in front of skyscrapers there are dolphins, symbols of freedom. Four large maps of Latin America draw attention, where rivers, valleys, mountains and other geographical features are indicated, but without any markings of political boundaries. They allude to the future, and one of the paintings bears an inscription reading: "Reserva natural del futuro. Unida o sometida" [Natural reserves for the future. United or suppressed]. The color in all of the paintings is almost exclusively green, in all of its shades, like the fundamental chromatic element found in nature. On the fourth wall of the space, however, no paintings are shown as it is destined to serve as the background for Argentinean dancer Iris Scaccheri, who interprets the so-called "green rebellion" proposed by the artist by way of her dances with her hands painted green.<sup>21</sup>

The precise description by critic Hugo Monzón, then in charge of *La Opinión* newspaper's visual arts section, laid out three key concerns underpinning Uriburu's thinking: ideas of rebellion, freedom, and hopes for the future, pinned on Latin America.

During that same month of May, the artist donated his manifesto-painting *Coloración en Venecia* to the Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires. Upon entering the nation's patrimony, this work joined the oil painting *Las Tres Gracias* [The Three Graces], incorporated into the collection after having been awarded the Premio Único Adquisición at the Salón Nacional in 1968. With this decision, the artist reaffirmed the central importance that the Venice experience held in the history of his production as a whole.

Over time, this large scale installation effectively became a pioneering manifestation of performance and conceptual art, one that marked the transition to an immaterial art that was based on ideas, where active participation on the part of the viewer, processes and experiences challenged the primacy of the object in the art system.

There are certain works that are especially powerful because they possess the capability to condense a particular moment in time, summarizing a particular period's diverse aesthetic proposals. These images are outstanding for their power of synthesis and for the critical reflection they exercise as they intervene in processes of constructing meaning in a decisive manner.

The provocative gesture that García Uriburu carried out by dyeing the waters of the Grand Canal in June of 1968 represents one such image. Today, fifty years after that decisive moment and from the standpoint of an institution, we propose to look back on that action, which poses questions about our present time and leads us to rethink an experience that marked the route that art would take in the 20<sup>th</sup> century.

## NOTES

<sup>1</sup> Nicolás García Uriburu, *La movilidad del color*, September 1968, mimeo, 1 p. Archivo Fundación Nicolás García Uriburu (FNGU Archive).

<sup>2</sup> "Hacia el arte sin fronteras", unidentified clipping. FNGU Archive, folder 1968, p. 35.

<sup>3</sup> "Disturbios en la Bienal de Venecia", *La Nación*, Buenos Aires, June 20, 1968.

<sup>4</sup> "Uriburu: año 2000", *El Diario*, Buenos Aires, November 3, 1968. FNGU Archive, folder 1968, p. 45.

<sup>5</sup> Michael Heizer, Walter De Maria, Dennis Oppenheim, Robert Morris, Robert Smithson, Sol LeWitt, Claes Oldenburg and Carl Andre, all emblematic artists of this movement, participated in the exhibition.

<sup>6</sup> Pierre Restany, "Venezia", *Domus*, n° 466, Milan, September 1968, p. 53.

<sup>7</sup> Jack Burnham, "Systems Aesthetics", *Artforum*, New York, September 1968, p. 30.

<sup>8</sup> Pierre Restany, "Art concepts from Europe", *Domus*, n° 487, Milan, May 1970.

<sup>9</sup> *Art Concepts from Europe*, press release, New York, Galería Bonino, 1970. FNGU Archive.

<sup>10</sup> "El hombre que pinta las aguas", *Gente*, Buenos Aires, 1970. FNGU Archive, folder 1968, p. 26.

<sup>11</sup> Cerino, "Noticias que pueden traer cola", unidentified clipping. FNGU Archive, folder 1970, p. 29.

<sup>12</sup> Jorge Glusberg, *De la figuración al arte de sistemas* [exh. cat.], Córdoba-Buenos Aires, Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa"-Centro de Arte y Comunicación, 1970.

