

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Bellas Artes

Doctorado en Artes

Las bicicletas de Fernando Traverso, entre lo político y la poética

Doctorando: Licenciado *Carlos Alcibíades Esquivel*

Directora de Tesis: Doctora *Silvia Virginia Jordán*

Rosario 2016

Agradecimientos:

In memóriam: Héctor Klocker, Arturo Zuliani, Mario Marega y Athos Barés.

Mi especial agradecimiento a mi directora de Tesis Silvia Virginia Jordán.

Mi reconocimiento agradecido a Eduardo Montoya, Hugo Bonnet, Susana Echeveste, Araceli Marzetti, Hugo Masoero, Ana María Ferrini, Carolina Montano, Ma. Angélica Carter Morales, Edgardo Donoso, Silvia Ibarzabal y Martín Toyé.

A mi hermana Lidia Marín, en cada acto, siempre presente.

A mi terapeuta, por el proceso compartido, Humberto De Rosa

A mis hijos y nietos: Juan Manuel y Belén; Dieguito, Agustina y Violeta

A mis padres que ya no están.

Epígrafe



I. Fernando Traverso de la serie 350 "Puede no haber bandera"
(<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>)

Es el primer vehículo de la infancia, el transporte del obrero...hay muchas, pero ésta es distinta. Se pasea recorriendo las calles de la ciudad, pero no por la calzada sino por las paredes, por paredes que seguramente ocultan historias, por persianas que suben y bajan, por envejecidos muros y gastados portones de familias. Es una sola bicicleta que se multiplica en 350 corazones ausentes para la memoria y es vena abierta que no cierra."¹

¹ Texto de Carlos Esquivel. Fernando Traverso convoca a artistas y personalidades de la cultura a participar de una publicación, con texto alusivo a la bicicleta, catálogo libro: muestra 029/350 de la serie "...puede no haber banderas", Plaza Pringles, Rosario, noviembre de 2002.

INDICE

<i>Epígrafe</i>	2
<i>Introducción</i>	6

Capítulo 1. Las Vanguardias: históricas y radicalizadas

1. 1. Arte y política. Dadaísmo berlinés.....	18
1. 2. El inconsciente en el proceso creador	21
1. 3. Los Artistas del Pueblo.....	22
1. 4. La Mutualidad y Antonio Berni	24
1. 5. El Grupo del Litoral	29
1. 6. Los años sesenta escenario argentino de experimentación en el arte.....	30
1. 7. El Instituto Di Tella	33
1. 8. La Vanguardia rosarina	36
1. 9. El impacto: Tucumán Arde	39

Capítulo 2. La política y el arte. La dictadura

2. 1. Cómo fue la dictadura	41
2. 2. La vuelta a la democracia. Los ochenta	46
2. 3. El campo artístico nacional	52
2. 4. El umbral artístico rosarino de los noventa	53
2. 4. 1. Bienal Tomarte	53
2. 4. 2. Rosario imagina	54
2. 5. “Arte en la Kalle”	56
2. 6. Otras expresiones	57
2. 6. 1. El Grupo Etcétera.....	57
2. 6. 2. Bosque de la memoria	58
2. 6. 3. “En Trámite”	58

Capítulo 3. Antecedentes de obras

3. 1. Rueda de bicicleta. Ready made	60
3. 2. Boite-en-valise. Las Cajas de Traverso	63
3. 3. León Ferrari: La crucifixión y las cajas	64
3. 4. Rosario es Tucumán Arde.....	66

3. 5. Arte y Democracia. Expresiones urbanas de los ochentas	67
3. 5. 1. “Nosotros no sabíamos”	68
3. 5. 2. Actividades visuales colectivas urbanas	69
3. 5. 3. “El siluetazo”	70
3. 6. Parque de la Memoria	71
3. 6. 1. Carteles de la memoria	73
3. 6. 2. Tres figuras	74
3. 6. 3. “30.000”	74
3. 7. Los años '90 en adelante	75
3. 7. 1. La heliografía de Sacco y el estencil de Traverso	75
3. 7. 2. “Bocanada”, Instalación de Graciela Sacco	78
3. 8. Pocho y la otra bicicleta	79

Capítulo 4. Algunas cuestiones teóricas. La obra de arte

4. 1. Modernidad y posmodernidad	81
4. 2. Texto y autor	83
4. 3. El concepto de obra	84
4. 4. El rizoma	86
4. 5. El concepto de poética	87
4. 6. Imagen y semiótica	88
4. 7. Análisis de obra. Distintas significaciones	90

Capítulo 5. Arte público. Monumento y contramonumento

5. 1. Arte público. El campo expandido de la escultura	98
5. 2. Las prácticas escultóricas. José Luis Brea	101
5. 3. “Funeral para el cadáver equivocado”	102
5. 4. Monumento, contramonumento	103
5. 5. La memoria. El trauma psíquico	104
5. 6. “Las bicicletas”	106

Capítulo 6. La obra del artista. Una cartografía posible

6. 1. Reseñas personales	109
6. 2. La primera obra expuesta	114
6. 3. Metodología de análisis. Traverso pintor	115

6. 4. Rueda de bicicleta.....	118
6. 5. Las bicicletas: Instalaciones, cajas y objetos	119
6. 6. Las cajas (estructuras).....	120
6. 7. Caja de embalaje	123
6. 8. “Logaritmo 30.000”	124
6. 9. “Ventre Urbano”.....	126
6. 10. “Sin Tierra”	128
6. 11. “Puede no haber banderas”	129
6. 12. “Puede no haber banderas II”	131
6. 13. “Lecho de Plata”	132
6. 14. “...puede no haber banderas”	133
6. 15. El 57° Salón Nacional de Rosario 2003	135
6. 16. En el Museo de la Memoria.....	140
6. 17. Treinta años del Golpe	142
6. 18. El esténcil, el recurso plástico de Traverso	143
<i>Fernando Traverso en primera persona.....</i>	<i>147</i>
<i>Molde on line.....</i>	<i>154</i>
Consideraciones Finales.....	155
Bibliografía	161
Índice de ilustraciones	173

“...Sembrar la memoria para que no crezca el olvido”.

Poema Visual Opus 1/96. (Edgardo Vigo)

Introducción

Fernando Atilio Traverso (1951), es un artista visual contemporáneo que realizó intervenciones en las paredes de la ciudad valiéndose del uso de estencil, con el que representó una imagen de bicicleta a escala real. Esta serie de acciones formaron el gran proyecto de 350 estampaciones, que aluden y simbolizan a los “350 desaparecidos”, denunciados inicialmente, en la ciudad de Rosario, Provincia de Santa Fe, víctimas de la última dictadura militar en Argentina (1976/1983).

La obra de Traverso formó parte de una serie de búsquedas de recursos de la plástica en el campo del arte. Luego de experimentar sobre la representación pictórica como obra única, pasó a la reproducción múltiple con la utilización de técnicas del grabado y la serigrafía. Posteriormente, el artista incursionó con objetos y estampaciones en el espacio real, mediante la interacción de la silueta de *bicicleta vacía*, con la arquitectura urbana. Esta propuesta, singular proyecto estético, que ocupó el espacio de la calle con estencil, desplegó una sentida actividad político-poética, que suscitó circuitos de intercambio y de comunicación. La imagen fue adquiriendo presencia en la ciudad paulatinamente, constituyendo una trama de sentidos. La obra desde el concepto, reconocida por la “iconicidad”, alude a la memoria y a los desaparecidos de la dictadura de los años setenta-ochenta de la Argentina.

El autor empleó la bicicleta como metáfora de la ausencia y de la historia inconclusa tras la desaparición de una persona. En su caso, según el mito popular, se inspiró en lo sucedido a un compañero militante que nunca volvió a ver después de ser detenido. El único testimonio fue la misma bicicleta vieja que quedó amarrada a un árbol, esperando el regreso de su dueño.

La bicicleta ya transformada en obra hizo su aparición, multiplicándose impresa en las paredes, la mañana del 24 de marzo de 2001, fecha en la que se recordó el aniversario de los veinticinco años del golpe militar. Más adelante surgieron otras modalidades y procedimientos plásticos, con los que hizo partícipe al mismo espectador de la obra.

Con relación a Traverso, se tiene conocimiento sobre su labor artística, iniciada a fines de los años ochenta. En la Bienal Multidisciplinar de la Creatividad “Rosario Imagina 1990” (ver página 52), donde el tesista fue responsable de la curaduría en “Artes Visuales” y Traverso se pone en contacto para consultar, previamente a la presentación, sobre si su obra pictórica respondía a las bases de la convocatoria. Finalmente fue seleccionado por el jurado y exhibe por primera vez su producción en público. Más adelante demostró ser un incansable trabajador del arte. En el capítulo seis se describe la ficha de inscripción (ver página 115) presentada en la Bienal *Rosario Imagina*, por considerarse un documento fundacional en su trayectoria.

Tiempo después en 1999, el artista asistió invitado como docente adjunto al Taller de “Arte Experimental II”, en la Escuela de Bellas Artes de la UNR.², un espacio donde los alumnos realizaban propuestas creativas experimentales.

Desde ese momento, se inició el seguimiento exhaustivo de su recorrido artístico. Ese acercamiento a la obra, la valoración de sus intervenciones urbanas, el carácter político y la repercusión social que generó su producción, fueron determinantes para encarar como proyecto de investigación.

La propuesta es indagar sobre el origen y las derivaciones de la obra “bicicleta” de Fernando Traverso, su traslado a las estampaciones en el espacio público y su relación con otras experiencias de arte y política, que adquieren sustento en la historia del arte nacional e internacional. Estas “bicicletas urbanas” se constituyen en un referente en el campo de las artes

² Cabe aclarar que en dicho taller el tesista se desempeñaba como titular de la cátedra.

visuales, en la primera década del milenio en la ciudad de Rosario³. Es así que por fuera del circuito legitimador, la obra de Traverso adquiere popularidad y difusión ampliando su límite más allá de lo nacional.

El recorrido artístico culmina en relación dinámica con la sociedad, rescatando la memoria, señalando la ausencia y dando sentido estético a las huellas de la desaparición de personas, producto del terrorismo de Estado, desplegando una sentida actividad político-poética. La producción realizada por el artista, describe hechos traumáticos que repercuten en la sociedad, en las décadas del setenta-ochenta, en la Argentina. En esto se relaciona con ciertas prácticas de la escultura señaladas por Hal Foster (1955) como “lo traumático” (ver página 103), experiencias que derivan del monumento y que Monleón Pradas (1965) define con el concepto de *contramonumento* (Ver página 104). En los '80 se reconocen a ciertas prácticas artísticas como *contramonumento*, que plantea rescatar una memoria social.

Este estudio propone contribuir en la construcción de una *historia del arte* en Rosario, aportando el conocimiento de la producción del artista, asimismo caracterizar la obra para ponerla en valor patrimonial del arte, de la cultura de la ciudad y del país.

Se trata de contribuir con la transmisión de conocimiento en la tarea docente de los distintos niveles educativos, en el ámbito de los espacios académicos, así como a la divulgación a través de los medios de comunicación.

Esta indagación abordará la *historia del arte* y de *la cultura*, la relación *política-sociedad*, enlazando miradas desde *la estética*, *la semiótica* y *la psicología*. De este modo se realizarán análisis plásticos de las fuentes primarias y se asociarán cotejando fuentes secundarias, para seleccionar un marco teórico apropiado. Se considera que el análisis formal de obra es el primer paso para la interpretación, por eso se estudian las distintas maneras en que el artista articula los medios formales, los componentes plásticos y

³ Por esos años, a fines del noventa y los inicios del nuevo milenio, son muchos los artistas locales que representan a la Argentina en bienales internacionales, como las realizadas en Venecia, San Pablo y La Habana: Graciela Sacco, Nicola Costantino y Daniel García

recursos técnicos. Se indagan las intencionalidades en cada una de ellas, para entender el significado y la impronta política y social.

Interesa además realizar registros de obras representativas, para efectuar la lectura correspondiente, determinando los “componentes básicos de la comunicación visual” (Dondis, 1976:53), los “agentes plásticos” (Berger, 1976:155), los modos de organización a nivel compositivo; la “interpretación semiótica” (Pericot,1987), y la noción de “estructura” (Kristeva, 1969), que aportarán a los análisis pertinentes. Para las obras urbanas por su carácter inestable se aplica el concepto de “el rizoma” (Deleuze, Guattari,1972), que siempre están en un proceso de transfiguración formal y artística, modificándose permanentemente.

Se seleccionan de la producción de Traverso obras paradigmáticas de su trayectoria, aquellas experiencias previas, continuando con el proceso donde incorpora la iconicidad de la “bicicleta”, y luego el estencil aplicado al espacio urbano. Asimismo relacionar a las obras de otros artistas que resulten antecedentes de arte político y de otros precedentes aplicados a estrategias plásticas del devenir histórico, con similitudes al arte de Traverso. Se sostiene la importancia de realizar una cartografía de sus obras.

