

Las artes visuales en La Plata

Un recorrido por los años 70 y 80¹

María de los Ángeles de Rueda

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas y Magíster en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP. Docente de la cátedra Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación Contemporáneos y de Historia de las Artes Visuales III, FBA, UNLP.

Investigadora en temas de arte argentino y comunicación. Directora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) y del Magíster en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP.

Autora y compiladora de *Arte y Utopía, la ciudad desde las artes* (2003). Ha publicado numerosos artículos en revistas y textos especializados.

A finales de los años 60 el arte platense había participado de las revueltas y transformaciones producidas alrededor del Instituto Di Tella, a través del Museo de Arte Moderno (MAN) y el Museo Provincial de Bellas Artes, y se encontró envuelto, por la acción de Edgardo A. Vigo y el Movimiento Diagonal Cero, en los avatares del Centro de Arte y Comunicación (CAYC) y el arte de sistemas.

Los años 60 hacen *explotar* el estatuto tradicional de la obra de arte, su sentido material y estético; se generan nuevos comportamientos y se expanden las relaciones entre arte, vida, compromiso, libertad, acción política y acción estética autónoma. La vida se pone en jaque y la cultura juvenil y la contracultura invaden todos los terrenos.

En nuestra ciudad, el campo artístico y cultural se empezó a despertar en esos primeros 60, pero faltaba aún seguir sembrando el espíritu de cambio en los comportamientos del público y de los jóvenes. El recorrido iniciado por Vigo, el Grupo Sí y el MAN puso entre paréntesis la frase "Aquí no pasa nada", con la que Vigo encabezaba en esos años muchas críticas en el diario *El Argentino* o en su revista experimental *Diagonal Cero*. Al *patriarca* Vigo se le sumaría una serie de jóvenes creativos, sus alumnos del Colegio Nacional, en su mayoría escritores, agrupados en esa etapa en torno a la revista experimental *Diagonal Cero* y a quienes la crítica periodística no tardó en llamar "los acólitos del patriarca". Luis Pazos, Jorge de Luján Gutiérrez, Carlos Ginzburg, Ana María Pelli y Horacio Zabala formaron el *Movimiento Diagonal Cero*.

Como se señalara en otro artículo,² 1969 fue un año clave para los nuevos comportamientos. A pedido de Jorge Romero Brest, Vigo organiza en el Instituto Di Tella la Expo Internacional de Novísima Poesía '69, en la que se reúnen todas aquellas experiencias provenientes de la poesía visual o sonora. Esta muestra constituye una de las últimas actividades del Instituto, que completa el ciclo de experiencias visuales e intermediales del Centro. Con la misma idea, Vigo realiza junto con Clemente Padín (fundador de la revista *Los Huevos del Plata*) la Exposición Internacional de la Nueva Poesía, en la Galería U (Montevideo, Uruguay).

¹ Parte de este trabajo acompaña el catálogo (sin editar) de la muestra Arte Nuevo en La Plata 1960-1976, realizada en el Centro Cultural Recoleta en 2007.

² María de los Ángeles de Rueda, "La incorporación de artistas platenses al conceptualismo latinoamericano", en www.fba.unlp.edu.ar/visuales3.

En ambas exposiciones participan poetas visuales de Alemania, Argentina, Austria, Bélgica, Brasil, Canadá, Checoslovaquia, EE.UU., Francia, Inglaterra, Italia, Japón y Suiza.

A partir de estas experiencias, Luis Pazos sigue por el camino de la expansión e integración de las artes y con sus amigos Héctor Puppo y Jorge de Luján Gutiérrez van a formar un grupo que la crítica llamó Grupo La Plata.

El Grupo La Plata

Los últimos años 60 representan una sumatoria de sensaciones contradictorias en el plano de la cultura, la política y la vida cotidiana. Se trata de ser modernos, divertidos y utopistas, a pesar del gobierno de facto, o más bien ser capaces de responder con imaginación a los acontecimientos, como por ejemplo el colectivo de artistas Tucumán arde o el movimiento de protesta social denominado el Cordobazo.

En la ciudad de La Plata se viven las contradicciones del país y en el campo artístico se perciben al menos tres tendencias. Una, ya tradición pictórica, de los naturalistas al informalismo; una segunda, derivada de las investigaciones visuales iniciadas por el grupo Sí y el grupo de experiencias visuales, y la tercera, la vía desviacionista de Vigo. Se puede afirmar que se dio un escenario de rebelión capaz de soportar el avance de la experimentación en las artes visuales, la poesía y la música. Los poetas jóvenes apuestan al cambio. El grupo de los Esmilodontes reúne a Luis Pazos y Jorge de Luján Gutiérrez. Héctor Puppo a su vez participa del arte concreto. Los tres realizan eventos/happening: *La Fiesta del Humor y la fiesta del terror*, en Federico V, y *Arte de Consumo*, en la Cámara Argentina de la Construcción, con una conferencia de Jorge Romero Brest. En las diversas notas periodísticas del diario local se mencionan como sucesos o arte de actitud. *Arte de consumo* adquiere trascendencia y habilita un nuevo escenario para el destino de las artes. Pazos lo explica así: "El acto propone la identificación del arte con la vida, la creación colectiva y la participación

libre del espectador".³ Las acciones realizadas propoñían el nacimiento de una nueva cultura a partir de la muerte de la pintura, del estatuto de obra de arte tradicional y del espectador tradicional. Estas manifestaciones artísticas están para ser vividas. Es lo que Pazos llamará "la cultura de la felicidad". Mientras que las palabras de Romero Brest dan marco a una simultaneidad de conductas, Pazos tiraba unos volantes con la inscripción: "El arte no es una teoría sino un acto de libertad". Este enunciado es el motor de sus trabajos, un motivo permanente en el artista a lo largo de los años 70, aun cuando propondrá un giro crítico en sus obras en el seno de la muestra *Arte e Ideología*, participando del Grupo de los Trece

Pazos reedita *Arte de Consumo II* en el Supermercado Total (de la calle 1 entre 45 y 46). Ese mismo año en el Instituto Di Tella, Pazos también presenta en el marco de Experiencias '69, *Señores Pasen y vean*, una situación poética accionada por él con la colaboración de Lujan Gutiérrez, documentada fotográficamente y filmada por Juan José Esteves. La situación es acompañada por la banda sonora de Otero Mancini y la actuación de Susana Etchart. Esta obra afirma la cultura de la felicidad, basada en la idea del juego.