<sup>13</sup> See Nicolás García Uriburu's statements in: Victoria Pueyrredón, "Verde que te quiero verde", *El país de los domingos*, s. f. FNGU Archive, folder 1973-1976, p. 49.

<sup>14</sup> Regarding maps as a scientific model of knowledge, see, for example John Harley, "Hacia una deconstrucción del mapa", in Paul Laxton (Ed.), *La nueva naturaleza de los mapas: Ensayos sobre la historia de la cartografía*, Mexico City, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 185-207.

<sup>15</sup> Luis Felipe Noé, "El Arte de América Latina es la Revolución", in Miguel Rojas Mix (Ed.), *Noé. El Arte de América Latina es la Revolución*, Santiago de Chile, Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile-Editorial Andrés Bello, 1971.

<sup>16</sup> Nicolás García Uriburu, in various authors, *Uriburu*, Paris, Jacques Damase Editeur, 1978, p. 5.

<sup>17</sup> The trip memoir of this expedition can be read in Paul Georgescu, *Ríos de integración. El camino fluvial de América Latina*, Caracas, CAF, 2013.

<sup>18</sup> During these same years, a series of issues emerged questioning cartography's neutrality. One of the most well-known may well be the map by Arno Peters and the non-Eurocentric reformulation of the world map. While this proposal was seriously questioned later, it does situate the problem at a time when existing knowledge and many assumptions were challenged due to the influence of third world thought.

<sup>19</sup> See *Portfolio (Manifiesto)*, published in this catalogue.

<sup>20</sup> Isabel Plante, *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhsa, 2013, p. 331.

<sup>21</sup> Hugo Monzón, "Otra muestra ecológica de García Uriburu", *La Opinión*, Buenos Aires, May 14, 1974.

# Paintings, Projects and Colorations. A Historical Itinerary

In 1965, at just 29 years of age, Nicolás García Uriburu wins the Braque Prize, awarded by the French Embassy in Argentina and consisting of a twelve-month stay in Paris. The artist and his wife, Blanca Isabel Álvarez de Toledo, arrive in the European city on New Year's Day in 1966. From then on, Uriburu exhibits his Pop Art production, obtains the Lefranc Prize—the most important distinction awarded to young painters—and participates in the Montreal Universal Expo, representing France. In 1968, the couple lives in an old house on rue Saint-Savin, in the old Le Marais neighborhood. Blanca had become an exclusive model for the Pierre Cardin firm and Uriburu was a recognized figure in the art world.

**1968**

## Paris. May 10. Iris Clert Gallery

It was an attempt at a complete environment, to unify the modern style in various areas, working as a team. —URIBURU

**At the Gallery: the Party** García Uriburu opened *Prototipos para un jardín artificial* at Iris Clert's avant-garde gallery, a place for new tendencies. It was an environment that unfolded in a series of pieces inspired by nature: animals, flowers, clouds, a waterfall and a rainbow, among other elements, made out of sheets of Plexiglas. The space also included furniture with modern design, made of acrylic.

The exhibition appealed to all the senses by way of pine fragrance, modern lighting and a sound collage made by Miguel Ángel Rondano using electronic and concrete music, bits of tape recorded at the zoo, noises from a toy store, ambulance sirens, news about the events of May 1968 in France and an airplane taking off at Orly.

Blanca and Uriburu's wardrobe for the event is designed by Pierre Cardin, as if they were star celebrities. They wear pieces from the vinyl collection, as do ten models circulating throughout the show.

Uriburu's proposal fits in with the Pop movement, which had encouraged taking symbols popular in mass society and elements from everyday life to create works since the early '60s. Through fashion discourse, mass communications media icons and everyday consumer objects, the aim was to bring art and life closer together. Attending the opening are painters Leonor Fini and Salvador Dalí, who is fascinated by Uriburu's suit and orders the same one from Pierre Cardin.