El artista tuvo el propósito de estampar 350 bicicletas en los muros de la ciudad, logrando su objetivo en cuatro años. Cada imagen en su carácter de signo visual, interroga y concientiza al transeúnte, de esa manera, se fue transformando en símbolo político de los derechos humanos.

Otra de las razones es vincular la producción del artista con la historia del arte de la ciudad, desde la relación arte-política con la *Mutualidad* de la década del treinta y *Tucumán Arde* en el año 1968. Se destacan las influencias de sus maestros: Graciela Sacco con quien realiza clínica de obra y donde incorpora la reproducción múltiple y las intervenciones urbanas (ver página 110), y Juan Pablo Renzi, que le propuso el libre uso de soportes (ibid).

Fernando Traverso, en la actualidad goza de amplia popularidad, muchos medios se han ocupado de divulgar su obra, su participación se

extiende en invitaciones a realizar talleres y a estampar su bicicleta en actos escolares, políticos, y sobre todo donde se reclamen *derechos humanos*, a nivel nacional y también en otros países. En el inicio el artista construye y firma su obra, que paulatinamente desmaterializa, para luego realizar un corrimiento con el concepto de “autor” (Barthes (1915-1980), operando como mediador de grupos emergentes, que producen en el anonimato y la clandestinidad (ver página 81).

Para el abordaje del tema, la recolección de datos consistió en el relevamiento bibliográfico, publicaciones periodísticas, diarios y revistas especializadas; catálogos de obras, lectura de tesinas de grado, entrevistas al artista y a personas de su entorno. En cuanto a la selección de imágenes se utilizó el registro fotográfico digital y la búsqueda en páginas web.

Lo publicado hasta la fecha sobre el artista se relaciona con artículos periodísticos, catálogos de sus primeras muestras, información gráfica y videos disponibles en la web. En el ámbito educativo es mencionado en algunas tesinas, trabajos prácticos de estudiantes de la Universidad de Rosario y de otras universidades. En relación con el conocimiento sobre el tema que se aborda, desde las columnas crítico-artísticas de los medios, hasta las publicaciones específicas que solo abarcan recurrentemente la iconicidad de la obra, se recupera el sentido de la memoria y los motivos que Traverso tuvo para construir una metáfora sobre los desaparecidos.

Esta indagación releva la idea de Levi-Strauss de “La bonne distance”⁴, las referencias históricas y las obras que la anteceden, no permiten lograr un distanciamiento histórico adecuado. Los cambios provienen y tienen su inicio más atrás en el tiempo y se extienden también después de los hechos.

Para una mejor comprensión de la estructuración por capítulos, se explicitarán los presupuestos básicos de cada uno de ellos, para realizar luego una exposición exhaustiva de cada capítulo en particular.

⁴ “La bonne distance” es un concepto de Levi-Strauss (Anthologie structurale, Plon, París, 1996), significa que todo objeto analizado requiere de una distancia del observador ya que no todas las distancias son iguales, sino que una es la más adecuada a una observación clara del analista.

Capítulo uno: Las Vanguardias: históricas y radicalizadas. En el capítulo se desarrolla un recorrido histórico de las vanguardias del arte. A fin de hacer un anclaje inicial en la producción de Fernando Traverso, se señalan hechos relevantes de las artes internacionales y locales durante el siglo veinte, focalizando en las relaciones arte-política. Se vincula la obra del artista, por ciertas similitudes con las manifestaciones del *dadaísmo berlinés* que introdujo el discurso desacralizado y político del arte, ante los hechos bélicos de la primera guerra mundial. Marcel Duchamp (1887-1968), con “rueda de bicicleta” (1913), cuestiona qué es el arte e introduce el concepto “ready-made”. Más adelante, este accionar continuó con otros acontecimientos artísticos en la transición entre dos guerras. El Surrealismo en el proceso creador, postulaba el sueño y la visión alucinada como una forma de concebir la realidad. Desde el Manifiesto, Bretón proclamaba: la *libertad individual* y la *libertad social*, fundamentos teóricos de Freud y de Marx. Este movimiento prontamente se expande y se politiza.

En tanto, en Argentina, en los años veinte, se comienza a visualizar un grupo de grabadores: “Los Artistas del Pueblo”, que actuaron en un marco social de carácter barrial. Dentro del panorama local, se encuentran dos momentos señalados por historiadores de arte y por artistas⁵ que ven en ellos antecedentes directos: la “Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos” (1933-1936) coordinados por el artista Antonio Berni (1905-1981) y más adelante, en los años sesenta, las *vanguardias radicalizadas* en Buenos Aires y en Rosario con la acción estético-política “Tucumán Arde”, en el año 1968. Estos dos últimos hechos son relevantes en el arte, porque marcaron un camino de denuncia y de compromiso social, donde muchos artistas abandonaron la práctica del arte para comprometerse en la militancia de grupos revolucionarios, siendo algunos de ellos víctimas de la dictadura.

El escenario argentino de los años ‘60, evidencia que el Instituto Di Tella, de la ciudad de Buenos Aires, es el ámbito artístico de experimentación. El arte político de esta etapa estuvo vinculado al campo de la radicalización y en contra de las instituciones, y por otro lado, actuaron artistas que apelaban a

⁵ Los artistas Juan Pablo Renzi y Graciela Sacco.

la experimentación del arte. En el marco de la vanguardia de Rosario, Tucumán Arde (1968) es el quiebre que concluye con los planteos sesentistas.

Capítulo dos. Política y Arte. La dictadura. A los fines de comprender el contexto histórico social y político, se desarrollan brevemente los acontecimientos que definen al período más sangriento de la Argentina, hasta llegar a la primera década del nuevo milenio, pues estos hechos repercuten en las obras de los artistas y muy especialmente en un militante social como Fernando Traverso.

En este capítulo se desarrollan las relaciones del arte con la política durante la dictadura militar (1976/1983); se analizan algunos sitios de la memoria y obras relevantes que en lo creativo articularon esta fusión, y en consecuencia apelaron a ella. De diferentes modos son hechos vinculantes y referentes para comprender y explicar el hacer artístico de Fernando Traverso. La resistencia a la dictadura y el enfrentamiento llevaron a que las "Madres de Plaza de Mayo" y "Las Abuelas de Plaza de Mayo" se hicieran presentes en la vía pública, para demandar la aparición de hijos y niños nacidos en cautiverio. Mucho más adelante, la agrupación "Hijos" pone en evidencia acciones públicas de "escraches" a torturadores. Llegada la democracia en diciembre de 1983, el Presidente Ricardo Raúl Alfonsín (1927-2009), creó la Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), donde se sostiene en el informe que son cerca de 9.000 los desaparecidos.

En el campo artístico nacional las vanguardias en la década de los ochenta parecían ya agotadas (Giunta, 2001). En 1990 en Rosario se realizaron dos Bienales: "Tomarte" y "Rosario Imagina", donde Fernando Traverso expone por primera vez en esta última. A mediados de los '90, el colectivo "Arte en la Kalle" abordó acciones que revelaban violaciones a los derechos humanos. El grupo "Etcétera", de Buenos Aires, mediante una singular acción provocó grandes polémicas. En el Bosque Scalabrini Ortiz de Rosario, "familiares" dejaron testimonio de las víctimas mediante la plantación de cuatrocientos árboles. Fernando Traverso se incorporó al grupo "En trámite"

(1999), que realizó instalaciones urbanas con barras de hielo, concebidas como espacio cambiante, señalando el proceso de desaparición del cuerpo.

Capítulo tres. Antecedentes de Obras. Selección y análisis de obras de otros artistas, referentes que podrían tener vinculación con el hacer artístico de Traverso. Por ello se propone rescatar ciertas producciones de compromiso político-social que precedieron temporalmente a las intervenciones de las bicicletas.

Es así como de Duchamp, se escoge “rueda de bicicleta”, para relacionarlo en las coincidencias o las diferencias con la bicicleta de Traverso. En su obra *Boîte-en-valise*, Marcel Duchamp introduce la caja en la cual guarda sus obras en miniatura. De modo similar, Traverso incorpora bicicletas pequeñas en frascos que almacena y ordena en cajas.

La obra de León Ferrari (1920-2013), "La crucifixión de la civilización occidental y cristiana" (1965), se puede vincular con *las bicicletas* de Traverso, por el accionar a pesar de las diferencias. En el inicio de proceso militar Ferrari construye paneles que llamó “Nosotros no sabíamos” (ver páginas 76 y 77), collages realizados con notas e imágenes de periódicos durante la dictadura.

Como cierre de los años sesenta, la muestra Tucumán Arde (1968), que se realizó en Rosario, repudió los acontecimientos políticos sociales de la referida provincia. Los objetivos se plasmaron en un manifiesto y el material recopilado en las etapas fue exhibido. Esta muestra fue llevada a Buenos Aires, y el día de la inauguración es clausurada por la acción policial.

En los '80 ante la instauración de la nueva democracia, los artistas comenzaron a producir diferentes actividades visuales colectivas y urbanas. Una de ella fue “el Siluetazo” (1983), acción en Plaza de Mayo, que se realizó exponiendo cientos de siluetas humanas. Más adelante se construye el “Monumento a las Víctimas” del Terrorismo de Estado, como espacio de memoria, concretado a fines de la década del '90, en una franja costera del Río de la Plata. Dentro de esta línea temática, se manifiesta la obra de la artista

rosarina Graciela Sacco, siendo un referente directo de la producción de Traverso, en los años noventa.

Es necesario aclarar que en Rosario existe otra imagen de bicicleta, en este caso es una imagen que tiene una identidad concreta, asociada a la figura de Pocho Lepratti, militante popular asesinado por la represión policial, en diciembre de 2001.

Capítulo cuatro: Cuestiones teóricas. La obra de arte. En este tramo de la investigación se trata de precisar un discurso teórico que avale el campo de estudio específico. Se inicia con la revisión breve de la “Modernidad” y de la “Posmodernidad”. (Lyotard,1987). En lo literario, el texto se independiza del autor, hasta el punto que éste puede ser obviado. (Barthes, 1987). Asimismo, se revisa el concepto de obra de arte, que a lo largo de la historia fue cambiando. (Eco, 1970), (Marchan Fiz, 1972), (Danto, 1999).

Para comprender específicamente las intervenciones de las obras urbanas “Bicicletas” se acudirá al concepto de Rizoma (Deleuze, Guattari 1972), por las derivaciones del sentido sufridas por la imagen de la bicicleta, entendida por algunos transeúntes cómo lugar para “estacionar”, y por otros, la superposición de sentidos con *bicicleta alada* del Pocho Lepratti.

Traverso se refiere a su obra como “poética” que remite al dominio de la literatura, acorde a Paul Valery, en su Lección inaugural en el *College de France* (1937), que formula: “...lo que le interesa a la Poética es ese hacer que se constituya en eje de la actitud interrogativa y haga foco en el acto mismo del objeto creado”. (Valery, 1937,105,129)

En los análisis de la imagen se utilizan los enfoques sobre los *elementos plásticos*, el material sobre el cual trabajar, aplicándolo en las diferentes obras seleccionadas. De ellos dan cuenta autores como R. Berger, R. Arnheim, D. Dondis, W. Kandinsky, los referentes de Bauhaus y los estudios de la Gestalt, junto a los apuntes de cátedra que sostienen la experiencia docente. Se toma el concepto definido en “estructuras profundas o de

superficies”, adaptados a la determinante visual, que proviene de categorías de geno-texto y feno-texto (Kristeva, 1981).

Por sus características plásticas, *las bicicletas* se inscriben en principio en las obras sobre el plano, con la multiejemplaridad del estencil, derivado del grabado. Por su emplazamiento y la función de señalar en cada pared, en quiebres de ochavas o rincones estratégicos, transforman la espacialidad, mutando en instalaciones, tema de la escultura que se tratará en el próximo capítulo.

Referido a las grandes líneas del discurso teórico según la imagen visual, se refiere brevemente a los textos de R. Gubern y M. Joly (interpretando a C. Pierce) y a J. Pericot con su introducción a la pragmática.

Capítulo 5. Arte Público. Monumento y Contramonumento. Las intervenciones concebidas para el espacio de la ciudad se designan como arte público. La propuesta artística de Traverso ya no se inscribe dentro de un orden disciplinar. Rosalind Krauss, observa que las producciones contemporáneas no se pueden “catalogar” en un género determinado, se refieren a “la escultura en el campo expandido” (1979). José Luis Brea retoma el artículo de Krauss ampliando las categorías en dicho campo expandido.