En octubre de 1970 se organiza el III Festival de las Artes de Tandil y el Coloquio de la Crítica de Arte, con el premio de escultura y experiencias visuales. Identificados como Grupo La Plata, Luis Pazos, Héctor Puppo y Jorge de Luján Gutiérrez participan con una excursión, enrolada bajo el concepto de arte de situación. El grupo llega al festival con *Compañía de Excursiones S.R.L. Atendida por sus dueños* [Figura 1].⁴

La obra consistió en una "operatoria múltiple": fue un suceso, una acción, un happening, su condición de efímera y lúdica se acompañó de una leve crítica al círculo del arte, poniendo en juego los temas que se discutían teórica y estéticamente.

También en 1970, estos artistas platenses participan por primera vez como grupo de la convocatoria realizada por Jorge Glusberg, quien en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) reúne una serie de artistas bajo el rótulo de *Arte de Sistemas*. La primera mues-

³ *El Día*, 1969.

⁴ Excursión en ómnibus a través de la ciudad para cuarenta participantes. La obra comenzaba cuando un inspector de gorra (De Luján Gutiérrez) les entregaba un boleto capicúa a los participantes mientras subían al ómnibus. En el interior sonaba música beat y un papparazzi (Puppo) registraba el suceso. A las cinco cuadras de iniciado el recorrido, un clown (Pazos) detuvo el ómnibus y subió. Ya en el interior hablaba sobre *Arte de Consumo y Arte y Vida*. Luego repartió volantes que resumían lo dicho. En el trayecto hacia el segundo punto repartía bolsas de papel con manzanas en su interior; en un cartel de la tarjeta de presentación se leía: "Vivir es aceptar todas las tentaciones". Ver la descripción completa en María de los Ángeles de Rueda, *op cit*, 2003.

tra en la que participan es *Arte al aire libre-CAYC*, en la Plaza Rubén Darío, y luego *Escultura, Follaje y Ruidos*, en la Plaza Roberto Arlt, aquí Pazos, Puppo y de Luján Gutiérrez presentan la obra *Homo Sapiens*.



FIGURA 1. Luis Pazos, disfrazado, junto a un grupo de críticos en una secuencia de *Excursión* (archivo Puppo).

En la presentación de arte conceptual *Arte de Sistemas* del CAYC en el Museo de Arte Moderno de julio de 1971, se dan en llamar Grupo de Experiencias Estéticas y exponen *Cementerio* (10 cruces: la igualdad, el cambio, el sexo, el ideal, la imaginación, la paz, el amor, la comunicación, la libertad, la originalidad) y *Secuestro* (información periodística simulando o construyendo la noticia del secuestro del curador, Jorge Glusberg). En la obra-noticia manifiestan:

(...) hasta que los medios artísticos no escuchen seriamente nuestro reclamo, J.G. sigue secuestrado. No toleramos más dilaciones y tiempo de espera. Luchamos por nuestros derechos y exigimos inmediata solución. Nos deben considerar como lo que somos: auténticos trabajadores, profesionales de la comunicación, que pretenden decidir sobre su futuro; participar en la construcción de una nueva comunidad, en lo que lo fundamental es el amor, la paz, la libertad, la igualdad.

La obra, inscripta en las tendencias sociológicas como de arte de los medios, puede ser leída como una acción anticipadora, con un sentido de humor particular, de los fenómenos violentos que se sucederán en la sociedad argentina unos años más tarde, en el marco de las relaciones paradójicas entre las artes, la construcción de la opinión pública y aquello denominado realidad social.

La tercera obra presentada es *La Cultura de la Felicidad*. Esta está compuesta por tres elementos: una máscara con texto, una performance y el registro fotográfico de la experiencia. La máscara tiene un texto al estilo de los deberes del ciudadano, en donde se insta a su uso; sigue un decálogo para complacer a los miembros del grupo, instituidos en triunvirato. Junto a esta obra se presenta el videoarte *Homo Sapiens*, de 30 minutos. En estas obras los artistas cambian su tono humorístico: de la alegría desenfadada de los dulces finales de los 60, pasan al humor negro, la ironía y la parodia. La transformación en el tono y los recursos no sólo comprometía la vinculación de sus formas artísticas con las tendencias del *arte de los medios* y *arte sociológico* (derivaciones críticas del arte conceptual), sino también, particularmente, la manifestación de unas poéticas inmersas en la reflexión política, las metaforizaciones de la violencia creciente en el Estado argentino.

Estas experiencias les posibilitan ser seleccionados para integrar la delegación argentina en la 7ª *Bienal de París*. Allí irán con *Estilo de vida argentino*.

En 1972 se produce un vuelco hacia lo que G. Dolfes denomina "conceptualismo ideológico latinoamericano" o bien prácticas artísticas de raíz conceptual radicalizadas. En *CAYC al aire libre* en 1972, en la Plaza Roberto Arlt, se presenta *Arte e Ideología*. Pazos colabora con Duarte Laferrière y Leonetti en la realización de la obra de *La Realidad Subterránea*: aprovechando unos pozos ya existentes en la plaza mencionada, pegan fotos y pintan cruces denunciando el asesinato de los presos políticos acaecido poco tiempo antes en la cárcel de Trelew. La obra fue clausurada por la policía; su mensaje fue directo y contundente.

La radicalización del "arte nuevo"

El 18 de noviembre de 1972 se organiza en La Plata, en un local de la calle 49 denominado La Cueva del 11, la muestra *Arte Platense - Panorama '72* en la que participaron dieciocho artistas: algunos venían del Grupo Sí; otros eran pintores, como Hugo De Marziani, Lido Iacopetti, Miguel Angel Alzugaray, Hebe Redoano, Ema Gans y Cesar López Osornio; y artistas experimentales como E. A. Vigo, Luis Pazos, Carlos Ginzburg y la joven escultora Graciela Gutiérrez Marx, quienes intervinieron el lugar con señalamientos, objetos, pinturas, acciones, "enyesos". A la hora y media de inaugurada llegó una orden para retirar las obras de carácter político, que eran en su mayoría ex-

perencias visuales y nuevos comportamientos, entre las que se recuerdan: la sábana ensangrentada que realizó Pazos, *La sangre derramada no será negociada*, con la colaboración “corporal” de Graciela Gutiérrez Marx (que llena de pintura roja dejó su huella en la tela) la que a su vez realiza una instalación titulada *Allá lejos es aquí y ahora* en la que alude a la guerra de Vietnam y repartió tarjetas con la inscripción “Pacem Pueblo”; el *Señalamiento del dolor* de Vigo en memoria de las víctimas de Trelew, junto con su instalación del Che Guevara (el la que el artista repartió unos suvenires del dolor).

Esta muestra marca un punto destacado en la historia del arte platense, no solo por su fugacidad y provocación, sino especialmente por el giro comprometido que asumen los artistas, y es representativa del clima opresivo que se vive en esos años “de plomo”, poniéndose en evidencia el cambio operado en la sociedad, la que se politiza, a la vez que la cotidianidad y la cultura masiva revelan un florecimiento de lo epicúreo. Los reclamos democráticos se manifiestan, como también la violencia y la censura; el movimiento que se produce en el campo artístico-cultural local genera otros paradigmas. Un grito frente al dolor. Un señalamiento crítico.