**Outside: the Barricades** A series of protests were going on at that time in Paris, led by young students and industrial workers. At midnight, as visitors were leaving the gallery, the first disruptions take place in the Latin Quarter: the revolt of May of '68 was underway. As the wave of barricades being set up expands, Iris Clert closes the space, as was also the case in other Parisian galleries; as a result, the show lasts just a few hours.

In this context, from May 13 to June 27, students from the School of Fine Arts organize the Atelier Populaire [Popular Workshop] to make posters and other collective works of protest. Like several of his fellow Latin Americans, García Uriburu participates in these historic sessions of work.

## Venice. May 19. 34<sup>th</sup> Biennial

In March, Uriburu travels to Venice to begin to schedule his upcoming activity: dying the Grand Canal. He visits several gondoliers with the aim of gleaning information about the waters' movement and the winds in order to reach a decision regarding the best time to carry out his action. He also inquires who among them would like to help him with his initiative. Only one accepts the challenge: Memo, who is also an amateur painter.

Uriburu considered water to be an ideal support for his work: the ecological exploration merged with its aesthetics. He chooses Fluorescein, an innocuous product used by the U.S. Navy and which, in late 1967, the artist had already tried out on the shores of the Seine, in areas removed from Paris. Though the substance was red, it would turn fluorescent green in contact with water.

He felt he was entering a transition toward an art that would expand beyond the limits of the canvas and representation that governed traditional painting practice, to intervene in real space. The use of colorants

thus appeared as one of the pioneering actions in different manifestations of performance and conceptual art, an art based on ideas where viewers participated in a more active manner and processes and experiences took priority over the finished art object.

In mid-June, Uriburu leaves by train from the Gare de Lyon, accompanied by Blanca and painter Raquel Forner; he buys the product in Milan and arrives in Venice, now the center of growing agitation and pronounced police presence.

By this time, repercussions of the Parisian revolts have reached Venice: students have taken over the Academy of Fine Arts and denounced the Biennial as a middle-class monopolization of art. In solidarity with these young people, some of the participants even consider a boycott of the event.

While incidents between protesters and the police in the Piazza San Marco multiply, Uriburu decides not to suspend the action he has planned.

On June 19, at 8:00 in the morning, when the tide gathers in the Grand Canal, he begins to pour the dye into the water from the gondola. Following at a few meters' distance are Blanca and her faithful mascot, Beto. Two hours later, the waters of Venice are tinged fluorescent green.

I managed to get the public to participate. It was like an immense canvas, 3 km long. The public navigated the work and it was penetrable. It was a large scale environment. —URIBURU

A patrol boat chased after the gondola, and Uriburu and Memo were taken into custody at Piazza San Marco. The artist and his gondolier were held for several hours until the police had contacted the company handling the product's distribution and confirmed that the substance was harmless. The rumor of Uriburu's imprisonment spread throughout Venice. After being released, people seeing him on the street exclaim: "Maestro, thanks for the colors, it was beautiful".

Everyone is talking about it. Venice is thankful to Uriburu for this sumptuous, ephemeral ornament that he has given it for a day: a moment of peace and beauty in the chaotic, murky context of the protest. —Pierre Restany

The French media informed that students had poured green dye into the water in the context of their demonstrations, although Uriburu denies it: his gesture is an artistic deed. Meanwhile, local radio stations broadcast news about it and during the days that follow, the action is mentioned in various European

newspapers such as *Il Gazzettino*, *Le Figaro* from Paris and *Le Soir*, from Brussels.

A French newspaper attributed me with a spirit of protest against the atmosphere of the Biennial; some believed that it was part of a Hollywood-style filming; the Italians confirmed that it was no more and no less than a catastrophe and others thought that it was the attitude of a painter experimenting with color on a large scale in order to put it to use later. —URIBURU

The Biennial opens on June 22 and closes its doors that same day, to open again in September during the prize awarding ceremony.