Monleón Pradas continuando con esta óptica, define a “*los monumentos*” como conmemorativos, que intentan imponer *memoria colectiva* y su materialidad es estable; en prácticas más recientes, están “*los contramonumentos*” que apelan a la *memoria social* y los recursos constructivos son efímeros (2005:254). En “Funeral para el cadáver equivocado” (2003), Hal Foster observa ciertas características comunes en obras de arte que relaciona con “*lo traumático*”.

La “bicicleta” vacía que no tiene conductor, señala ausencia, no hay humano, define la soledad de los artefactos. A la vez es el testimonio de *trauma social*, que permanece latente en muchos ciudadanos sin poder llegar a ser asumido y, por lo tanto, superado. En tanto la noción de trauma y memoria

se deslizan entre las interpretaciones de Freud y Lacan, realizadas por dos entendidos rosarinos, L. Capella (2010) y R. Chababo (2012).

Capítulo 6. La obra del artista. Una cartografía posible. En este último tramo se ordenan y sintetizan los datos personales de Fernando Traverso, sus comienzos artísticos, la cronología de sus exposiciones y de premios obtenidos. Asimismo se realiza una cartografía de obras representativas que inicia en 1990, esta primera etapa corresponde a pintura, luego viene un período donde el artista transita la realización de cajas y objetos con técnicas mixtas e instalaciones. Es recién a partir del 2001, donde, por espacio de cuatro años, realiza las estampaciones del estencil de las 350 bicicletas; relación numérica de su objetivo inicial, luego vendrán otras derivaciones en acciones colectivas donde convoca la participación del público.

Se analizan las primeras obras de pinturas y en un desarrollo cronológico surgen las bicicletas, la cajas y las serigrafías, y las intervenciones de las bicicletas en muros, como señales urbanas. Luego, las estampadas en telas devienen en banderas, pancartas y barriletes que llenan las salas del Museo de Rosario y se transforman en registros fotográficos que promueven otras exposiciones. Este movimiento rizomático deriva en calcos autoadhesivos y numerados que luego son pegados en bicicletas de jóvenes convocados al acto en conmemoración de los 30 años del golpe militar. En este acto del año 2006 se registra el tramo final, donde se dio cierre al estudio de las obras.

El anexo. Este es el espacio donde habla Fernando Traverso en primera persona. Se ejecuta a través de un compilado de reportajes, escritos en la web y charlas telefónica con el autor de esta tesis, que juntos constituyen su discurso narrativo.

Molde on line. En el texto Traverso elabora un instructivo: como construir el estencil de la bicicleta en escala real, listo para imprimir.

Como reflexión de tesis, cito las palabras de un antecesor, que afirma:

“Quien haya escrito una tesis doctoral recordará los momentos de dudas e inseguridades que entraña su elaboración. Inesperadamente, en este trayecto, hemos contado con la ayuda del arte. Del propio arte que, con su incesante renovación, cuestiona las posiciones conservadoras y reclama su lugar”. (Belinche, 2011: 13)

Capítulo 1. Las Vanguardias: *históricas y radicalizadas*

1. 1. Arte y política. Dadaísmo berlinés

La Historia del Arte, en todos los tiempos, registró obras que hicieron referencia a hechos políticos y sociales. Estas generalmente estaban relacionadas con la representación de carácter mimético, que a partir de la imagen interpretaban acontecimientos y relatos reveladores del contexto histórico.

La producción plástica de Fernando Traverso, de connotación política, se podría tomar como heredera de las Vanguardias⁶, vinculada al contexto histórico iniciado con las manifestaciones de los dadaístas berlineses, movimiento iniciado en 1916 y que más adelante continuó con otros acontecimientos artísticos en la transición entre las dos guerras.

Sesenta años después, en una escala menor, el terrorismo de estado implementado por militares con el apoyo de sectores civiles, tomaron por asalto gobiernos democráticos en países Latinoamericanos. En Argentina, las diferencias y similitudes que encontramos, están dadas fundamentalmente, en que esta irrumpió con una coyuntura política extrema⁷.

El grupo de Berlín enfrenta y provoca, durante los acontecimientos de la guerra, mientras que, la propuesta de Traverso, una vez ocurridos los sucesos y recuperada la democracia, en plena etapa de maduración de los acontecimientos, acude a la evocación y a la memoria social para no olvidar los hechos. En referencia a lo artístico en estas propuestas, el accionar fue la búsqueda de técnicas y de nuevos medios expresivos, que se manifestaron como arte público y político, teniendo el medio propagandístico su lugar, en el ámbito de la calle.

⁶ La palabra *vanguardia* fue introducida, tomándola del vocabulario militar, por el francés Gabriel-Desiré Lavedan en 1845, poco antes del surgimiento impresionista. La vanguardia tenía como objetivo llevar al límite sus transgresiones artísticas. El denominado arte de vanguardia que tratamos, operó solo para "entendidos", que con la difusión ha permitido llegar a públicos más vastos. De esta manera, ahora, es llamado " *vanguardias históricas*" (Fébre, 1988 42).

⁷ Si bien hay diferencias en la escala en estos acontecimientos, en la Primera Guerra Mundial el número de muertos es un poco más de 9.000.000 y llega a 22.000.000 con los heridos afectados. En Argentina se habla de desaparecidos y el informe de la CONADEP de 1984, es 7.380 personas desaparecidas, en una proyección se calcula 30.000 desaparecidos.

El berlinés fue la expresión colectiva de artistas que repercutió más allá de las fronteras y las “Bicicletas”, es la expresión individual de un artista que plantea una poética visual, primeramente local y que luego trasciende a otros espacios nacionales e internacionales, a veces en escenarios con problemáticas similares.

El dadaísmo experimenta con *objetos y ready made* señalando su carácter artístico, en tanto que en tiempos de Traverso, estos objetos ya no se discuten como obras, por lo tanto están impuestos como producto artístico. El movimiento dadaísta tuvo referentes bien diferenciados: el Cabaret Voltaire, el Grupo de París, Tristan Tzara (1896-1963) y por último el Club Dadá de Berlín, que fue impulsado por Richard Huelsenbeck (1892-1974). Este grupo, a diferencia de los otros, adoptaría una posición decididamente política. En Zurich, los dadaístas afirmaban que no se podía servir a dos amos y la militancia estética no tenía que mezclarse con la política.

Cuando, al finalizar la guerra, Huelsenbeck y el resto de los berlineses volvieron a su ciudad natal, encontraron que la *social democracia* había asesinado a Rosa Luxemburgo (1871-1919) y a Karl Liebknecht (1871-1919)⁸, horrorizados por el crimen de dos intelectuales tan notables, que ni el káiser Guillermo se había animado a tocar, iniciaron lo que ellos llamaron “activismo artístico” es decir arte político avant la lettre.

El dadaísmo fue un movimiento que iba más allá de la plástica, abarcando otros campos como el literario, el musical y el filosófico. “...Era todo eso y al mismo tiempo todo lo contrario; antiartístico, provocador en lo literario, travieso en lo musical, radical en lo político y antiparlamentario pero, por sobre todo, infantil...” (Elger, 2004:6). Esto se relaciona con el balbuceo “dadá”, una digna representación del nihilismo y de su rechazo frente a las convenciones burguesas y el belicismo de la clase política.

⁸ Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht fueron militantes que crearon el Partido Comunista de Alemania. En una acción revolucionaria se involucraron en la asamblea constitucional nacional —que más tarde derivaría en la República de Weimar— esto provocó olas de agitaciones que sacudieron a Alemania. Este conflicto finalizó con la detención de ambos líderes que inmediatamente fueron asesinados.

Este movimiento rápidamente obtuvo un amplio eco internacional, a diferencia de otros movimientos vigentes, en el mapa europeo, que en ese momento tenían solo repercusión nacional: *futurismo* en Italia, *el cubismo* en Francia y *el expresionismo* en Alemania.

La aparición como la disolución del movimiento fue la razón política del momento, en una Europa de estados nacionales enemistados entre sí, enfrentados en una guerra en 1914 y sometidos a un nuevo orden político y social a partir de 1918. El rechazo a los acontecimientos bélicos y el miedo a ser enviados al frente, sirvió de nexo de unión entre ellos. Muchos dadaístas repudiaron la brutalidad de la guerra, la maquinaria de la muerte y las justificaciones de los gobernantes que a ambos lados del frente, argumentaban e intentaban legitimar la política bélica.

El grupo de Berlín introdujo elementos políticos en su discurso, con la voluntad de animar a seguidores para que obtuvieran conciencia de lo que estaba pasando, para que actuaran en consecuencia, mientras otros apostaron a la ironía, la irracionalidad y la provocación literaria, destruyeron la estructura formal del cuadro y del poema, en señal de rechazo a la guerra, al poder político reinante y al sistema social de clases. Transformaron en una lucha política y activa las expresiones literarias y artísticas. Al igual que sucediera en Zurich, los dadaístas berlineses propusieron que la contradicción y la inconsecuencia fuesen los principales motores del movimiento. En 1918, Huelsenbeck hizo conocer el primer manifiesto del movimiento en Berlín: "...el dadaísmo en la vida y el arte" (...) "...el dadaísmo es el primer estilo que no sirve de reflejo estético de la vida, por cuanto descuartiza todos los clichés de la ética, la cultura y la espiritualidad, que no son sino el disfraz de la debilidad" (Elger, 2004:16).

Los dadaístas berlineses expresaron su oposición a la guerra, al gobierno de Weimar⁹ y a la burguesía conservadora en numerosos y polémicos manifiestos, apelaciones y actividades públicas. Su principal órgano de

⁹ La República de Weimar fue el régimen político y el período histórico en Alemania tras la derrota al término de la Primera Guerra Mundial. Los primeros años fueron tiempos de crisis política y económica. Relevantes personajes marxistas rechazaron esta democracia y se manifestaron partidarios de la dictadura del proletariado; lo que dio lugar al nacimiento de distintas corrientes socialistas.

expresión fueron las revistas dadaístas de reducidas tiradas. Asimismo, consiguieron que los grandes diarios se interesaran por sus actividades. En las exposiciones y en las diferentes publicaciones realizadas por los distintos grupos, introdujeron la técnica del *fotomontaje* y del *collage*, que ofrecían una mayor verosimilitud de la imagen para una comunicación directa. Estas estrategias no fueron manifestaciones artísticas aisladas, sino proyectos de carteles y tapas de libros, o bien, ilustraciones de artículos periodísticos y publicitarios. Las sesiones dadaístas, por su carácter provocador, despertaron sentimientos encontrados que frecuentemente desembocaban en disturbios y tumultos. Se llegó a encarcelar a muchos de los artistas por sus acciones. “...El dadaísmo quería dejar huella en su época y por ello subrayaba el carácter activista de sus intervenciones” (...) “El fracaso final de este movimiento artístico se debió en parte a su propio éxito”. (Elger, 2004: 7)

1. 2. El inconsciente en el proceso creador

El arte opera en el dominio de lo simbólico, aceptando que la realidad no es unívoca, que puede tener infinitos significados. Quizás el ready made fue una de las primeras expresiones artísticas en reconocer la importancia del espectador. Duchamp, su creador, introdujo un estímulo perceptivo y mental que necesitaba del espectador para conseguir un significado completo.

Otra articulación inmediata y contemporánea, luego de Duchamp y los antecedentes dadaístas, fue el “Primer Manifiesto del Surrealismo”¹⁰, publicado en el año 1924 por André Breton (1896-1966). En este escrito se postulaban el sueño y la visión alucinada como una forma de concebir la realidad. La investigación de Breton estuvo dirigida fundamentalmente a dos problemas claves: la libertad individual y la libertad social.

Estos dos teóricos que guían y estimulan el pensamiento surrealista, por un lado Marx, como teórico de la libertad social y por el otro, Freud como teórico de la libertad individual. Los fundamentos del Surrealismo proponían llevarse a cabo orgánicamente: “...*hay que soñar, dijo Lenin; hay que actuar,*

¹⁰ Disponible “Primer Manifiesto del Surrealismo”
http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/B/Breton,%20Andre%20-20Primer%20Manifiesto%20Surrealista.pdf

dijo Goethe; transformar el mundo, dijo Marx; cambiar la vida, dijo Rimbaud” (Roberti, 1973: 183). Estos lemas fueron la posición política adoptada por este grupo surrealista.

En el comienzo del siglo Sigmund Freud (1856-1939), operó una ruptura epistemológica; “...demostrando el poder del inconsciente, la flexibilidad del cuerpo, convirtiéndolos en un lenguaje que habla de manera poco clara sobre las relaciones individuales y sociales, las represiones y los deseos” (Bretón, 1992:18). Con el aporte del psicoanálisis en la revelación del inconsciente, los surrealistas estuvieron dispuestos al mecanismo de *libre asociación* exaltando lo azaroso y lo accidental. Asimismo, se valieron de los aportes de artistas oníricos y metafísicos, propusieron la descontextualización de los objetos y la creación del objeto fantástico, las imágenes ambiguas y contradictorias.