En esos años Pazos, junto con Juan Carlos Romero, participa del Grupo de los Trece. Allí elabora obras como *Monumento al prisionero político*, en correspondencia con Romero, Ginzburg o Zabala, de corte político respecto de las experiencias conceptuales del resto. Pero también en esos días se genera el Centro de Experimentación Visual (CEV) como también un circuito marginal de arte que lleva a la primera convocatoria de Arte Correo denominada *Última Exposición Internacional de Arte Correo '75*, organizada por Vigo y Zabala en la Galería Arte Nuevo, de la que participa Graciela Gutiérrez Marx, entre otros.

El Centro de Experimentación Visual

El CEV fue fundado en la ciudad de La Plata, en 1970, por Mario Casas, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira, Roberto Rollié y Juan Carlos Romero. El antecedente es el grupo Centro de Visión Integral (VIIN) de 1961, integrado por Héctor Puppo, Jorge Pereira, Nicolás Jiménez, Ricardo Zelarayán, Gonzalo

Chávez, Roberto Rollie, Ezequiel del Busto, Raul Mazzoni y Manolo López Blanco. Su labor consistía en difundir los principales trabajos sobre arte, arquitectura, diseño industrial y comunicación visual. Desarrollaron tareas de traducción de textos inéditos en Argentina, entre ellos: *¿Tiene vigencia la Bauhaus?* y *Signos visuales en la comunicación operativa y persuasiva*, de Tomás Maldonado; *De la superficie al espacio* y *Problema del espacio tiempo*, de Max Bill; *Espacio y Forma*, de Walter Gropius.

En abril de 1970, el CEV expone en la Galería Carmen Waugh de Buenos Aires, con el nombre de *Sistemas*. En el catálogo de la muestra, el artista Kenneth Kemble señala la importancia en la creación artística de poner “el acento sobre los procesos; por sobre los resultados”.⁵ Con formaciones artísticas en la plástica, el diseño gráfico y la fotografía, los miembros del CEV definen la acción del grupo:

(...) encaminada a desmitificar el proceso creativo y considerar como fundamental la recepción, es decir, crear las posibilidades para que el receptor participe, rompa la incomunicación y elimine la distancia que existe entre él y el mensaje visual. Entendemos en función de esto que la realización individual solo será posible en tanto el producto de nuestro hacer se integre a la vida social. Entre los objetivos se mencionan (...) la interrelación de los distintos campos del diseño visual y la realización de estudios interdisciplinarios. La investigación está dirigida al estudio de los procesos de estructuración formal a través de diferentes medios y adecuándose a los progresos tecnológicos.⁶

En agosto de 1970, integrantes del CEV –Jorge Pereira, Ramón Pereira, Roberto Rollié y Juan Carlos Romero– participan en la muestra *Fotografía Nueva Imagen. Movimiento de Grupos Fotográficos*, junto con otros grupos de “fotografía experimental” –Grupo Beta, Grupo Experimental Buenos Aires, Grupo Fotográfico Experimental, Grupo Imago, Grupo Imagen, Grupo Uno–, en la Galería Lirolay. El CEV expone algunas consideraciones sobre su propuesta: “La fotografía experimental ocupa un lugar importante dentro del marco de los problemas visuales, desarrollándose como un área particular, abierta, con problemática y técnicas propias, que presenta una tendencia determinada”.⁷

⁵ Kenneth Kemble, “Procesos de la creación”, en Catálogo Exposición *Sistemas*, 1970, s/p.

⁶ “Centro de Experimentación Visual”, en *Sistemas*, op. cit., s/p.

⁷ Catálogo Exposición *Fotografía Nueva Imagen. Movimiento de Grupos Fotográficos*, 1970, s/p.

En junio de 1971, el CEV –María Arana Segura, Juan Carlos Romero, Ramón Pereira, Roberto Rollié, Raúl Pane, Andrés Giménez, Jorge Pereira y Eduardo Leonetti– presenta la muestra *Experiencias visuales con medios fotográficos* en la Galería Odín de La Plata. Ramón Pereira escribe en el catálogo de la muestra:

Durante los últimos tiempos es cada vez más frecuente la utilización de medios fotográficos para tratar de abordar nuevas problemáticas plásticas (...) Desde hace mucho tiempo el Centro de Experimentación Visual viene desarrollando como parte de su actividad, procesos obtenidos a través de medios fotográficos.

Por estos medios, se ha arribado a conclusiones que amplían y mejoran las obtenidas en otras áreas de la experimentación visual (pintura, escultura, grabado, etc.). (...) Los medios fotográficos (no solamente en lo que se refiere a la cámara, sino también a los procesos de laboratorio) plantean resultados inesperados e irrealizables de otra manera, los que debidamente seleccionados por el experimentador, arrojan un producto único. Los medios colaboran muchas veces a superar limitaciones propias de la imaginación, ubicándola en un nivel más complejo. Por el fotograma se crea un nuevo tipo de imagen, que puede tener analogías pero que es único, de allí la imperiosa necesidad de su aplicación en el enriquecimiento del campo visual.⁸

En septiembre de 1971 se presenta la muestra *Fotografía... ¿Fotografía?* en el Museo de la Ciudad de Buenos Aires, en la que participan integrantes del CEV. Entre los meses de enero y marzo de 1972 el CEV participa en la muestra *Fotografía tridimensional 1*, organizada por el CAYC de Buenos Aires. Exponen, junto con otros artistas, María Arana Segura, Andrés Giménez, Eduardo Leonetti, Raúl Mazzoni, Raúl Pane, Jorge Pereira, Ramón Pereira, Roberto Rollié y Juan Carlos Romero. En la gacetilla del CAYC que da difusión a la muestra se lee:

Las figuras estáticas de dos dimensiones de la fotografía tradicional se transforman y movilizan en manos de los plásticos, no solamente a través de cuerpos sólidos, volúmenes tridimensionales, planos diferenciados en el espacio, sino como hechos que suceden y se mueven en realidades distintas: éticas, conceptuales, ideológicas (...) Esta utilización de la fotografía modifica esencialmente

su visión tradicional: con esta exhibición se pretende mostrar que ya ha dejado de ser un sistema de formas, sino una mediación entre el hombre y lo real, una instrumentalización del producto sujeto-objeto que no se mueve en el espacio real-estático, sino en un espacio semántico dinámico. La habilidad técnica ha sido transformada por la imposición de una estructura compleja, sensible, ideológica, que constituye la técnica en objeto de conocimiento. Se ha transformado en un mecanismo de nuevos significados, que no se esconden detrás de una fraseología estético-espiritualista.⁹

Simultáneamente a estas experiencias, algunos de los artistas participan con regularidad en las convocatorias de arte de sistemas; otros, como Pereyra, seguirán en las producciones plásticas concretas, vinculándose al movimiento Madí internacional, o en los desarrollos del diseño gráfico, como Roberto Rollié, quien en la década siguiente integrará el Grupo de Pintores 17, tomando la figuración como un camino de reafirmación de la identidad, en una perspectiva nacional-peronista.