In an article he published about the Biennial in the September issue of *Domus* magazine, the French art critic Pierre Restany utilizes a photograph of the waters of Venice, which Uriburu later incorporates into the work *Coloración en venecia* [Coloration in Venice], a testimony-manifesto of the action.

## Buenos Aires. La movilidad del color [The Mobility of Color]

After having carried out the coloration, García Uriburu proposes to write about the experience's meaning and value. He writes a manifesto, *La movilidad del color*, in which he reflects on the implications of his "ephemeral gesture".

It can be understood from his words that various tendencies emerging at that moment converge in his intervention: Action Art, Body Art and Land Art. García Uriburu therefore becomes established as a pioneering artist associated with these experiences.

## Buenos Aires. August. Premio Único Adquisición [Single Acquisition Prize]

Uriburu is awarded the Premio Adquisición [Acquisition Prize] at the 57<sup>th</sup> Salón Nacional de Artes Plásticas, for the work titled *Las Tres Gracias* [The Three Graces], painted in Paris. The show, held at the Salas Nacionales de Exposición [National Exhibition Hall], opens to the public on September 21<sup>st</sup>.

## Buenos Aires. September 26. Galería Rubbers

Rubbers opens its gallery space at 935 Florida Street with a solo show dedicated to Uriburu. The opening reception is a big social event. At 10 pm, a thousand people waiting outside on the sidewalk begin to enter. As he did in Paris, he showed paintings that emerge

into the viewer's space, with a play of lights and psychedelic music by Miguel Ángel Rondano. At the gallery entrance, visitors are welcomed with a manifesto against vulgarity and bad taste. As was already the custom, wardrobe design was added to the pieces on exhibit, this time done by the artist himself.

#### Buenos Aires. November - December. Summer Collection – Grafa fabrics

He and Blanca jointly design a summer collection for Grafa fabrics which is presented at the Instituto Torcuato Di Tella, the era's young, avant-garde pop space.

### 1969

#### New York. April - November

He lives in the Big Apple for eight months with his wife. The dizzying pace of the city and its colossal buildings lead him to contemplate the tension between nature and culture, which gives rise to his earliest meditations regarding environmental issues.

He makes paintings in which skyscrapers placed in the background represent some of the city's most emblematic buildings. Critic Pierre Restany's analysis states: "With the Rockefeller Center as the background, Nicolás will paint Blanca's portrait; he lives near the Guggenheim Museum and paints it often, and by doing so he will turn it into the symbol of civilization's oppression of nature through the cultural disguise".

Several years later, he places images of dolphins, giraffes and other animals, some in danger of extinction, in front of these facades.

### 1970

#### New York. March 10. Galería Bonino

*Art Concepts from Europe* opens to the public including envoys from the participants by way of diverse means (by post, telephone, telegram, etc.). In the large empty space of the gallery, a secretary with a file cabinet would extract the documentation corresponding to each artist upon visitors' request. Uribe sends an analysis of the action in Venice and the *Proyecto intercontinental de coloración de las aguas* [Intercontinental Project of Waters Environment], a quadrilateral set in the Atlantic Ocean, represented by four points in the water for his next colorations (New York, Paris, Venice and Buenos Aires).

#### New York. May 26. Coloration of the East River

He dyes the river at a point near 61<sup>st</sup> Street, in the heliport area. He utilizes a tugboat to carry it out while two low-flying helicopters help spread the dye. From the coast, some forty people had seen him set out, including Thomas Messer, the Director of the Guggenheim Museum, Kynaston McShine, Curator of the Museo de Arte Moderno, art critic Lawrence Alloway and Leo Castelli, the owner of one of the era's most avant-garde galleries. Also present was John Perreault, a critic from the *Village Voice*, who affirms: "Antonioni or Fellini would have loved this, particularly with the additional drama of the noisy helicopters, landing and taking off in the context of that beautiful bridge".