La integración del sueño, en el proceso creador, garantiza la plenitud creativa del ser y hace posible una modificación efectiva y revolucionaria de la vida individual en el sentido de una expansión sin límites del mundo sensitivo y expresivo. André Bretón en esta síntesis define al surrealismo:

“...El surrealismo es sustantivo, masculino. Puro automatismo psíquico por el cual se intenta expresar verbalmente o, por escrito, la verdadera función del pensamiento. Pensamiento dictado en ausencia de todo control ejercido por la razón, y fuera de toda preocupación estética o moral” (Primer Manifiesto Surrealista de 1924).

1. 3. Los artistas del Pueblo

En los años '20 en barrios del gran Buenos Aires, se comenzó a visualizar un grupo de cinco artistas que actuaron en un marco social de carácter barrial. Ellos fueron los primeros artistas en proponer que el arte se expusiera en otros lugares, la consigna del grupo fue sacar las obras de los lugares tradicionales para llevarlos a los no habituales. Estos plásticos argentinos tuvieron como premisa obtener libertad expresiva en el arte, donde los planteos estéticos estuvieran comprometidos con lo social. Buscaron la apertura mediante una temática representativa de lo popular que no encuadrara dentro de lo normativo vigente. Por ese entonces el arte era oficial, con leyes académicas y de carácter burocrático.

En el libro catálogo, Miguel Ángel Muñoz, al referirse a estos artistas, en el marco de la muestra retrospectiva en el espacio de arte “Imago” de la Fundación Osde¹¹, en Buenos Aires, sostiene: “...ellos provenían de las clases trabajadoras y, como muchos entonces, pueden acceder a la actividad plástica o intelectual gracias a las transformaciones modernizadoras de la sociedad argentina a principio del siglo XX”. (Muñoz, 2008: 6)

Este grupo estaba integrado por Facio Hebequer (1889-1935), José Arato (1893-1929), Agustín Riganelli (1890-1949), Abraham Vigo (1893-1957) y Adolfo Bellocq (1899-1972), todos jóvenes menores de treinta años, los cuales eran generalmente autodidactas, que fueron pasando por distintos talleres para así obtener el aprendizaje y la formación artística. Los temas tratados provenían del entorno social de las zonas suburbanas, resultando de interés interpretar la vida que los rodeaba. Tuvieron como propósito instalar discusiones de acercamientos entre los barrios de la periferia de Buenos Aires, básicamente, La Boca, Barracas y Avellaneda. En estos lugares expusieron sus obras que siempre eran realista, donde valorizaban el trabajo manual empleando técnicas artesanales, así como las diversas aplicaciones del grabado o la talla directa de la escultura.

Este grupo adhería a las ideologías políticas de izquierda, inicialmente al anarquismo y al anarcosindicalismo, que dan sentido a su obra y su actuación dentro del campo plástico de las primeras décadas del siglo XX. “... De los integrantes no todos asumieron la misma intensidad y compromiso. (Muñoz, 2008:7).

Algunos de los títulos de las obras de estos artistas en la exposición realizada en el espacio “Imago”, dan cuenta del sentido del mismo: “Paisaje del suburbio”, “Nocturno en la Boca”, “Reunión en la fábrica”, “Madre del pueblo”, “La pobre madre”, “Linyera”, “El errabundo”, “Familia de la Boca”, “Atorrantes”, “Hombre triste”, “Los oradores”, y en “Luchas proletarias”, ejemplifican estas temáticas relacionadas al contexto social de esa época. Vigo en sus series refuerza estos temas a partir de los títulos de sus grabados en aguafuerte, así es que se vuelven de un significado relevante: “Luchas proletarias”, “Sindicatos”, “Tribuna proletaria”, estas manifestaciones artísticas fueron la forma de “mostrar” un momento social del gran Buenos Aires.

¹¹ OSDE, Organización de Servicios Directos Empresarios. Es la obra social de Ejecutivos que cuenta con espacios de Arte en varias ciudades del país.

En una cronología admisible, el grupo actúa de manera compacta pero mantiene sus particularidades técnicas y expresivas. Se autodenominaron “Escuelas de Barracas” (1914); luego “El Grupo de los Cinco” (1919) y, finalmente, en la década del veinte, “Artistas del Pueblo”, momento en que adquirieron reconocimiento y notoriedad.

1. 4. La Mutualidad y Antonio Berni

Sin dudas, Rosario tiene una larga tradición política. En primera instancia, aquellas provocadas por cuestiones que hacen al desarrollo agrícola y la llegada del ferrocarril. Al convertirse en una pujante ciudad portuaria, vinieron distintas corrientes ideológicas con la gran inmigración europea, que fue arribando paulatinamente en las últimas décadas del siglo XIX, con la inserción, en la población, de anarquistas y socialistas. Muy pronto, las primeras publicaciones artísticas que se conocieron, a finales e inicio del nuevo siglo, no se manifestaron a través de un arte de compromiso social, será recién a fines de la década del `20 cuando aparecerán expresiones artísticas que darán cuenta del hacer local.

En este proceso de consolidación era tradición que los jóvenes artistas argentinos se formaran artísticamente en el viejo mundo. De igual modo, el rosarino Antonio Berni (1905-1981), viajó a España y luego a Francia para estudiar y participar del ambiente vanguardista¹². Allí tuvo oportunidad de relacionarse con las distintas experiencias artísticas del momento, entendiendo que era necesaria una ruptura con la tradición, para construir un lenguaje propio y de esta forma, asimilar las invenciones estéticas de la vanguardia europea.

De regreso al país, en año 1932 se radicó nuevamente en Rosario. Motivado por las propuestas del movimiento de vanguardia, sumado a los hechos políticos dominantes, comenzó a relacionarse con artistas rosarinos con el fin de asociarse. En principio el grupo se denominó “el Refugio”, tiempo

¹² Antonio Berni fue becado en el año 1925 por el Jockey Club de Rosario. Ya radicado en París sigue los cursos de André Lothe y Othon Friez, maestros que estaban de moda entre los argentinos que viajaban a Francia. En esa ciudad se manifiestan sus inquietudes sociales frecuentando centros políticos de izquierda.

después se dividió y los jóvenes disidentes son los que formaron la mutualidad con la intención de generar un equipo de trabajo, de compromiso social mediante la militancia política. Este nuevo grupo se denominó “*Taller Libre de Artes Plásticas*” y posteriormente adoptó el nombre “*Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos*” (1934-1936) (Fantoni, 1997:17)

Juan Grela (1914-1992), uno de los integrantes que conformó la mutualidad, daba cuenta, durante la entrevista realizada por Guillermo Fantoni¹³, que al inicio de ese periodo, en los años treinta, la denominada década infame, “...corrían tiempos peligrosos para quienes militaban en la izquierda como así también en el Partido Comunista...”. Se debe tener en cuenta que esto sucedía durante el gobierno -1932 al 1938- del General Agustín Pedro Justo, quien creó la “Sección Especial Contra el Comunismo” durante su mandato. De esta manera, se hacía visible la censura y la persecución ideológica a los sectores de militancia por parte del Estado Nacional¹⁴.

La Mutualidad se creó con la finalidad de alentar a artistas que pudieran expresar, a través del arte, su disconformidad con la situación político-social que los involucraba como individuos. Entre los más destacados artistas rosarinos, participaron Juan Grela, Leónidas Gambartes (1909-1963), Anselmo Piccoli (1914-1993), y algunos más, entre los que podemos citar al escritor Arturo Roger Plá (1912-1982). Los asociados tuvieron afinidad ideológica y su mayor preocupación era discutir sobre la vanguardia y los movimientos artísticos. Se impulsaron las ideas progresistas acorde a los nuevos tiempos, en una definición popularizada: “...*construir una nueva sociedad para un hombre nuevo*”. (Fantoni, 1997:19)

Estos artistas agrupados en la denominada Mutualidad comenzaron a proyectar murales, mientras difundían que el cuadro de caballete era un objeto burgués. De igual modo, rechazaban todas las expresiones de individualismo, y en la dinámica del taller se compartía el material de trabajo y no había ningún tipo de jerarquización. Al mismo tiempo, había un concepto de solidaridad con y entre los compañeros. Es así que a partir de la composición del grupo con

¹³ Fantoni, Guillermo, “Una mirada sobre el arte y la política”. Conversaciones con Juan Grela, Ed. Homo Sapiens, Rosario, 1995

¹⁴ La crítica histórica denomina a este período como la época infame, de 1930 hasta 1943, desde el golpe militar del General Uriburu que se extiende en otros gobiernos.

estas problemáticas sociales, los intereses de Berni se alejaron del enfoque surrealista, para privilegiar la construcción de un realismo crítico dentro de una propuesta estético-ideológica.

Juan Grela continuó hablando sobre los aspectos más formales de los talleres desarrollados en la Mutualidad, donde decía en la entrevista:

“Antonio Berni no aplicaba una metodología de enseñanza orgánica en el taller. Su planteo era más abierto y de carácter empírico. La relación entre docente y alumno era “horizontal”, le gustaba que lo llamaran “camarada” (...) Con él nunca se sabía qué temáticas se abordarían ni qué práctica disciplinar se resolvería en cada encuentro (...) Se hablaba de todo y se solucionaban cuestiones para cada situación (...) Sí era una certeza el tamaño de los trabajos, cartones de un metro por setenta con una importante premisa: “La Mutualidad proponía como consigna permanente el arte mural para la revolución social”. (Fantoni, 1997: 23)

Uno de los paradigmas artísticos para los integrantes de La Mutualidad fue el libro de Franz Roh “*Realismo mágico. Post expresionismo*”. Editado en 1927, por la revista de Occidente en Madrid, lectura obligatoria y por lo tanto, muy influyente entre los discípulos de Antonio Berni. “Roh repara en la vanguardia alemana de principios de siglo XX y en sus precedentes finiseculares”. (Fantoni, 1997:23).

Estos jóvenes artistas también tenían puesta la mirada en el muralismo mexicano, práctica de prestigio tanto por su técnica innovadora, como por su repercusión internacional. Los procedimientos técnicos utilizados por Siqueiros y Rivera fueron sus modelos, sin desechar “...las nuevas formas de figuración de entreguerras y perspectivas radicales como el surrealismo...” (Fantoni, 1997:27)

Tal así es, que, poco después Siqueiros (1896-1974), llegó a Argentina y disertó en la propia sede de La Mutualidad sobre distintos temas relacionados con el realismo, el arte americano aborigen, la revolución, la militancia y el arte comprometido¹⁵.

¹⁵ Siqueiros junto con Orozco y Rivera constituyeron la avanzada de la pintura mural mexicana. Esta revolución puso a disposición de los pintores las paredes de edificios públicos que fueron cubiertas con pinturas que exaltaban la lucha popular, combatían los privilegios de clase, glorificaban el arte precolombino, loaban a la ciencia y a la técnica, atacaban al capitalismo y cantaban al futuro”. Haber, Abraham, “Vanguardia y tradición”, Centro Editorial de América Latina, Buenos Aires, 1975, p. 30.

Se puede citar también el trabajo realizado en forma conjunta entre Antonio Berni, David Alfaro Siqueiros, Lino Enea Spilimbergo (1896-1964), Juan Carlos Castagnino (1908-1972) y Enrique Lázaro quienes aceptaron la creación de un mural¹⁶ en el sótano de la casa quinta de Natalio Botana, director del Diario “Crítica” de Buenos Aires. Esta actitud fue bastante polémica entre la ortodoxia de sus colegas y provocan contradicciones en lo ético y en lo ideológico dentro del propio grupo.

De todos modos el muralismo mexicano tuvo incidencia sobre el grupo de la Mutualidad¹⁷. Es sabido que Siqueiros no simpatizaba con la pintura de caballete y que en vez del pincel era conveniente usar el soplete; su anhelo era transmitir su experiencia sobre la pintura muralista mexicana a los países sudamericanos. En este punto Berni confrontó con el muralista, ya que éste pensaba que la situación argentina no era comparable con la mexicana y que se debía buscar soluciones diferentes.

Es por eso que los jóvenes de la Mutualidad, en las prácticas artísticas, se valieron de técnicas como el fotomontaje y el collage, usadas también por el dadaísmo berlinés, ya que eran las más novedosas en ese tiempo y respondían a determinadas formas de hacer y resolver una manera de pensar. Siqueiros aportó, luego de su paso por los talleres de la Mutualidad, la utilización de la fotografía como documento en remplazo del boceto para la construcción de una imagen. De esta manera ya no se debía recurrir al dibujo, sino que se utilizaba la propia fotografía para la realización de las pinturas y de los otros medios técnicos que se aplicaban. El abordaje temático era heterogéneo pero con un fuerte contenido social. Cada uno representaba situaciones diversas, acontecimientos populares, la miseria, la cotidianeidad, la violencia, los sucesos alegóricos que hacían a la guerra del Chaco¹⁸ y a la

¹⁶ Este mural es, aún hoy, testimonio de aquellos tiempos gracias a los procedimientos de la tecnología empleada para su conservación, traslado y restauración. Se puede visitar el mismo en su nuevo emplazamiento localizado recientemente en el Museo del Bicentenario de la Casa de Gobierno de la ciudad de Buenos Aires.