Graciela Gutiérrez Marx y el circuito marginal

Esta artista platense, por esos años una joven escultora que colaboraba en *Panorama 72*, es invitada por Horacio Zabala a participar en una muestra de sellos de goma organizada en Holanda por Ulises Carrión. Así le abre *las puertas del arte correo*, y comienza a formar parte de las listas de intercambio o *comunicación a distancia via postal*. En 1975 participa de la primera Exposición Internacional Arte Correo '75 –denominada premonitoriamente Última– donde expone alguna de sus obras gráficas y un sello de goma que provoca alarma y censura. Representaba una paloma con forma de mano estereotipada, tomado de un lema implantado por el Ministro López Rega en la presidencia de Isabel Perón, que aludía a la paz y el silencio, supuestamente como restablecimiento de la armonía en la sociedad, escondiendo el sentido represivo que va a tener su organización. La paloma de Gutiérrez Marx completaba el sentido presentado en *Panorama Platense*, tal como se relató anteriormente. “Una prospectiva de los sepulcros con cruces NN, que al poco tiempo inauguró la dictadura militar”.¹⁰

⁸ Ramón Pereira, Catálogo Exposición *Experiencias visuales con medios fotográficos*, 1971, s/p.

⁹ *Fotografía tridimensional*, Buenos Aires, 11 de enero de 1972.

¹⁰ Descripción de la artista, realizada en las entrevistas del 28 de diciembre de 2006 y 4 de marzo de 2007.

La artista se fue nutriendo del *arte nuevo* entre la Escuela Superior de Bellas Artes, con algunos maestros, y las escapadas que realizaba con sus compañeras al café Costa Brava, de 7, 58 y 59, donde conoce a los artistas que empezaban a experimentar, como el Grupo Sí, las ideas de Cartier, el Di Tella y López Blanco de quien fue alumna y ayudante en Bellas Artes. Como escultora ganó premios y expuso en 1967 y 1968 en la Galería Lirolay de Buenos Aires, espacio de nuevas propuestas. En La Plata la artista va conociendo el circuito académico y también el de *la vanguardia*, un tanto insensibles a la producción de las mujeres. El ritmo de la ciudad ofrecía pocos espacios destinados a las obras de arte, excepto el Museo Provincial, la pequeña galería de Radio Universidad y el foyer del teatro Opera. A fines de los 60 la artista reconoce dos tendencias bien consolidadas: los geométricos y los que adherían al informalismo, que en realidad se mezclan con los experimentales.

A fines de los 60 y principios de los 70 comienza un vínculo de amistad en el Colegio Nacional con Edgardo A. Vigo (con el que más tarde formará una dupla de trabajo –GEMarxVigo), y con Lido Iacopetti, ambos profesores de la institución, con los que expone en varias intervenciones callejeras de arte efímero, como en el Zoo de la ciudad.

Con la llegada de su hijo en 1973 comienza a trabajar con estructuras más pequeñas y con grabado xilográfico y dibujo. Por esos días crea sus primeros *envases poéticos* y descubre la magia de la impresión, del gesto y la huella sobre el papel, los tacos de madera, los sellos, las estampillas marginales y la multiplicación por medio de la xerografía y la xilografía. A través de Vigo conoció *mail-art*, a su vez relacionado con las nuevas formas de poesía visual, poesía concreta, fónica y de acción.

A comienzos de 1975 renuncia al Bachillerato de Bellas Artes, donde enseñaba Arte contemporáneo y la echan de la Facultad de Bellas Artes. Queda inhabilitada para trabajar por cinco años en el orden nacional, provincial y municipal. Entonces, se convierte en testigo de los muchos desaparecidos, entre ellos algunos de sus alumnos y el hijo de E. A. Vigo, Abel, *Palomo*.

Los actos de censura y el servicio de inteligencia del Estado, con la Triple A, desde mucho tiempo atrás ejercían la marcación y desaparición de personas. Lo

que sobreviene a partir del 76 es esa historia de horror con el número de treinta mil desaparecidos. GEMarx creará en ese contexto sus *poemas panfletos*. Y en la encrucijada del exilio y el refugio interior, realiza en los primeros meses de ese año una quema de libros en la terraza de su casa. Una acción de autocensura compartida por muchos hombres y mujeres argentinos que eran amenazados y vigilados permanentemente. Graciela poetizó ese acto doloroso. Algunas revistas como *Trasformaciones* o *Crisis*, envueltas en bolsas de nylon, fueron el esqueleto de grandes muñecos de yeso; y mucha literatura se convirtió en ceniza, la que a su vez trasmuto en sus objetos-poemas: *Libros Quemados* [Figura 2]. Estos comenzaron en el 76 y siguieron durante el denominado Proceso de Reorganización Nacional, variables, mutables, silenciosos y transportables. Una metáfora muy sencilla, una conformación poética del horror íntimo, cotidiano de esos días. Los *Libros Quemados* devinieron tanto una instalación-objeto, como, desde el mismo momento de su realización, un mensaje de arte correo e ingresaron al mundo, *a la red de artistas invisibles*, a través del envío postal.



FIGURA 2. Graciela Gutierrez Marx: *Libros Quemados*, 1977.

La artista realizaba una acción, recomponiendo una forma, creando ese objeto, al que intervenía el papel con un rodillo y tinta de grabado, sin seguir una técnica tradicional. Una parte se enviaba, guardando un fragmento que funcionaba como registro y cantera. Su trabajo pasó a revestir un carácter contestatario a partir del margen, del elemento desplazado, a enmarcarse en un discurso poético y políticamente crítico, que mitigaba el dolor, el silencio, la imposibilidad de acciones fuera de las pequeñas y privadas.

¹¹ La autora en la entrevista citada.