#### Paris. June 10. Coloration of the Seine

He returns to the City of Light to dye the Seine. When seventy percent of the entire coloration had been executed, he is detained close to the Concorde bridge, where he had embarked on board a motorboat, by the river police for questioning. After two hours of interrogation, he is granted conditional release. In *Le Figaro* newspaper, the French journalist Philippe Bouvard writes: "Ever since the invention of the paintbrush, the Seine has been painted many times, but never like this".

#### Venice. June 26. Second Coloration of the Canal

He dyes the Grand Canal once again, this time with permission from the authorities. He meets up with Memo the gondolier again, and from his boat he pours Fluorescein into the water.

At the Café Florian, in Piazza San Marco, he observes the result of the coloration, which he qualifies as a "pictorial gesture, a brushstroke with the dimensions of Venetian architecture".

#### Buenos Aires. July 10. Coloration of the Río de la Plata

The press anticipates problems as soon as he arrives in Buenos Aires:

Nicolás García Uribe, our great industrial scale dyer who caused a fuss in Venice by dying its waters green, is thinking of doing the same to the Riachuelo. We know right from the start that he will have difficulties, since anything green is

considered taboo by the honorary censorship committee. So Don Nicolás will either have to decide on a modest pink or pack up his fluorescent sodium and head back to frivolous Europe.

Instead of the Riachuelo, he finally colors the Río de la Plata, along the Costanera shore, in front of the power plant run by the Compañía Italo-Argentina de Electricidad.

#### Córdoba. May 21. *De la Figuración al Arte de Sistemas* [From Figuration to Systems Art]

The concept of "systems art" is introduced for the first time with this show, organized by the Centro de Arte y Comunicación (CAYC), an emblematic institution during the '70s, and held at the Museo Caraffa, in the city of Córdoba. The Center's Director, Jorge Glusberg, selects Luis Fernando Benedit, Edgardo A. Vigo and García Uribe in order to explain how contemporary practices had transformed aesthetic codes. By way of these artists' trajectories, he exemplified the manner in which art had abandoned traditional practices such as figurative painting in order to make use of reality and its elements as the basis for experiences like the colorations.

#### Cartographies: *Latinoamérica unida por los ríos* [Latin America United by Rivers]

At this time he begins to design maps, with a focus on Latin American countries, which he understands as constituting a reserve of natural resources for the future.

Toward the end of 1970, he paints a map of Latin America that he completes in 1981 by incorporating a line that symbolizes the continent's union by way of its river basins. On the turquoise in the background as well as in the map's figures, the yellow line that traces the Belem-Buenos Aires route stands out, following the paths of the Amazon, Orinoco and Río de la Plata rivers.

### 1971

#### Buenos Aires. May 30. Protest Letter

He publishes a letter to the editor in *La Nación*, against cutting down the jacaranda trees found in Buenos Aires' Plaza Chile in order to put in an asphalt pathway and offer a better view of the park's monuments. It was a decision made by the military government, who, on July 5<sup>th</sup>, responded to Uribe in the same newspaper, accusing him of being unpatriotic.

### New York. August. Coloration of Genitals

On his way back to Paris, he makes a stop in the United States. Influenced by New York's experimental atmosphere, he carries out an action related to Body Art by coloring his genitals green, photographing them and sending the image to his friends as a postcard. The initiative also approaches Mail Art, then in full swing both in the United States and in Argentina.

#### Paris. September. 7<sup>th</sup> Paris Biennial

Over the course of this year, he begins to dye the waters of fountains in large cities in the context of important art events.

That month he is in Paris, where he dyes the lake and the Parc de Vincennes fountain, located near the French capital, green, in consonance with the 7<sup>th</sup> Biennial being inaugurated in that area.

The local media cover the event. *L'Express* highlights the coloration as the event's "most poetic gesture". He also carries out another body coloration during the Biennial: he paints his face during the party held by the artist Miralda.

### 1972

#### Paris. May 24. Coloration of the Fontaine de Varsovie. Jardins du Trocadéro

Before the astonished gaze of on-looking Parisians, Uribe enters the pool of water and pours in the dye. As a result, the water surges from the pools' spouts green. Painter Rómulo Macció, gallery manager Iris Clerc and critic Pierre Restany attend the action, among others.