¹⁷ En el año 1920 se desarrollaron en México las elecciones presidenciales en las cuales resultó ganador Álvaro Obregón (1880-1928). Inmediatamente se convocó a la “reconstrucción” de este país después de varios años de Guerra Civil, en la que desaparecieron centenares de miles de mexicanos. De esta manera, se inició una nueva etapa de “institucionalización” de la Revolución. En este marco histórico surgió el *muralismo mexicano* a partir de una convocatoria a los artistas por parte del nuevo régimen para generar un nuevo movimiento artístico. La singularidad de su lenguaje, el surgimiento y su posterior desarrollo hizo que ocupara un lugar preponderante en el campo artístico.

¹⁸ La Guerra del Chaco fue la contienda entre Paraguay y Bolivia (1932-1935), librada por el control de la región Chaco Boreal. Antes Bolivia había perdido la salida al océano Pacífico con Chile, en la Guerra del Pacífico. Por ese motivo Bolivia, teniendo el control del Chaco Boreal, le hubiera permitido la salida por el río Paraguay al

Guerra Civil Española¹⁹. En cuanto al aspecto formal, había preferencia por producciones de gran tamaño que tenían ciertas similitudes con a la modalidad muralista.

Más adelante, en otro tramo de la entrevista, Juan Grela siguió manifestando los objetivos del grupo:

“...En nuestra obra, queríamos que los murales fueran para lugares públicos, pensábamos que podían estar en las canchas de fútbol, en los sindicatos, en las comisiones vecinales, e incluso en la calle, porque eran lugares estratégicos donde los podía ver todo el mundo...”(Fantoni, 1997: 29).

La Mutualidad tuvo oportunidad de exponer sus producciones en el Salón de Otoño de Rosario en 1935, de modo libre organizado por la Comisión de Bellas Artes en el predio de calle Santa Fe al 800, de la ciudad de Rosario. Por las características de dicho Salón, se les permitió mostrar la producción que no era admitida en el circuito de las galerías por su contenido ideológico. Grela recuerda en referencia al salón: “...la primera vez que la crítica se ocupó de nosotros como grupo con determinada tendencia plástica, ideológica y política (...) “... se dijo que no tenía nada que ver con lo que era la pintura argentina” (Fantoni, 1997:32). Sin dudas ésto se atribuía a las influencias ideológicas traídas por Siqueiros desde México. El crítico Fernando Farina describe que el Salón se convirtió en un escándalo, y que el historiador José León Pagano, en un artículo en Buenos Aires, catalogó a la muestra como “...la subversión que hay en la pintura argentina en la ciudad de Rosario...”.(Farina, 1999: 11) . Grela sigue relatando:

“...Nosotros estábamos convencidos de que a través de esa temática y de esa forma de pintar colaborábamos para la revolución. Ese era el convencimiento de todos, así que nadie hacía un cuadro para vender, y el tiempo que uno empleaba para pintar era como si estuviese pegando afiches en la calle o vendiendo los diarios y revistas que salían clandestinamente. De ninguna manera se tomaba como profesión, toda la finalidad era la revolución que desembocaría en la nueva sociedad (...) Por ejemplo, si un sindicato quería exponer la obra, la regalábamos, no se cobraba para que la colocaran en un lugar donde el pueblo la viese” (Fantoni, 1997: 30,31)

Océano Atlántico. Fue una guerra cruenta y devastadora. En 1935 se firmó el Protocolo de Paz en la ciudad de Buenos Aires, Argentina

¹⁷ La Guerra Civil Española (1936-1939), se origina en el golpe de estado de un sector del ejército español contra el gobierno democrático de la llamada Segunda República Española. Este conflicto bélico, concluirá finalmente con la instauración, por parte de los triunfantes rebeldes, de un régimen dictatorial de neto corte fascista comandado por el general Francisco Franco.

Más adelante, Berni se radicó en Buenos Aires, en tanto, la Mutualidad, no se pudo recuperar. Poco después, el edificio en que funcionaba fue cerrado por orden judicial. "...Con ese hecho se perdió la mayoría de las obras producidas en esa etapa, de las cuales varias eran de Berni..." (Farina, 1999:11).

1. 5. El Grupo del Litoral

Sin buscar una cronología precisa de las expresiones de arte político, podemos observar un período de latencia desde el cierre de la Mutualidad de Antonio Berni. Luego de este intervalo se conformó "*El Grupo del Litoral*"²⁰ (1950), compuesto por algunos artistas que también habían pertenecido a la Mutualidad. La dinámica de este grupo fue convocar a personalidades, siempre estuvo atento a nuevas incorporaciones y su finalidad fue generar una estética regional. Tenían puesta la mirada en las vivencias del lugar, en el sentido de universalidad y en el predicamento de lo nuevo.

"Los artistas buscaron en las raíces la respuesta a lo "nuevo" indagando en el mundo simbólico litoraleño y americano" (...) La unidad del grupo estuvo sustentada en la independencia de sus proyectos artísticos y la libertad de expresión (...) En el manifiesto inicial aducían que solo condenamos el sentido académico y las fórmulas convencionales, en cuanto consideramos que ellas coartan la libertad del hombre para expresar las revelaciones de un nuevo lenguaje (...) Estamos al servicio del hombre de hoy y de su nuevo espíritu" (Farina, 1999:11, 12).

Grela, que también formó parte de la mutualidad, reconoció que el Grupo Litoral no se formó por cuestiones estéticas, sino porque todos eran antiperonistas y eso los mantuvo unidos por muchos años. No obstante, los integrantes del grupo no profesaban una misma ideología política, pero se unieron con un sentido solidario para reaccionar contra los discursos masivos y proponer una renovación artística, como alternativa del academicismo que se había instalado en los centros de formación de arte, galerías y museos.

²⁰ El Grupo Litoral se creó por iniciativa de Leónidas Gambartes y fueron integrantes los artistas: Francisco García Carrera (1914-1976), Domingo Garrone, Juan Grela, Manuel Gutiérrez Almada, Oscar Herrero Miranda (1918-1968), Minturn Zerva (1896-1964), Alberto Pedrotti (1898-1980), Hugo Ottmann (1920-1998), Carlos Uriarte (1910-1995) y Warecki, a los que más tarde se agregaron Pedro Giacaglia (1922-1997) y Froilán Ludueña (1913-1959).

La difusión de las actividades del grupo proporcionó una proyección nacional e internacional, a través de exposiciones en el circuito de galerías y museos del país. Este grupo se disolvió avanzada la década, en la muestra de la galería “Van Riel” de Buenos Aires en 1958. En el catálogo firmado por Julio Payró (1899-1971), se reseña que los artistas realizaron cerca de veinte muestras y esta estrategia les permitió ser representativos en el campo histórico, en el que les tocó actuar más allá de las etiquetas locales. Muchos de ellos fueron los formadores de jóvenes que actuaron en los años sesenta.

1. 6. Los años 60, escenario argentino de experimentación en el arte

En el marco nacional en la década de los `60, dentro del panorama social y artístico, es importante resaltar la relación establecida entre el arte y la política. Sin dudas, no podemos dejar de relacionar que estos antecedentes son el soporte estético de los artistas que plantean su producción desde una mirada contextual y de compromiso social. La rosarina Graciela Sacco, reconoce su propia apoyatura en la mirada en aquellos años, que luego influencia y será conducida a Fernando Traverso, quien asistió durante dos años a su taller realizando clínica de obra.

Este proceso de los años sesenta se inició con anterioridad y culminó con la experiencia artística de brecha radicalizada: "Tucumán Arde". El grupo de artistas que participaron, decidieron intervenir el discurso político que publicitaba el gobierno militar de Onganía²¹, a los fines de evidenciar la manipulación informativa de la realidad social en la provincia tucumana.

La acción del grupo tuvo una conexión directa con la propuesta “Arte de los medios de comunicación de masas”, llevada a cabo por Roberto Jacoby junto a escritores como Eduardo Costa y Raúl Escari, quienes programaron un manifiesto Anti-happening. La obra como propuesta artística fue pensada para no ser materializada. De esta manera, privilegiaron la información de *la acción* mediante la difusión por los medios de comunicación. En el mes de agosto de

²¹ Juan Carlos Onganía fue un militar, dictador que ejerció de facto la presidencia de la Argentina entre los años 1966 y 1970

1966, el diario “El mundo” y las revistas “Gente”, “Para ti” y “Confirmado” reprodujeron la propuesta con imágenes falsas, la titularon: “Participación Total”, también conocida como “Happenig para un Jabalí difunto”, la acción luego fue desmentida. Uno de los fragmentos de este manifiesto “Anti-happenig” nos aclara el sentido de la propuesta:

“... nos proponemos entregar a la prensa el informe escrito y fotográfico de un happenig que no ha ocurrido (...) en el modo de transitar la información, en el modo de realizar el acontecimiento inexistente, en las diferencias que surjan entre las diferentes versiones que del mismo suceso haga cada emisor, aparecerá el sentido de la obra. Una obra que comienza a existir en el momento mismo en que la conciencia del espectador la constituye como ya concluida”. (Masotta, 1967).

Este es un fragmento del manifiesto que redactaron y publicaron en el libro editado por Oscar Masotta (1930-1979). El ensayo reflexionaba sobre las relaciones entre la obra artística, la realidad y la construcción que de ésta producen los medios, y formulan una respuesta, imbuidos en las ideas de Marshall McLuhan referidas a los medios de comunicación, como constructores de significados. Los artistas encuentran en ellos un nuevo material estético a indagar.

De igual modo, Tucumán Arde formó parte del debate en torno a su carácter ideológico, que puso en discusión lo referente al planteo de Marshall McLuhan (1911/1980): “El medio es el mensaje”. Estas ideas de corte epistemológico ponen en crisis los criterios de verdad, de realidad y del cómo conocemos. El debate en sí, *el medio es el mensaje* desplaza la discusión sobre los contenidos para centrarse en cómo los medios diseñan una realidad, un "entorno", independientemente de éstos. En este planteo, la configuración sensorial de la realidad se adquiere mediante la interacción del hombre con sus extensiones tecnológicas, que no sólo afectan la sensibilidad sino que también afectan las propias estructuras del pensamiento. Es decir, la concepción que se tiene del mundo y de sí mismo²².

²² Marshall McLuhan, *Understanding media* de 1961 (traducido al castellano como “La comprensión de los medios como extensiones del hombre”) constituye un aporte sustancial para comprender los debates en torno a los medios de comunicación en los años sesenta.

El poder político de facto, autodenominado “Revolución Argentina” (1966/1970), presidido por el militar Juan Carlos Onganía (1914-1995), hizo uso de los medios de comunicación, para manipular la información, tergiversando la situación crítica-social de Tucumán y de los ingenios azucareros, por lo tanto, el planteo del grupo de Tucumán Arde consistió en una intervención directa sobre los medios de comunicación, intentando crear desde los mismos un contradiscurso.

El acontecimiento de Tucumán Arde formó parte de una serie de hechos políticos y artísticos sucedidos en los años sesenta. Argentina, en ese momento, soñaba ocupar un lugar de privilegio a nivel internacional a partir de la propuesta vigente de un proyecto modernizador. En ese sentido, el programa denominado “*La Alianza para el Progreso*”, lanzado por el gobierno de Estados Unidos, prometía brindar ayuda a América Latina, a través de medidas de carácter social que incluían aspectos como educación, sanidad y vivienda. En el plano político buscaban, según sus propios valores, defender la democracia, según el principio de autodeterminación de los pueblos y, en lo económico, limitar la inflación, mejorar la balanza de pago bajo la iniciativa privada. Así mismo EEUU prometía cooperar en aspectos técnicos y financieros.

Este discurso trascendió los límites del campo económico y político para avanzar sobre el campo cultural. Fue con esta propuesta atractiva que el gobierno de John Kennedy (1917-1963) buscó la salida para frenar el avance del comunismo en el continente. Este proyecto lentamente sucumbió luego de su asesinato en 1963.

Mientras Estados Unidos proponía una estrategia salvadora, en América Latina se generaba otra alternativa para el desarrollo gradual, ofrecida por la acción táctica revolucionaria del modelo cubano. Por otra parte, estas ideas revolucionarias estaban latentes y resultaban una seria amenaza a la estabilidad de las relaciones que, en el marco del proyecto modernizador, venía imponiendo Estados Unidos para los gobiernos latinoamericanos.