“Estábamos *desaparecidos vivos* y seguimos con vida gracias al circuito internacional, que ya había dado pruebas de solidaridad y fuerza, al desenterrar de los pozos uruguayos a Clemente Padín y Jorge Caraballo”.¹¹

El 22 de agosto de 1977 Edgardo Vigo le propone trabajar en dupla, con firma conjunta, para darse más fuerza con un nombre en común:

Y el network del ARTECORREO abrió canales, llenó sus arcas de tesoros, diálogos a distancia donde convalidar la red espiritual de comunicación, de resistencia descentralizada y hermandad intercontinental. La casilla alimentó el vacío y la muerte, con voces planetarias. La fuerza del colectivo nos ofreció el terreno para una batalla interminable contra el capitalismo y el virus del control. Llegó a Buenos Aires Ulises Carrión y Julien Blaine nos visitó en La Plata. Así comenzó una otra-misma vida, la de G.E. Marx-Vigo, como producto del compromiso ideológico, que sólo podía manifestarse en la automarginación. Los anteproyectos de proyecto de fusión y vuelo acompañado, las citas o rituales de primaveras sin florecer, a orillas del río de la Plata, en las playas de Boca Cerrada, las instalaciones de altares populares (colgajos de impresiones xilográficas fragmentadas y raspadas como pieles desolladas, flameándose sobre cajas vacías o llenas de silencio y soledad), las banderolas y los enterramientos de nuestros propios despojos, son las imágenes que más recuerdo y rescato de lo que Vigo dio en llamar un vuelo acompañado.¹²

El arte platense en los 80

Los primeros 80 están teñidos de ese supuesto manto de olvido que las artes, especialmente a través del circuito marginal, *corren* en forma permanente. Una sociedad anestesiada en su conjunto que empezará a moverse a partir de los acontecimientos trágicos del 2 de abril de 1982, la música de Virus y los festejos del Centenario de la ciudad.

En esos años, las artes tratan de recomponer una escena fragmentada, vedada. Es importante mencionar que la Facultad de Bellas Artes, el Bachillerato de Bellas Artes, algunos profesores, artistas y estudiantes sufrieron profundamente las acciones de la dictadura. Desaparecidos, cesanteados, exiliados y

silenciados, algunos usaron las artes para recomponer su vida de alguna manera. En ese sentido, las prácticas experimentales de la comunicación a distancia permitieron tejer esa red invisible que señala Gutiérrez Marx.

A comienzos de la década la ciudad cuenta con algunos espacios de exhibición y reunión del campo artístico. La galería Nelly Tomas, fundada en 1975, con una importante selección de pintores y escultores nacionales y, en particular, algunos maestros de la plástica local como Martínez Solimán. En 1981 se inaugura la pequeña galería Marcel Duchamp del ya fallecido escultor Jorge Isjaqui. Allí se presentaban obras conceptuales y experimentales como por ejemplo el Grupo *de los trece*, el grupo *CAYC* o los trabajos de Enrique Arau.

En 1982 Pazos, Puppo y D'Alessandro vuelven a juntarse en una acción efímera pero eficaz: emplazan un conjunto de banderas en Plaza Italia para el Primer Encuentro de Artes Platenses, y denominan la instalación *¡Ay Patria Mía!* La obra es levantada por la policía y el encuentro, clausurado. Un homenaje fugaz a los combatientes de Malvinas.

Ese mismo año, en los festejos del centenario de la fundación de la ciudad, se realiza una muestra en el Colegio de Arquitectos de la Provincia llamada *Señalamiento número 00j1982. Las hojas y algunas de sus ramificaciones posibles*, a partir del proyecto de Vigo, en la que participaron: Leopoldo Brizuela (poesía), Silvia Fernández (diseño), Otero Manzini (sonido), Helen Zout y Aulfo Pérez Aznar (fotografía). De esta experiencia interesa señalar el conjunto de disciplinas y generaciones que enlaza Vigo, en su constante rol de artista-mediador,¹³ como el accionamiento de la memoria, a través de una poetización del entorno. La hoja de tilo, un símbolo de la ciudad, se establece como hilo conductor, a partir de un árbol ubicado en Avenida 7 entre 42 y 43 (la casa del artista), la documentación fotográfica de la acción (Pérez Aznar) y una poesía motivada por el señalamiento (Matilde Alba Swan). El conjunto fue remitido al artecorrelista Agemiro Pérez que inició la propuesta y luego fue ramificándose en varias acciones y registros que concluyeron provisoriamente en la muestra citada.¹⁴ Esta muestra permitió, como ya se expresó, enlazar tiem-

¹² *Ibidem*.

¹³ El artista no solo construye un campo artístico-intelectual de vanguardia en los 60, sino que introduce ideas de modernidad y a la vez enlaza puentes o redes de memoria.

¹⁴ El desarrollo del señalamiento es explicado por Vigo en el catálogo *Sras. Sres.*, Mar del Plata, 1983.

pos y memoria y habilitar el arte experimental a las nuevas generaciones.

La dupla GEMARXVIGO realiza en 1983 *el anteproyecto de fusión para una contestación abierta y transitoria propuesta hacia el año 2000*, dentro del circuito marginal de comunicación aleatoria, en el Museo de Telecomunicaciones y la costanera sur, en Buenos Aires. La acción continuaba el trabajo de dicha fusión y a la vez lo cerraba como acción-cita de los dos cada primavera en Boca cerrada, Punta Lara. En esa ocasión echan a volar una banderola, una carta con dos globos. Lo que señalaban cada año "era el silencio de las primaveras que no brotan (...) siempre quisimos rescatar la vida, como si en estos rituales íntimos pudiéramos resguardar la vida".¹⁵

Con el advenimiento de la democracia la coautoría se pierde y GGMarx continúa con sus proyectos individuales y colectivos, la militancia a través del artecorreo y los poemas panfletos con las Madres de Plaza de Mayo y los organismos de Derechos Humanos. También inaugura las ediciones de la Con-Fusión, que en formatos diversos reagrupaban un conjunto de contribuciones de mailartistas del mundo. Artecorreo y grabado experimental se complementan e incluyen y logran un amplio número de practicantes en esos días.

Es importante destacar que el 28 de mayo de 1983 se funda en la Avenida 13 el Centro de Artes Visuales, un espacio para las artes que funcionó como uno de los ámbitos más representativos de la década prolongando su liderazgo en los 90. Ana María Gualtieri, su presidente, explicaba:

Es un lugar en el que se intenta nuclear a las Artes Plásticas y a los plásticos, que trabajan en esta ciudad, tratando de que lo sientan y lo vivan como un verdadero refugio, un refugio abierto a toda expresión plástica, un refugio sin "ismos", donde se realice un verdadero intercambio cultural. ¿Sus propósitos? Que todas las inquietudes artísticas canalizadas dentro y fuera de los talleres, puedan ser orientadas a través del Centro.

Este Centro estará ajeno a intereses materiales y tendrá como objetivo rescatar las ideas y valores del espíritu. Centro que tiene la finalidad de establecer una interacción entre Obra-Autor-Espectador. Esta propuesta fue lanzada el 14 de mayo de 1983 en el catálogo del Segundo Salón de pequeño Formato

"Faustino Brughetti" realizado en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata. En el año 1986 se institucionaliza transformándose en una Fundación.