#### Kassel. June 30. Documenta 5

In the presence of the Italian-American gallery manager Leo Castelli and the Argentinean art critic Jorge Romero Brest, he dyes the German city's fourteen fountains.

### 1973

#### Ramatuelle. July. Portfolio (Manifiesto) [Portfolio - Manifesto]

He produces a portfolio of screen prints in France, printed at the Laage studio, a space promoting avant-garde art. It includes six prints colored green and the photos of his colorations. One of the prints contains

a map of South America, reproduced by way of black and white plates painted green, along with a text:

By way of my art, I denounce the antagonism between nature and civilization. This is the reason why I color my body, my genitals and the waters of the world. The most evolved countries are destroying the water, the earth and the air; the reserves for the future in Latin American countries.

The *Portfolio* work becomes a visual manifesto that is a synthesis of his ethical and aesthetic stances.

He participates in the 9<sup>th</sup> Printmaking Biennial in Tokyo in 1975 with this group of screen prints, and is awarded the first prize.

#### Buenos Aires. September 4. Centro de Arte y Comunicación

He presents his maps of Latin America at the CAyC. At the opening for the show, he carries out a performance: he dyes his hair green.

#### Paris. November. Museo de Arte Moderno

On each occasion of coloration, the artist would save and bottle a sample of the water. These bottles are exhibited along with a series of fountains connected with internal circuits in the halls of the museum.

## 1974

#### Paris. February. Exposición – Manifiesto [Exhibition – Manifesto]

We destroy the water, the earth and the air and this is why this fist is raised among the buildings, denouncing the antagonism between nature and civilization.—URIBURU

He presents a group of his most recent paintings: a series of maps titled *Latinoamérica. Unida o sometida* [Latin America. United or Suppressed]; *La libertad* [Freedom], a triptych with New York skyscrapers and dolphins that move along the walls, and *La rebelión* [Rebellion], in which four green fists are raised as a symbol of insurrection in the face of the threat of natural resources being exhausted.

The opening took up the concept of the total work of art once again. Iris Scaccheri, a dancer of great renown in Paris, performed the "Danza de la rebelión"

[Dance of Rebellion], dressed in a costume designed by the artist, with the palms of her hands painted green. This exhibition articulated García Uriburu's aesthetic position during the 1968-1974 period.

#### Brussels. May 29. Palais des Beaux Arts

He dyes the waters of the fountain at the Théâtre Royal de la Monnaie [Royal Theater of the Mint], located in front of the Palais des Beaux-Arts [Center for Fine Arts] within the framework of the itinerant show *Arte de Sistemas en Latinoamérica* [Systems Art in Latin America] organized by the CAyC. Uriburu repeats the action in each of the cities where the show is held.

#### Antwerp. November 23. Internationaal Cultureel Centrum

In collaboration with the institution hosting the exhibition, he dyes the waters of the port of Antwerp.

#### London. November 29. Institute of Contemporary Art

On the opening day of the exhibition, he dyes the waters of the fountains in Trafalgar Square. The police take the artist into custody, and he is taken before the court on Bow Street days later. Before being released, he has to pay a fine for "offending the English Crown".

#### Buenos Aires. Uriburu at the Museo Nacional de Bellas Artes

The artist donates the piece titled *Coloración en Venecia* [Coloration in Venice], established as a visual manifesto of his first action in the Grand Canal, to the Museo Nacional de Bellas Artes. The work includes one of the emblematic photos of the intervention in 1968 and the *Espacio Tiempo* [Space Time] manifesto, the proclamation of his new art.