El campo del arte también adoptó en sus programas de vanguardia el lenguaje modernizador. Se produjo un corrimiento hacia una nueva cartografía.

Nueva York, paulatinamente, va desplazando a París como centro artístico, el cual se irá convirtiendo en la nueva vanguardia.

En vista de esta finalidad se concretaron varias exposiciones en el Museo de Arte Moderno neoyorquino, al tiempo que se abrió una política de inversión con el objetivo de crear una circulación de obras para artistas emergentes.

En Buenos Aires a partir de la caída del peronismo, y con Jorge Romero Brest (1905-1989), como director del Museo Nacional de Bellas Artes, desde 1956 y luego como mentor del Instituto Di Tella desde 1963, se produce el cambio hacia el *internacionalismo*. Al respecto Andréa Giunta (1960) define:

“...entendido como la presentación en el exterior del arte argentino, que se organizaba desde las instituciones (...) buscaba borrar las fronteras, se articulaba sobre la base de formaciones intelectuales y artísticas a distancia. (Giunta, 2001: 108).

1. 7. El Instituto Di Tella

En esa circunstancia el Instituto Di Tella será el ámbito principal de experimentación de la vanguardia, fue creado en 1958, con fondos provenientes del complejo industrial Siam Di Tella. Años después, en 1963, se abrieron las salas de exposiciones en calle Florida 940, de la ciudad de Buenos Aires. Se anhelaba en ese momento que el arte estuviera al alcance de todos y que esta ciudad, adquiriera el rango de una gran capital del arte, en el mundo.

El ámbito político argentino, en el desarrollo de estas experiencias artísticas, se hallaba conmocionado por los acontecimientos locales e internacionales que se venían sucediendo. En nuestro país se produjo una profunda radicalización política, entre quienes adherían al proyecto modernizador y quienes difundían un proyecto revolucionario.

Andrea Giunta señala que tanto el discurso *modernizador* como el *revolucionario* que describen el campo cultural de los `60, se presentaron en momentos diferentes. En el inicio de este período el arte de vanguardia eligió la

vía modernizadora, mientras que, los que simpatizaban con el proyecto revolucionario se expresarían en la segunda mitad de la década (Giunta, 2001).

Además, las obras de arte estaban perdiendo su carácter modernista para convertirse en un tipo de manifestación de límites confusos, donde lo estético involucraba problemáticas sociales. El acercamiento del arte a la vida era el propósito principal. Las obras, ya no aspiraban a ser puras, se implicaban con las modas, los usos y las revoluciones sociales.

En este proceso de radicalización, hay otros factores a nivel internacional que contribuyeron a la definición política de estos sectores. El Mayo francés del 68, la guerra de Vietnam y la Revolución Cubana operarán como motores principales sobre la lucha de los movimientos sociales a la hora de asumirse como antiimperialistas, latinoamericanistas y tercermundistas; ideales todos que se cruzan conflictivamente con el proceso de modernización o renovación iniciado la década anterior, del que dan cuenta las instituciones como el Instituto Di Tella entre otros.

Por ese entonces, la reciente creada organización obrera de los argentinos (CGT), integrada por el sector más duro del sindicalismo peronista y sectores de izquierda, sumado al Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo, expresión del cristianismo de liberación en la Argentina, se convocaron para formar una alianza popular y social con la intención de enfrentar al gobierno de facto de Onganía. Este gobierno impuso un riguroso control político y social, con actos de violencia²³, provocando una crisis general de malestar entre las corrientes democratizadoras y la juventud movilizada por el pensamiento de izquierda. El cuestionamiento alcanzó a las instituciones artísticas y a sus espacios de poder. Los artistas manifestaron su disconformidad a través de acciones y manifestaciones.

En el ámbito del Instituto Di Tella, podemos encontrar algunas otras acciones relevantes que los artistas propusieron en respuesta a ese momento

²³ El Gobierno de Onganía, inmediatamente al golpe, decretó la persecución a militantes de izquierda interviniendo las Universidades Nacionales ordenando la represión brutal de la policía a estudiantes y profesores, destruyendo laboratorios y bibliotecas. Se suprimieron los centros de estudiantes y fue el comienzo obligado del éxodo de profesores e investigadores. Este hecho ocurrió en Bs. As y se conoció como "La noche de los bastones largos"

coyuntural. En la inauguración a la convocatoria al Premio *Ver y Estimar*, Eduardo Ruano había representado la biblioteca Lincoln con el retrato de Kennedy, en la que el propio artista apedreaba la vidriera de la galería, al grito de “Fuera yanquis de Vietnam”.

Otra de las acciones fue la realizada por Margarita Paksa, que interrumpió el discurso del director del Museo Nacional de Bellas Artes Samuel Oliver, durante la inauguración del “Premio Braque” y junto a otros artistas, arrojó huevos y panfletos como señal de protesta por la modificación de las bases del concurso que facultaba al jurado a alterar las obras presentadas, muchos de ellos terminaron presos por la policía, y fueron defendidos por abogados puestos por la C.G.T. de los trabajadores.

En otro caso, en el Di Tella, la policía, por una orden impuesta por la justicia, clausuró una de las obras de “Experiencias 68” propuesta de Roberto Plate que consistía en la instalación de un simulacro de baño público. Los concurrentes lo intervinieron espontáneamente, mediante grafitis, notas, escritos con respecto a temas sexuales, y otros que aludían a la duda de la masculinidad de Onganía. A raíz de lo sucedido, los participantes sacaron las obras a la calle, y como respuesta, se destruyeron las mismas en un acto de repudio. De este modo, la acción adquirió el carácter de intervención urbana. Un hecho significativo fue el de Pablo Suarez, que para esa misma muestra, había enviado una carta al Director del Centro, cuestionando al organismo y en consecuencia renunciando a su participación.

Estas expresiones de jóvenes artistas dieron cuenta del enfrentamiento que tenían con los espacios institucionales, la relación estrecha con el sindicalismo que los apoyaba y el carácter de intolerancia, censura y represión ejercida por el poder político.

1. 8. La vanguardia Rosarina

Paralelamente a estos acontecimientos, la ciudad de Rosario contó también con manifestaciones que permitirán visualizar el campo artístico local. Uno de los documentos que dará cuenta de ello es el grupo de pintores del manifiesto "*A propósito de la cultura mermelada*"²⁴, fechado en septiembre de 1966, que será una de las primeras actividades grupales en donde ya se manifestaba el enfrentamiento con la cultura dominante:

"La razón que nos obliga a denunciar esta conspiración contra el arte en este suelto, es que, como pintores, hemos decidido asumir pública e independientemente nuestras posiciones y luchar por un esclarecimiento del espectador que hasta la actualidad estaba obligado a escuchar una sola voz. En este sentido reafirmamos una vez más nuestra defensa de una pintura seria, profunda, creadora y revolucionaria, que aporte siempre nuevas posibilidades de conocimiento y de emociones al observador; una pintura de estudio, de investigación, que sintetice de manera expresiva las posibilidades intelectuales de quienes la hacen". (Fantoni, 1898:92).

El repudió públicamente al salón organizado por Canal 3 de Rosario, será el manifiesto: "*De cómo se pretende dar oxígeno a una pintura que hace tiempo ha muerto*" (1967). Declaraban que este salón fue asesorado por la misma gente que figuraba como jurado y se comentaba "Todos sabemos que dichas personas son incompetentes para emitir cualquier tipo de juicio sobre pintura"²⁵. En el documento se declaraba que dicho Salón de Pintura se consideraba históricamente sin ningún valor cultural, destinado al fracaso por estar autocircunscripto a un tipo de manifestación que para este grupo ya había muerto.

El Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella organizó la "Semana del Arte Avanzado". Esta convocatoria ofreció un circuito de exposiciones que incluyó una serie de entidades que se habilitaron en septiembre 1967. Muchos de los artistas del Grupo de Rosario participaron en este evento ya que realizaron la muestra "Rosario 67"²⁶. La exposición se realizó en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, y en las obras se incorporó una "imagen nueva"

²⁴ "A propósito de la cultura mermelada", sus integrantes fueron: Juan Pablo Renzi, Eduardo Favario, Estela Molinaro, Osvaldo Mateo Boglione, Silvia James, Fernando Adrián Barbé, Guillermo Tóttis, Ana María Giménez, Martha Greiner, Carlos Gatti, Rodolfo Elizalde, Emilio Ghilioni, Aldo Bortolotti, Mónica Gárate, Edmundo Giura, Coti Miranda Pacheco, Jorge Slullitel, José María Lavarello

²⁵ El jurado estaba integrado por C. Uriarte, H. Hernandez Largaña y R. de la Colina.

con material utilizado mediante técnicas novedosas. En el catálogo señala Hugo Parpagnoli:

"Nunca se sabrá del todo el antes y el después de una imagen nueva, de un material usado con otros fines o de una técnica inédita. Tampoco se pueden calificar con juicios definitivos las obras que nacen en los períodos experimentales, ya sea por la decisión de un artista aislado, ya por la obra en común de los integrantes de un movimiento. En estos casos no importa tanto el juicio; importa el movimiento y a él hay que abrirle los caminos".²⁷

En mayo del 68, el grupo de artistas de Rosario devolvió un subsidio de trescientos mil pesos otorgado por el Centro de Artes Visuales del Di Tella y produjo una acción de repudio a Jorge Romero Brest, Director del Instituto y gestor de la vanguardia. Durante una conferencia en la sala de Amigos del Arte de Rosario, el 12 de Julio de 1968. Graciela Carnevale, una de las artistas integrantes del grupo, relataba en un reportaje lo siguiente:

"Esta fue la acción, en medio de una conferencia conservadora dada por Romero Brest sobre el arte de vanguardia en la Argentina. Entramos a la sala, apagamos la luz, ocupamos el lugar de crítico e hicimos una proclamación. Dijimos que lo que había en los museos no eran obras de arte sino objetos de decoración y la vida que la gente llevaba era una obra de arte mucho más grande que las obras que estaban en los museos..."(...) "Entonces comenzamos a hablar de la relación arte y vida." (Freire – Longoni, 2009: 249).

En la conferencia interrumpida se continuó con el discurso: "...Estamos aquí porque ustedes, evitan encontrarse directamente con nuestras obras de arte, como si tuvieran miedo de que les trastorne vuestras vidas y sin embargo vienen aquí a que se les hable de ellas, a consumir el residuo amasado y digerible. Estamos aquí además, porque la institución que de por sí es Romero Brest, más la inclusión de la conferencia dentro de las paredes de esta institución, más ustedes, conjugados representan el mecanismo de la burguesía que absorbe, tergiversa y aborta toda obra de creación". (Freire – Longoni, 2009: 249).

En agosto de ese mismo año se hizo el "Primer Encuentro de Arte de Vanguardia", con un grupo de artistas visuales y la participación de otras disciplinas. Graciela Carnevale siguió relatando:

²⁴ Rosario 67, catálogo. exposición., Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, mes de septiembre.

“Se hizo una discusión sobre cómo deberían ser las obras, qué sentido deberían tener. Una obra debería tener el mismo efecto como un acto terrorista en un país que busca su liberación. La obra debería tener la misma fuerza de un acto político, tendría que incomodar como un zapato del pie derecho en pie izquierdo. Así debería ser esta misma forma de arte (...) Pasamos a discutir la búsqueda de un nuevo público y ese público era la clase trabajadora, pues, teníamos un pensamiento marxista. Considerábamos que era el aporte de esta revolución que estaba por venir” (Freire – Longoni, 2009: 249).

El 68 fue un año en el que las prácticas artísticas sellaron un itinerario con una serie de sucesos significativos, que tanto para Rosario como para Buenos Aires, trazaron una vía propicia para la vinculación del arte con la política a fines de esa década. Entre los acontecimientos artísticos que se produjeron en Rosario, uno de los más importantes fue el Ciclo de Arte Experimental en 1968.

"La palabra experimental es asimilada generalmente a vanguardia, y si bien las dos tienen significados diferentes, es posible considerarlas juntas, pues ambas actitudes, la experimental y la de vanguardia, están sin duda, íntimamente relacionadas". (Fantoni, 1998:102).

Un ciclo de exposiciones individuales integrado por el Grupo de Vanguardia Rosario, en un principio auspiciados por el Instituto Di Tella de Buenos Aires. Los rosarinos tuvieron la necesidad de disponer de un espacio similar propio, como consecuencia de que un grupo de la vanguardia porteña, se opuso a la participación de artistas rosarinos en "Experiencias 68". Esto llevó a un alejamiento de los circuitos habituales del arte, ante la idea de generar y financiar un espacio de exhibición de carácter independiente. El cambio de actitud reafirmó la posición del grupo frente al arte.