Entre las exposiciones llevadas a cabo en los comienzos se destaca *Analogías, Afinidades, Correspondencias y Repercusiones* en noviembre del 84. Una muestra en la que exponen Arau, Bischoff, Bracco, Ellero, Guzman Penas, Herrero, Elena Khourian, Kortsarz, Krause, Larsen, Mieri, Pacheco, Panceira, Puente, Sbarra, Sitro, Tajan, Zabalet, Mazzoni y Vigo. El artista Dalmiro Siravo, escribe en el Prólogo: "(...) existe entre ellos una conexión sensible que une sus actitudes en la búsqueda de nuevos caminos de exploración de la imagen".

Los artistas provenían de variados caminos: la abstracción geométrica, el concretismo, las aproximaciones informales y el grabado experimental. Por otro lado, la necesidad de volver a reunir la escena artística en el contexto democrático multiplicó los lugares de diálogo y reunión, como el taller El Ángel de la fragua, de Enrique Arau, donde cada sábado se asistía a debates estéticos y charlas de amigos, sobre el americanismo, la geometría sensible, el minimalismo, el circuito marginal, las modas, los oficialismos, el mercado del arte. Muchos de los artistas de *Analogías, Afinidades...* participaban de esos encuentros junto a los jóvenes que registrábamos esas ideas que cimentarían nuestra interpretación estética, en complemento del aprendizaje en Bellas Artes.

Parte de estos artistas mostrarán en noviembre de ese año en la exposición de artes plásticas por la integración latinoamericana, organizada por la Federación Universitaria de La Plata (FULP) en la Facultad de Humanidades. Participan Alzugaray, Arau, Bras, Donadio, Edgard, Sixto González, Elsa Herrero, Iacopetti, Khourian, Kortzak, Luna, Pacheco, Pamparana, Piergiacomini, Rimada, Redoano, Sirabo, Sitro, Soubielle, Vigo y Zabalet.

La reapertura democrática llevaba a debatir en el seno de la cultura sobre la identidad, el reconocimiento en y desde América Latina y el rol de las artes. Se suceden en estos años encuentros, debates, conferencias, acciones en la calle, más allá de los retornos a los lenguajes tradicionales y los ecos de la transvanguardia. Lo que caracteriza a la década en nuestra ciudad es el reencuentro generacional, las

¹⁵ Catálogo 1983, la experiencia de la cita se realizó el 21 de septiembre de 1982.

mezclas de lenguajes y experiencias, la coexistencia de la vanguardia institucionalizada con aquella que nunca pudo serlo, como si el abanico de una modernidad incompleta se abriese para ser usado, completado, apropiado.

En ese sentido, un año antes de *Analogías...*, Vigo realiza una conferencia-acción en el auditorio y patio de la Facultad de Bellas Artes. El 8 de noviembre de 1983, invitado por el Centro de estudiantes a la Mesa de Familiares de Desaparecidos, presenta *Del Que-Hacer Creativo*, una conferencia-performance en la que traza su genealogía estética y explica, a través de la acción, la comunicación a distancia o artecorreo, distribuyendo entre los participantes sobres con estampillas para completar el circuito marginal. Terminada la conferencia el artista se dirigió al patio de la Facultad con algunas Madres de Plaza de Mayo y participantes y allí realizó la acción *30.000 semillas de amor*. Previamente colgó una banderola en uno de los árboles, que simbolizaba a su hijo desaparecido, *Palomo*; luego se invitó a esparcir al voleo las semillas-papelitos en forma de pajaritas en bolsas de plástico transparente. El artista tiró algunas semillas (aquí se origina su poema-acción, repetido en diversos encuentros, por ejemplo *la Ciudad del Arte o Todos o Ninguno*, de Escombros, y recordado por Graciela Gutiérrez Marx y Clemente Padín, “esparcir las semillas de la memoria para que no crezca el olvido”).

También en 1984 el artista rosarino Jorge Orta organizó el Primer Encuentro de Arte Experimental y Mail-Art en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe. Allí, junto con el organizador, GGMarx, Clemente Padín, Susana Lombardo, Mamablanca, Claudia del Río y Noni Argañaraz formaron la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas-correo.

En ese encuentro GGMarx presenta una ponencia-manifiesto titulada *Por Un Arte De Base Sin Artistas*, punto de partida de sus proyectos de creación colectiva llevados a cabo en las calles y plazas de La Plata, Quilmes, Bernal, Buenos Aires y Mar del Plata. Es entonces cuando funda la Compañía de la Tierra Malamada.¹⁶

Así se desarrollan proyectos de intervención abiertos a la coautoría tales como *El Tendedero* (1984), Poema Colectivo *Colgante* instalado en Plaza Rocha en

el marco del Fogón de la Cultura Popular (1984) y *Sombras de Hiroshima* (1985-86), pintada internacional de siluetas, realizada durante dos años consecutivos, en las noches del 5 de agosto, en 500 ciudades del mundo. En 1985 también realiza *¿Cómo imaginas a Mamablanca'85?*, que comienza siendo una acción íntima y se convierte en un arquetipo del arte correo, a partir de la propuesta Grupo de familia-reconstrucción de un mito. Participa junto con Susana Lombardo y Ferreyra en el Teatrzo'85 con la muestra itinerante *Desaparecidos Políticos de Nuestra América*.

Ese año Vigo realiza una muestra individual, antológica, en la Asociación Judicial Bonaerense y otra, *Xilo* [Figura 3], en el encuentro de la xilografía, en el Museo Provincial de Bellas Artes, en donde reúne cincuenta grabadores nacionales, muchos de los cuales formaron parte del acervo del Museo de la Xilografía fundado por el artista en los 60.

Vigo utiliza múltiples recursos materiales y ope-



FIGURA 3. Edgardo A. Vigo: *Xilo*, 1985.

ratorios en sus series de *Tanadorada*, en *Ráfaga*, *Paz*, esa palabra por abuso de uso desgastada, exalta las posibilidades del grabado experimental y a su vez materializa la vida, las huellas, la memoria. Son momentos de Códices Alternativos (GGMax), de xilopoesmas, de recuperación del accidente, de la huella, del material, de los rituales, de lo íntimo que propone lo artesanal. Gustavo Larsen, por ejemplo, fabricará su propio papel para estampar, gofrar y crear imágenes que remiten al origen de los pueblos americanos, a la yuxtaposición y al mestizaje de América.

Carlos Pamparana incorpora el camino de las ediciones y funda *468 revista gráfica experimental* [Figura 4],

¹⁶ A partir del 24 de marzo de 2006, la compañía de la Tierra Malamada se transforma en Compañía de la Tierra Bienamada, siempre abierta a la cambiante participación de quienes quieran acompañar. En César Espinosa, “GG. MARX. La compañía de la Tierra Bienamada I”, 2006.

que de alguna manera alude a las ediciones de Vigo en los 60, *Diagonal Cero* y los primeros 70. Las citas y los fragmentos actualizan las lecturas sugeridas por el maestro, el giro Duchamp, Fluxus, algunos surrealistas, y sus contemporáneos, en hojas sueltas, artesanales, con elementos azarosos.