# Venecia en clave verde

Nicolás García Uriburu y  
la coloración del Gran Canal

Del 28 de junio al  
30 de septiembre de 2018

CATÁLOGO

Curadora  
Mariana Marchesi

Producción  
Museo Nacional de Bellas Artes

Agradecimientos  
Azul García Uriburu  
Blanca Isabel Álvarez de Toledo  
Claudio Aló  
Andrés Terán  
Nino Ramella

Equipo de la Fundación  
Nicolás García Uriburu

Museo de Arte Latinoamericano  
de Buenos Aires: Eduardo F. Costantini  
y Victoria Giraudo

Colección Amalia Lacroze  
de Fortabat: Germán Barraza

Institute for Studies on  
Latin American Art (ISLAA)

Excepto que se indique lo contrario,  
las imágenes incluidas en este catálogo  
pertenecen a ©Nicolás García Uriburu,  
reproducidas bajo permiso.

Textos  
Andrés Duprat  
Mariana Marchesi

Cronología e investigación  
Mariana Marchesi  
Paola Melgarejo  
Carolina Jozami

Coordinación editorial  
Ezequiel Grimson

Producción  
Natalia Bellotto

Proyecto gráfico  
Alejandro de Ilzarbe

Corrección  
María Verna

Traducción  
Tamara Stuby

Ilustración de tapa  
Víctor Páez

Posproducción de imágenes  
Guillermo Frontalini  
Francisco Frontalini

Impresión  
Ofinsumos



Amigos del Bellas Artes



Ministerio de Cultura  
Presidencia de la Nación

Ministro de Cultura de la Nación Pablo Avelluto	Contabilidad y presupuesto Gustavo Gramis Gabriela Raña	Recursos humanos María Florencia Martínez D' Agostino Elena Sanchez, Mariana Folchi, Horacio Eizayaga, Elizabeth Fleitas, Daniel Oscanio, Agustín Martínez	AMIGOS DEL BELLAS ARTES Comisión Directiva Presidente Honoraria Nelly Arrieta de Blaquier	DIRECCIÓN Directora Ejecutiva Fiona Christophersen White	Asistente de administración Itatí Puidengolas
Secretario de Patrimonio Cultural Marcelo Panizzo	Administración María Biañ Caterina Heredia	Capacitación Lucía Buchar	Presidente Julio César Crivelli	Educación Directora de la Carrera Corta de Historia del Arte y Cursos Susana Smulevici	Pago a proveedores Carolina Mastromarino
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES	Relaciones Institucionales Soledad Obeid, Ana Ruvira	Gestión y estudio de visitantes Natalia Chagra	Vicepresidente 1ro. Eduardo C. Grüneisen	Coordinador operativo de educación y extensión cultural Mariano Gilmore	Recepción e informes Jesica Edith Henri Laura Mastromarino Noelia Rondina
Dirección Ejecutiva Andrés Duprat	Comunicación Natalia Bellotto Esteban Benhabib	Producción Samira Raed Mariano Hernández Ballester	Vicepresidente 2do. Juan Ernesto Cambiaso	Literatura Mariana Sandez	Librería Adrián Sánchez Gustavo Merino
Dirección Artística Mariana Marchesi	Prensa y redes sociales Ana Quiroga Bettina Barbieri, Diego Jara, Valeria Carbajal Manzi	Ciclo de Cine Bellas Artes Leonardo D'Espósito	Secretaría María Irene Herrero	Niños Sol Abango	Tienda Marcelo Arzamendia Mora María Colombo
Delegación Administrativa y Jurídica Mariano D'Andrea	Publicaciones Susana Prieto, Alejandro de Ilzarbe María Verna, Federico Sanders	Infraestructura Daniel Larrea, Augusto Monroy Matías Román	Secretaría de Relaciones Institucionales e Internacionales Josefina María Carlés de Blaquier	Auditorio Daniel Caccia Juan José Peralta	Mantenimiento Ramón Álvarez Héctor Monzón Oscar Rindel