Se realizaron presentaciones y muestras de los distintos integrantes. Entre ellas la de Graciela Carnevale "*El encierro*", acontecimiento que marcó el final de este ciclo de arte. El mismo consistió en convocar al público a la inauguración y luego encerrarlos durante una hora. En esta propuesta se materializó un acto provocador con características artísticas. En consecuencia, la acción desembocó en la intervención policial y la clausura del local. Este desenlace no permitió realizar la producción prevista de los artistas Bortolotti y Renzi, que ya no se pudieron formalizar según el proyecto.

1. 9. El impacto: Tucumán Arde

Se registra que la Confederación General del Trabajo de los argentinos o de Paseo Colón (por el domicilio de la sede sindical), hizo un llamamiento a la población para la conformación de una oposición común al régimen vigente de Onganía; la convocatoria estuvo dirigida a las fuerzas políticas, sindicales y estudiantiles.

Tucumán Arde es una respuesta al clima político que se estaba gestando, producto de esta convocatoria. De esta manera, surgió la acción estético-política vinculada a la situación que atravesaba la provincia norteña de Tucumán, a causa del cierre de los ingenios azucareros y el despido de un importante número de trabajadores. La intención de este grupo era dejar en evidencia la tergiversación de los medios de comunicación que estaban en manos del Estado, con el "Operativo Tucumán". Éste fue un proyecto político del gobierno, con el cual, manipulaba a los medios y los reforzaba con un "Operativo Silencio", tendiente a falsear y silenciar la verdadera situación social.

Tucumán Arde puso en marcha el proyecto de contrainformación político-cultural. La experiencia nació de un plan trazado por un grupo de artistas plásticos, en su mayoría rosarinos, pero también porteños y santafesinos, quienes renunciaron a pertenecer a las instituciones burguesas para insertarse en el campo cultural combativo, acompañando a la clase obrera en el camino del proceso revolucionario. En el proyecto, trabajaron teóricos, sociólogos, artistas, cineastas, fotógrafos, y finalmente el grupo se conformó con las siguientes personalidades. Entre ellos estuvieron:

Noemí Escandell, Graciela Carnevale, María Teresa Gramuglio, Martha Greiner, María de Arechavala, Estela Pomerantz, Nicolás Rosa, Aldo Bortolotti, José María Lavarello, Edmundo Giura, Rodolfo Elizalde, Jaime Ripa, Rubén Naranjo, Norberto Puzzolo, Eduardo Favario, Emilio Ghilioni, Juan Pablo Renzi, Carlos Schork, Nora de Schork, David de Nully Braun, Roberto Zara, Oscar Pidustwa, Domingo Sapia, Raúl Pérez Cantón y Sara López Dupuy, todos de Rosario; Graciela Bortchwick y Jorge Cohen de Santa Fe; León Ferrari, Roberto Jacoby y Beatriz Balbé de Buenos Aires. (Farina, 1999:12)

En la entrevista a una de las integrantes del grupo, Graciela Carnevale en el año 2007, realizada por Cristina Freire y Ana Longoni, se refirió a cómo fue el surgimiento del nombre del grupo “Tucumán Arde”:

“Se debe a que en ese momento, en 1968 se estaba exhibiendo la película “Arde París” y decidimos apropiarnos de esa expresión” (...) “Después de Tucumán Arde todo fue distinto, a todos los que participamos nos transformó en todos los sentidos, especialmente a los que estuvimos allá.”²⁸

El artista León Ferrari fundamentó esta propuesta de Tucumán Arde²⁹.

“... sus propósitos eran hacer del arte una herramienta revolucionaria, usar el arte para hacer política, participar con su profesión en el proceso de liberación de nuestro país. Para alcanzar aquel objetivo resolvieron: a) abandonar la elite cultural a la que estaban sirviendo, renunciar a las galerías, becas, fundaciones, al público de elite que condicionaba sus obras y con el cual habían construido un lenguaje que era ininteligible para las mayorías; b) cambiar de público, dirigirse al pueblo explotado con sus problemas y con su lenguaje.; c) realizar una primera experiencia con una denuncia sobre la situación de los obreros del azúcar de la provincia de Tucumán. (Ferrari, 2005:34).

Luego de la experiencia de Tucumán Arde, que se realizó en el mes de noviembre, un mes después, en diciembre de ese año, se llevó a cabo el “Primer Encuentro de Buenos Aires Cultural 1968”, en el que participaron varios de sus integrantes:

Más tarde, el grupo se disolvió y la mayor parte de sus integrantes mantuvieron el propósito de no volver al arte de elite. Algunos continuaron produciendo sus obras participando en muestras colectivas, mientras que otros se dedicaron a la militancia en algún grupo político revolucionario.

²⁸ Conceptualismos del Sur /Sux, Cristina Freire y Ana Longoni, organización, 1ra edición, Anna Blume Editora, septiembre 2009.

²⁹ Respuestas de León Ferrari a un cuestionario de la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana sobre la exposición Tucumán Arde. Ocurrido 15 de noviembre de 1973.

CAPITULO 2. Política y Arte. La Dictadura

Rosario surgió, espontáneamente, a mediados del siglo XVIII, y recién un siglo después adquirió un tejido urbano definido, más adelante se convirtió en la ciudad portuaria del litoral exportadora de granos. La fluencia inmigratoria transatlántica, y más tarde la migración interna, contribuyeron al crecimiento acelerado desde las últimas décadas del Siglo XIX hasta mediados del siglo pasado. Desde entonces, la población actual ronda el millón de habitantes, de la cual, la quinta parte vive en la marginalidad. Destacamos estos datos porque Fernando Traverso, en los años setenta, fue un militante popular en una *villa*³⁰ de la ciudad. La otra población, la que no vive en las villas, siente la gran vocación de ser manifiestamente la segunda ciudad de Argentina.

En lo que hace a nuestro enfoque político de estudio; en el ámbito nacional señalaremos las consecuencias, la caída de la dictadura militar y la restitución de la democracia en diciembre de 1983. Durante esta transición la lucha por la recuperación democrática fue intensa y la derrota en la guerra de las Malvinas en 1982, produjo un quiebre que apresuró el fin de la dictadura militar.

2. 1. Cómo fue la dictadura

El llamado Proceso de Reorganización Nacional fue el sexto golpe militar que sufrió el país en el siglo XX, el cual se convirtió en un acto traumático que fijó un antes y un después en la historia argentina. El 24 de marzo de 1976 el golpe de Estado derrocó a María Estela Martínez de Perón. La junta militar estuvo integrada por Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera y Orlando Agosti.

Así comenzó una etapa de transformación de la Argentina, para volverla un país agro-exportador, se tomaron medidas para convertirla en una gran productora de materia prima y de riqueza concentrada en unos pocos,

³⁰ En Argentina se le da el nombre de *Villa*, *Villa miseria* o *Villa de emergencia* a los asentamientos irregulares en terrenos vacantes de la periferia de la ciudad. Zona donde no existe la planificación urbana y tampoco los servicios básicos, agua, luz. Las viviendas son muy precarias, autoconstruidas con desechos que la ciudad le provee. Caracterizados por la pobreza y la marginalidad en visibles contrastes con la ciudad

favoreciendo la participación de una determinada clase social. El Estado Terrorista y el modelo económico neoliberal fueron las dos caras de una misma moneda: por un lado, el ejército se encargó de destruir la resistencia de los sectores progresistas, sindicatos y organizaciones de izquierda y por el otro, el Ministro de Economía Martínez de Hoz, se ocupó de liquidar el "...estado intervencionista y benefactor" (Iriarte, 2011)

La política de la cúpula militar, en el campo social, implementó una brutal represión que dejó como marca el secuestro y, como consecuencia del mismo, la reivindicación de treinta mil desaparecidos. Fueron moneda corriente las prácticas de torturas de toda índole, la desaparición de niños y de bebés robados a embarazadas en cautiverio que eran asesinadas luego de los nacimientos. Son miles las muertes de argentinos que pensaban diferente, exterminados mediante un mecanismo impuesto desde la fuerza del poder. El terrorismo de estado alcanzó a todo el territorio nacional y es incontable el número de familias y de personas exiliadas.

El informe de la CONADEP³¹ fue conocido como "Nunca más", y consistió: "...en la documentación de unos 9000 casos de desapariciones, y la demostración de que se había tratado de un plan sistemático de exterminio, y no meramente de "excesos". (Romero, 2001:4). En el mismo podemos encontrar el testimonio importante sobre los diversos modos de operar mediante el secuestro y la tortura de personas, los testimonios de las víctimas y cuáles fueron los lugares de detención. Se conocieron trescientos cuarenta centros clandestinos distribuidos en el país entre lo que, el más visible y polémico fue el campo de operaciones de exterminio en la Argentina: la ESMA³², en Buenos Aires. En la ciudad de Rosario, tuvo protagonismo la Sede del Comando del II Cuerpo del Ejército³³, hoy, Museo de la Memoria.

³¹ La CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), integradas por figuras civiles y presidida por Ernesto Sábató. Fue creada al finalizar la dictadura por el gobierno constitucional de Raúl Alfonsín, tuvo por misión principal recibir denuncias en forma directa de víctimas y allegados, y elevarlas a la Justicia civil. La cantidad de desapariciones relevada por ese método fue de 7.380 (20-09-1984)

³² ESMA, Escuela de Suboficiales de Mecánica de la Armada. Funcionó como centro clandestino de detención y eje operativo de una compleja organización de exterminio de personas. Operó como un gran centro que organizó una extensa actividad delictiva clandestina.

³³ Ex Sede del Comando del II Cuerpo del Ejército. Ubicado en Córdoba y Moreno, allí asentó su base burocrática y operativa el comando a lo largo de más de 25 años. Fue sitio obligado de peregrinación de familiares de detenidos-desaparecidos, quienes llegaban hasta sus puertas con esperanzas de obtener alguna respuesta acerca de la suerte corrida por sus seres queridos.

En el contexto Internacional, luego del final de la segunda guerra, el mundo vivió dos décadas económicamente favorables, y esto hizo creer que era posible sostener este crecimiento indefinidamente en el tiempo. A fines de la década del '60 y principios del '70 se empezó a frenar este ritmo de prosperidad y entre los males mayores se padeció la gran crisis energética dentro del mundo que lo sumergió en la recesión. Como consecuencia, el capitalismo debió transformarse para fortalecerse y surgió un nuevo patrón tecnológico-productivo. De esta manera, se produjo una mayor concentración de capitales. Los sectores conservadores cuestionaban la ineficiencia del Estado distribucionista y así surgieron gobiernos con una nueva impronta liberal, como el de Margaret Thatcher, en Inglaterra y el de Ronald Reagan en Estados Unidos.

Estas políticas destruyeron las importaciones de los países emergentes y gran parte de las industrias nacionales. En consecuencia, la deuda externa creció produciendo una dependencia con los países acreedores, que cada vez tenían más poder, pudiendo decidir sobre las políticas económicas periféricas que no convenían a sus intereses.

En Argentina, luego de la muerte de Juan Domingo Perón en 1974, quien lo sucedió en el gobierno fue la Vicepresidente María Estela Martínez³⁴. Durante su gobierno, se desarrolló una cruel lucha entre los grupos que integraban el movimiento peronista para apropiarse del poder político. El Ministro de Bienestar Social y su secretario privado, José López Rega, fortaleció su espacio de poder desde la llegada al gobierno de la Presidente. Este oscuro personaje, llamado por el pueblo "el brujo", fue fundador de la organización represora llamada "Triple A"³⁵, es en este momento, cuando comenzaron a cometerse actos de violaciones a los derechos humanos. El programa de gobierno tuvo como fin principal acabar con la subversión, eliminando el avance de la izquierda en el país, contando con el apoyo de grupos civiles paramilitares que formaron parte de la mencionada Triple A.

³⁴ La vicepresidenta María Estela Martínez, conocida como Isabelita, fue esposa de Juan Domingo Perón.

³⁵ "Triple A", Alianza Anticomunista Argentina, conocida por aterrorizar a sectores de la población mediante violaciones domiciliarias y asesinatos.

A comienzos de 1975 se produjo un agravamiento de la situación económica, cuando al ministro Celestino Rodríguez se le encargó la instrumentación del plan económico del lopezreguismo³⁶. Las medidas incluyeron una devaluación superior al cien por ciento. Fue necesario también someter a los dirigentes sindicales más revoltosos y designar una cúpula sindical obediente. Las medidas tomadas por el nuevo ministro, conocidas como el rodrigazo³⁷ generaron protestas obreras, ya que éste se negaba a dar aumentos superiores a la inflación. La CGT anunció entonces un plan de lucha, consistente en huelgas generales y movilizaciones para desestabilizar al gobierno. El plan resultó exitoso y precipitó la caída de López Rega, quién inmediatamente fue destituido. Rodrigo fue remplazado en economía por Antonio Cafiero, quién tampoco consiguió un plan general para mejorar la situación económica del país.