FIGURA 4. Carlos Pamparana: *468 revista gráfica experimental*.

Los años 80 son fecundos en la aparición de diversos grupos, como El Faro (de 1980, Mabel Amespil, Jorge Irrazabal, Gerardo Fagot, Abel Robino, de lenguajes clásicos), Salvioli y Fino, dibujantes con inspiración clásica y metafísica; El Grupo de pintores 17 (Alzugaray, Monetta, Segura, Porto, Rollié, Zanata, pintura, diseño, objetos, explorando una figuración narrativa política con emblemas del “ser nacional”). En este grupo destaca la producción de Miguel Ángel Alzugaray que en esta etapa pinta obras como *La camisa de Juan* [Figura 5], de 1981, o *El espíritu de los muertos vela*, 1984 [Figura 6].

Ambas pinturas trazan un puente inmediato con el pasado traumático. Fiel a su estilo de representación, a la ofrenda silvestre, como versa el



FIGURA 5. Miguel Ángel Alzugaray: *La camisa de Juan*, 1981.

subtítulo de la primera, su trabajo sobre la naturaleza traspasa el naturalismo propiamente dicho, y la fuerza de la pincelada y el color de raigambre expresionista vehiculizan algunos elementos que permiten figurar la memoria: la camisa blanca, rasgada y ensangrentada, los alambrados, las cruces, la vastedad del campo, el horizonte intensamente teñido por la sangre, la tierra devastada. Una síntesis de gesto, color, furia contenida, vacíos y huellas para el ejercicio de la denuncia silenciosa, de la memoria activada por los desaparecidos, por los muertos en Malvinas. La camisa blanca por ejemplo, o el título de la segunda obra mencionada interpelan a la historia del arte, la víctima en el fusilamiento de Goya, la obra de Gauguin. Una operación muy sutil con referentes plásticos con los que se involucra el artista, en el procedimiento plástico y semántico.



FIGURA 6. Miguel Ángel Alzugaray: *El espíritu de los muertos vela*, 1984.

En el mismo sentido, pero con variadas estrategias de citación a la historia del arte, la obra de Hugo Soubielle aglutina la narración con una atmósfera cercana al expresionismo y lo surreal, una figuración narrativa, para indagar permanentemente sobre las condiciones de vida, de alusiones o préstamos a una realidad paralela, la del arte, en un diálogo con el universo de Magritte. De 1982 es su pintura *11 de septiembre* [Figura 7], de técnica mixta, realizada dentro del marco estilístico personal de una neofiguración vigorosa en el arte argentino, hace aparecer a Allende, Hitler y Pinochet.

La presencia oscura del autoritarismo junto o por sobre la utopía de liberación de los pueblos (representada en la figura de Allende, como en las consignas de liberación o dependencia que los acontecimientos posteriores no pudieron silenciar). Esta obra marca el clima de planteos y discusiones que comienzan a realizarse sobre el destino latinoamericano en la posdictadura.



FIGURA 7. Hugo Soubielle:
11 de septiembre, 1982.

Por otra parte, coexisten en el campo artístico de los 80 los artistas concretos que siguieron explorando en las condiciones de la visión (Jorge Pereyra, Mazzoni), y el espacio hacia una corriente minimalista (Dalmiro Siravo) o en las formas abstractas del objeto (Iacopetti, Elosegui, Martínez, Rodríguez Del Pino, De Leo, Posca); ese minimalismo, de formas netas y juegos en el espacio con marcas simbólicas americanas, como en las esculturas en madera de Enrique Arau, y hacia finales de la década los jóvenes escultores Daniel Tosso, Alejandro Drom y Juan Pezanni. En el terreno de la figuración también aparecen en forma intermitente Bianconi y Grioni, Graciela Speroni con sus ensamblados y collages y los jóvenes integrantes del Grupo Prisma: Aramburu, Cattogio y Nadalín. Estos jóvenes pintaron con acentos destacados de la neofiguración argentina y en particular la influencia decisiva del maestro Aníbal Carreño.

Se puede sintetizar que la presencia de una corriente figurativa no es producto necesariamente de una moda de retornos y apropiaciones, sino más bien de enlaces, bien heterogéneos, con los movimientos precedentes, con artistas y obras silenciadas una década atrás o potenciadas en la segunda mitad de los 70 a través de algunas instituciones. En la década pasamos de un fuerte componente clásico-surreal a un tipo de figuración que narra, en el mejor de los casos, una afirmación de la cultura popular, o como en el caso de Hugo Soubielle que aglutinó la narración con una atmósfera surreal para indagar permanentemente sobre las condiciones de vida, de citas a una realidad paralela, la del arte, de habitaciones, de diálogo con el universo magrittiano.

Hacia el fin de la década esos ecos de la neofiguración y la fuerza del trazo desgarrado de un Alonso se combinan con el proceso a la realidad cotidiana y las búsquedas identitarias del grupo *Prisma* como a la

afirmación de una pintura postexpresionista en Pablo Costrisciani, por ejemplo. Al final de los 80 surge un grupo, el colectivo *Escombros*, que será el catalizador y mediador de todo este recorrido a través de las convocatorias que propician en otros escenarios fuera de los canonizados por un siempre débil campo artístico e intelectual de la ciudad.

Escombros se forma el 9 de julio de 1988. En los comienzos participaron de las actividades: Luis Pazos, Héctor Puppo, Raúl García Luna, Jorge Puppo, Angélica Converti, Oscar Plasencia, Claudia Puppo y Mónica Rajneri. Desde su fundación convocó en sus realizaciones y propuestas a una gran cantidad de colaboradores provenientes del campo artístico y también del público y gente de la ciudad de La Plata y del país, para participar como coautores en las diferentes acciones y experiencias. En noviembre de 1988 hacen *Pancartas I*: una performance en el barrio de Constitución –en los terrenos de construcción de la autopista Buenos Aires-La Plata–, Paseo Colón y Cochabamba, de 11 a 13 h. Sobre pancartas pintadas de negro exponen fotografías de quince performances realizadas entre julio y noviembre de ese año en Constitución, San Telmo y La Plata. El registro fotográfico comprende: *Escombros, Teoría del Arte, Formas Caídas, Naturaleza Muerta, Carne picada, Pancartas, Noticias, Mariposas, Nudo, Cacería, La noche, Carrera de embolsados, Penitentes*. La muestra se cierra con una marcha por Paseo Colón. Concurren 200 personas. Repiten *Pancartas II*, el 17 de diciembre de 1988, en una cantera abandonada de Hernández, en La Plata. A fin de ese año realizan el mural *Teoría del Arte*, en la calle 7 entre 41 y 42: una imagen en la calle que llamó la atención de la gente por el tratamiento plástico y la síntesis formal-semántica en comparación con los murales existentes en esos años. El grupo comienza a ser conocido entre el público no sólo habituado al movimiento plástico; se comenta y espera las intervenciones de *Escombros* en el espacio público. Se podría afirmar que se genera junto a ellos un segundo momento de movilización (en los sectores estudiantiles universitarios) como el sucedido en los primeros años de democracia (frente a una situación de crisis producida por la hiperinflación y las disputas entre los diferentes sectores políticos). Luego presentarán *Mar de Banderas*, una instalación sobre una nueva versión de la realizada en 1982, implantada en marzo de 1989 en Plaza Francia, Buenos Aires, en la que colaboran: Bianchetto, Cafferrata, D'Alessandro, Gavazzi, Mobili, Pascual, Leonardo