Coordinación Ejecutiva Jorge Pizarro, Ricardo Visentini Fernando Farina, Ezequiel Grimson	Educación Mabel Mayol Silvana Varela, Gisela Witten, Pablo Hofman, Roxana Pruzan, Marcela Reich, Cecilia Arthagnan, María Inés Alvarado, Ana Lobeto, Jeanette Gómez Jolis, Lucía Ivorra, Germán Warszatska, Alicia Gabrielli, Gabriela Canteros, Candela Gómez	Sistemas Ernesto Sequeira, Pablo Grassigna, Walter D. Pirola	Prosecretaría Ximena de Elizalde de Lechère	Socios Elena Bruchez	
Documentación y Registro Paula Casajús María Rosa Espinoza, Victoria Gaeta, Cecilia García Gásquez, Silvia Rivara, Dora Isabel Brucas, Laura González, Ana Inés Vivarés, Matías lesari, Gustavo Cantoni	Biblioteca Alejandra Grinberg Agustina Grinberg, Marcelino Medina, Carolina Moreno, Mónica Alem, Víctor Pérez, Pablo Pizzamiglio, Sara Espina	Intendencia Julio Martín Herrera Diego Herrera, Diego Lonne	Tesorero Ángel Schindel	Socios y RR. PP. Teodelina Basavilbaso	
Gestión de Colecciones Mercedes de las Carreras Jimena Velasco, Natalia Novaro, Fernando Franco, Bibiana D'Osvaldo, Carolina Bordón, Catalina Leichner, Vilma Pérez Casalet	Supervisión de salas Omar Guateck Karina Mansilla, Rita Díaz	Supervisión de salas Mónica Cortes, Lucas Cortez, María Rosa Egaña Curutchet, Fernando Fernández, Ana María García, Úrsula Gómez, Julia Jancso, William Linares Arias, Humberto Rodríguez, Santa Vargas	Protesorera Sofía Weil de Speroni	Comunicación Coordinación institucional y digital Ailin Stacos y Rubén Mira para Fantasy Comunicación	
Investigación María Florencia Galesio Ángel M. Navarro, Pablo De Monte, Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani, Ana Giese, Verónica Tell, Eleonora Waldmann, Lucía Acosta, Jorge Manzoni, Alfonsina Leranoz, Natalia Pineau	Asistencia de Dirección Ejecutiva Maru Venanzi, Eugenia Bignone, Mónica Gali	Atención al público Lorena Gorosito, Mabel Benítez, Carlos Cortez, Irma Echagüe, Daniel Galán, Marina Gorosito, Patricia Maidana, Diego González, Oscar Oviedo, Carlos Pérez, Oscar Ramírez, Martín Vergara	Vocales Susana María T. de Bary Pereda Adriana Batan de Rocca Claudia Caraballo de Quentín Eduardo José Escasany Magdalena Grüneisen María Inés Justo Nuria Kehayoglu Carlos José Miguens Santiago María Juan Nicholson Cecilia Remiro Valcárcel Alfredo Pablo Roemmers Verónica Zoani de Nutting	Prensa Carmen María Ramos	
Museografía Silvina Echave Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez, Ramón Álvarez, Francisco Amatriain, Gastón Arismendi, Fabián Belmonte, Cristina Mazza, Lucio O'Donnell, Pedro Osorio, Franco Pullol, Leonardo Teruggi	Asistencia de Dirección Artística Alejandra Hunter, Carolina Jozami, Trinidad Massone	Administrador Gubernamental Daniel Campione	Revisores de Cuentas Valeria Bueno Fabián Pablo Graña Jorge Daniel Ortiz	Administración Jorge Mastromarino	
				Administración y RR. HH. Nadia Kettmayer	



**Impreso en Buenos Aires, Argentina,  
en agosto de 2018.**

**Marchesi, Mariana - Venecia en clave verde  
Nicolás García Uriburu y la coloración del Gran Canal  
Mariana Marchesi - Andrés Duprat - Primera edición  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
Museo Nacional de Bellas Artes.  
Ministerio de Cultura de la Nación, 2018  
ISBN 978-950-9864-10-8**

**ITP Bellas Artes**