Puppo y Rolo. Se clavan en el césped cientos de banderas con la inscripción “*Ay patria mía*”. La gente podía participar tomando una, junto a ellas una declaración:

La gente, los encuentros, las cosas, los accidentes, los amigos, están en la calle/ En este momento la vida está en la calle, y el arte es parte de ella. Por eso nuestra obra está en la plaza, porque para nosotros, la ciudad es una galería de arte, sin techos y sin paredes/ por eso la lluvia, el viento o usted, pueden llevarse nuestra obra. Porque es parte de todo lo que respira, nace, crece y se transforma.

Ese año, ya anticipado en el pasacalle que enarbola la muestra anterior: galería de arte, convocan para el Centro Cultural Escombros, Arte en las Ruinas, el 27 de mayo de 1989. En una cantera dinamitada de Ringuet, el grupo realiza una muestra colectiva y una convocatoria a 100 artistas.

Generamos nuestra propia institución. Una institución donde ningún artista necesite presentar el curriculum para ser parte de ella. En el Centro Cultural Escombros un artista, reconocido o no, puede realizar su centésima exposición o la primera. La única tarjeta de presentación es su voluntad de crear, su capacidad de imaginar, su decisión de ejercer la libertad. Una institución que nacerá y morirá ese mismo día.

El 22 de noviembre de 1989 también presentan el primer manifiesto del grupo: *La Estética de lo roto*, con cuarenta y cuatro aforismos sobre el significado del arte y el rol del artista en la sociedad. Finalmente, el 9 de diciembre de 1989 realizan la gran Convocatoria a 1.000 artistas en una cantera abandonada de Hernández, partido de La Plata, para la fundación de *La Ciudad del Arte*. El Grupo participa con la obra *Sutura*, una cicatriz en la tierra de 30 metros de largo, cosida con una soga de barco [Figura 8].¹⁷

En *La Ciudad...* participaron, entre otros artistas: Ralveroni, Padín y el espantaolvidos latinoamericano, Clorindo Testa, con su proyecto *Gliptodonte*; Sofía Althabe; Sbarra; Doménech; Berlusconi; Agüero; Portillos; la Asociación Latinoamericana y del Caribe de artecorreo; GG.Marx y la Compañía de la Tierra Malamada; Carlos Pamparana; los artistas de Rosarte; el grupo de danza de Liliana Ogando; el grupo de teatro Devenir; Mario Chierico; Alejandro Sago; Alicia Herre-

ro; Verónica Matoz; Verónica Muller; Pezanni; Drom; Tosso; Patricia Genovez; Hilda Paz; E. A. Vigo; Elda Cerrato; Juan Carlos Romero, incorporado al grupo organizador; Mariana Chiezza; Fernando Bedoya y tantos otros artistas platenses, porteños, rosarios y extranjeros de diferentes generaciones, los protagonistas de la etapa conceptual y de sistemas con los jóvenes eclécticos. Una ciudad de mezclas, hibridaciones, esperanzas y contradicciones, con mucha difusión y uso de los medios masivos como del contacto cara a cara para propiciar dicho encuentro.



FIGURA 8. Grupo Escombros: *Sutura*, 1989.

Los integrantes de Escombros se presentan como comunicadores y artistas de la calle. Sus formas de accionar se desenvuelven en los años 90 en el espacio público dando cuenta de los aspectos residuales de la sociedad y del medio ambiente. Su carta de presentación se dio a partir del enunciado: “somos artistas de lo que queda”, asumiéndose como sobrevivientes de una sociedad devastada por los acontecimientos políticos y económicos. El Grupo Escombros usó tanto los desechos de la cultura como los medios, géneros y manifestaciones contemporáneas de la sociedad. La búsqueda de los espacios no convencionales representó en la poética del grupo un punto de partida para crear nuevos lazos entre lo artístico y lo no artístico; así es que la calle y los lugares abandonados o vacíos se constituyeron en escenario de sus realizaciones. Desde los primeros trabajos, Escombros se propuso construir una poética en la que la dimensión estética se funde con otros campos del conocimiento de la sociedad, en los que se conjugan elementos que provienen de una visión antropológica, aportes de la sociología y de la ecológica, y asumiendo también las contradicciones y diversidades en las que se encuen-

¹⁷ María de los Ángeles de Rueda (coord.), “El arte en la calle”, en *Arte y Utopía*, 2003.

tra todo artista a partir de la modernidad.

Seguramente, la convocatoria y obra múltiple *La Ciudad del Arte* representa el epílogo a las dos décadas presentadas, en una versión parcial de los que he ponderado como representativo de la época. Quedan algunas expresiones fuera de este recorrido, como tal vez quedan muchas líneas por ampliar respecto de artistas y obras mencionadas. Vale esto un segundo trabajo más exhaustivo.

El final de los 80 sugirió resignificar algunas operaciones del movimiento moderno, cuestionar las instituciones o sumergirse en ellas. En el escenario local permitió fusionar tendencias y vincular generaciones, activando la memoria. Muchos jóvenes afianzaron su estilo en los 90, afirmando tanto los lenguajes tradicionales como explorando en el objeto y el neoconceptualismo. 

Bibliografía

DE RUEDA, María de los Ángeles (coord.): *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2003.

ESPINOZA VERA, César: "Compañía de la Tierra Bienamada", en *Escaner cultural*, Año 8, N° 90, diciembre de 2006.

Otras fuentes

Catálogo muestra "Experiencias visuales con medios fotográficos", La Plata, Galería Odín, junio de 1971.

Catálogo exposición "Sistemas", Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, abril de 1970.

Catálogo exposición "Fotografía Nueva Imagen. Movimiento de Grupos Fotográficos", Buenos Aires, Galería Lirolay, agosto de 1970.