Durante 1974 y 1975 hubo un recrudecimiento de las actividades de los grupos: ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), Montoneros y de la Triple A. Los Montoneros prefirieron la lucha urbana, en cambio el ERP eligió el monte tucumano con intenciones de convertirlo en territorio liberado. En consecuencia el gobierno firmó en el año 1975 el decreto doscientos sesenta y dos, conocido como “subversivo”, y en Tucumán se instauró el “*operativo Independencia*”³⁸.

En este momento las Fuerzas Armadas conducidas por Videla actuaron sagazmente, sin intervenir hasta que la situación se fue agudizando, al extremo de que sectores políticos, como así también civiles, fueron a golpear las puertas de los cuarteles para que éstos intervinieran con un nuevo golpe militar, logrando la aprobación de la opinión pública que compartía los mismos propósitos. Inmediatamente después del golpe, los militares ocuparon las fábricas y crearon, lo que se llamó “las listas negras”, de manera que se persiguió a dirigentes y activistas de base que fueron secuestrados, torturados y asesinados en la clandestinidad. Esto, sumado a la imposición del miedo y

³⁶ Se refiere a José López Rega fue un policía que llegó a la política conocido por su influencia sobre Perón e Isabelita y haber organizado, desde el cargo de Ministro de Bienestar Social, la Triple A un grupo terrorista paramilitar que persiguió y asesinó a los que él consideraba como *infiltración marxista* en el peronismo.

³⁷ Se llamó “El rodrigazo” (año 1975) al brutal ajuste económico implementado por el Ministro de Economía Celestino Rodríguez. Esto trajo como consecuencia una inflación que alcanzó los tres dígitos. Si bien dio también un aumento del ciento ochenta por ciento a los trabajadores, éste inmediatamente fue licuado por la gran inflación. Hecho que provocó una crisis terminal en el gobierno de Isabelita.

³⁸ Operativo Independencia, autorizada por el Decreto N°262/75 de María Estela Martínez de Perón al Ejército Argentino y la Fuerza Aérea en Tucumán aniquilar a ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), que buscaban crear un foco revolucionario en el monte tucumano.

del "no te metás" provocó el terror en la sociedad, reforzado por la propaganda del régimen militar que culpaba a las familias por la actividad "subversiva" de los prisioneros. Fueron contabilizados trescientos cuarenta centros clandestinos en todo el país. Los testimonios de muchas de las personas secuestradas que luego liberadas lograron exiliarse; aportaron, años más tarde, la información para poder reconstruir los hechos ocurridos en estos campos de concentración.

Otras medidas que se tomaron durante este período fueron la suspensión de las actividades políticas, la intervención de los gremios, las 62 organizaciones, la CGT, la CGE, y también la Cruzada de Solidaridad. Al eliminar el fuero sindical, se suprimió el derecho a huelga y se prohibió la actividad de los partidos políticos. Otra de las medidas fue la depuración de la administración pública, se aplicó la Ley de Prescindibilidad y se intervinieron todas las asociaciones gremiales. Se informó a la población a través de los medios, los denominados "comunicados del golpe" desde su inicio el 24 de marzo de 1976:

"...el país se encuentra bajo el control operacional de la junta de comandantes Generales de las Fuerzas Armadas (...) "Se recomienda a todos los habitantes el estricto acatamiento a las disposiciones y directivas que emanen de autoridad militar, de seguridad o policial..."³⁹.

Se recordaba a la población que se abstuvieran de realizar reuniones en la vía pública y que estaba en vigencia del estado de sitio⁴⁰. Por el comunicado Número diecinueve:

"...Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que será reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años, el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o

³⁹ Comunicado N° 1 de la Junta Militar: "Se comunica a la población que, a partir de la fecha, el país se encuentra bajo el control operacional de la junta de comandantes Generales de las Fuerzas Armadas. Se recomienda a todos los habitantes el estricto acatamiento a las disposiciones y directivas que emanen de autoridad militar, de seguridad o policial, así como extremar el cuidado en evitar acciones y actitudes individuales o de grupos que puedan exigir la intervención drástica del personal en operaciones". Comunicado del Golpe de 1976. Disponible: <http://www.siemprehistoria.com.ar/2011/03/comunicados-del-golpe-de-estado-de-1976>

⁴⁰ Comunicado n° 2 de la Junta Militar: "Con la finalidad de preservar el orden y la tranquilidad, se recuerda a la población la vigencia del estado de sitio. Todos los habitantes deberán abstenerse de realizar reuniones en la vía pública y de propalar noticias alarmistas. Quienes así lo hagan, serán detenidos por la autoridad (militar, de seguridad o policiales). Se advierte asimismo que toda manifestación callejera será severamente reprimida". Comunicado N° 3: "A partir de la fecha el personal afectado a la prestación de servicios públicos esenciales queda directamente subordinado a la autoridad. Comunicado del Golpe de 1976. <http://www.siemprehistoria.com.ar/2011/03/comunicados-del-golpe-de-estado-de-1976>

imágenes, con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales”.⁴¹

2. 2. La vuelta a la democracia. Los ochenta

Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente sobre el golpe, el protagonismo durante este proceso fue el de las madres de desaparecidos, que ya se habían organizado en 1977. El grupo de "Madres de Plaza de Mayo", reclamaba, y continúa haciéndolo hasta el día de hoy, la aparición con vida de sus hijos desaparecidos como N.N.⁴². Esta Asociación surgió con el fin de recuperar con vida a los detenidos desaparecidos, inicialmente, y luego establecer quiénes fueron los responsables de los crímenes de lesa humanidad y promover su enjuiciamiento. Desde entonces, todos los jueves repiten una caminata alrededor de la pirámide de la plaza de Mayo, símbolo de la Libertad, frente a la Casa del Gobierno Nacional. Esta *marcha* fue originada cuando las fuerzas de seguridad les exigieron “circular”, ya que por causa del *estado de sitio*, estaban prohibidas las reuniones de grupos de tres o más personas. Para distinguirse, comenzaron a usar un pañuelo blanco en las cabezas, hecho en un principio con tela de pañales que se usaban para niños, representando así a los hijos. Ese pañuelo se convirtió en su símbolo.



II. Madres de Plaza de mayo. (<http://progresoanal.us/20130523/videla-montt-y-las-dictaduras-en-america-latina/>)

⁴¹ Comunicado del Golpe de 1976. <http://www.siemprehistoria.com.ar/2011/03/comunicados-del-golpe-de-estado-de-1976>

⁴² Las iniciales "N.N." Es un término de la Policía que se usa para catalogar a una persona no identificada. Expresión latina Nomen Nescio (literalmente "desconozco el nombre"). En español suele interpretarse como Ningún Nombre.

Cabe aclarar que Rosario también tiene su versión local, igualmente que en otras ciudades del territorio nacional.

Unos años después se creó "Abuelas de Plaza de Mayo" para reclamar, sobre todo, la aparición de los niños nacidos en cautiverio y separados de sus progenitores o familiares. Más adelante se funda "Hijos", agrupación que nuclea a los hijos de los desaparecidos, que se expresan con acciones de "escraches" a los torturadores e individuos involucrados en la desaparición de personas, manifestándose frente a sus domicilios particulares. De esta manera interiorizan a la comunidad señalando quiénes son estas personas. Todas estas agrupaciones proclaman: "No al olvido, no al perdón".

Así como Traverso provoca con su obra el tema de la memoria, también surgen otros protagonistas:

“...artistas plásticos, escritores, cineastas, investigadores universitarios, que renuevan el espectro de las búsquedas hacia el pasado. (...) nace un nuevo impulso para una voluntad de conocimiento y una interrogación de las responsabilidades...” (Vezzetti, 2007:57).

Asimismo se puede mencionar que las manifestaciones artísticas surgidas durante y posteriormente a este período serán, si se puede hacer esta lectura, una vía de comunicación, una salida, una respuesta a estos acontecimientos históricos tan fuertemente marcados y que quedaron latentes entre los que los que sobrevivieron, los familiares que aún padecen la ausencia de sus seres queridos y a la sociedad involucrada.

Es, en este punto, donde podemos relacionar las obras producidas por Fernando Traverso con estos hechos relevantes. Este artista trae desde lo simbólico e iconográfico de sus bicicletas, el recuerdo y la transmisión, recurriendo a la memoria, con la multiplicidad que le permite el formato de su obra, su materialización a través de esa matriz que se despliega como una forma de comunicación visual, transmitir y recordar. Sobre los hechos, opina Luis Romero:

“Paralelamente con ese derrumbe se construyó, aceleradamente, una imagen de la dictadura, que cristalizó en un informe oficial sobre sus crímenes —conocido como Nunca Más— y culminó poco después, en 1985, con la condena de los principales responsables militares, junto algunos de los jefes de las organizaciones guerrilleras” (Romero, 2006: 1).

Durante el año 1984, ya asumido el gobierno democrático del Presidente Ricardo Raúl Alfonsín, se creó la Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas. A dos meses de su formación, la Comisión⁴³ expuso un informe parcial del horror pasado, en nuestra ciudad:

“...el número de desapariciones fue menor, comparada con otras zonas del país (...) Rosario constituye el lugar en donde más torturados hubo, tortura de todo tipo con una gran cuota de ensañamiento en forma sistemática que en muchos casos se transformó en asesinatos” (Del Frade, 2006:239).

El expediente de la Causa “Feced, Agustín y otros. Homicidio, violación y torturas”, con un total de 49 cuerpos y 10.239 folios, es probablemente el mapa del terrorismo de estado en la zona del Gran Rosario. Para corroborarlo se cita:

“...El 28 de abril de 1983, el consejo supremo de las Fuerzas Armadas inició el expediente 47.91344. En el mismo se desprendió que: entre el mes de febrero de 1977 y marzo de 1979, se realizaron 1.800 detenciones y 350 desaparecidos. (Del Frade, 2006:247).

El número de bicicletas impresas por Traverso, en las diferentes paredes de nuestra ciudad, alude a esa cantidad mencionada en el documento oficial: las trescientos cincuenta personas desaparecidas en Rosario. Se puede considerar esta cifra equivalente de impresiones gráficas, como una referencia inevitable al hecho irreparable y devastador de la desaparición forzada de personas en la trama social local. El artista, con esta propuesta inédita, reflexiona y deja huella ante el transeúnte en permanente convivencia con su hacer histórico y, al mismo tiempo, lo concientiza al instalar la memoria activa sobre lo ocurrido en el entorno ciudadano.

Hoy por hoy, la bicicleta es un ícono de los derechos humanos, pues rememora a las víctimas o a las personas prescritas durante la más violenta de las dictaduras militares. “...El término *desaparecidos* no es más que un eufemismo, en la medida en que a estas personas las hicieron desaparecer para nunca más ser vistas”⁴⁵.

⁴³ La comisión estuvo integrado por: Israel Esterkin, Manuel Blando, Ricardo Pegoraro, Hugo Urcola, José Emilio Madariaga, Fidel Toniolli y Alberto Gabetta

⁴⁴ El expediente fue iniciado a raíz de la denuncia presentada por Elda F. de Bettanin y Ma. Inés Bettanin, por el operativo perpetrado, en 1977, contra la vivienda del ex diputado nacional peronista Guillermo Bettanin.

⁴⁵ Lawrence Weschler. El País, cultura. 2008/05/26. Art. El horror de la represión en América latina

La represión fue por consiguiente la metodología utilizada por los militares para tramar el terrorismo de Estado; en cada operación se aplicaban, casi siempre, las mismas estrategias: retención forzada de personas civiles, torturas psicológicas y corporales de toda índole, hasta provocarles a veces la muerte. Luego, para “...deshacerse de los cuerpos la Armada procedía rutinariamente a arrojarlos, a veces vivos al Atlántico” (Vezzetti, 2007:40). Este modo perverso de actuar y la intolerancia justificada de los representantes de las Fuerzas Armadas, eliminaron toda forma de oposición activa en la sociedad, pues, amedrentaron y sometieron por el terror a todo un país.

Continuando con una enumeración breve de sucesos, la democracia de los 80 despertó un optimismo nuevo. Pero, casi al final de la gestión, el horizonte político presentó una perspectiva diferente y poco alentadora. La cesación anticipada del gobierno de Raúl Alfonsín en julio de 1989, que fue impulsada por el desgaste de trece paros organizados por el sindicalismo y la caída de la moneda “austral”, causó una hiperinflación con un elevado índice de pobreza. Se produjo en consecuencia un estallido social, provocado por los sectores acorralados por la política económica, expresada abiertamente en “saqueos” a supermercados, estimulados tal vez por intereses opositores. El colapso de las finanzas públicas precipitó el cambio de gobierno, favoreciendo la asunción prematura de Carlos Menem, que había ganado las elecciones meses atrás y cuyo acto de asunción estaba estipulado para diciembre de ese año. La urgencia del nuevo gobierno estuvo centrada en “...la Ley de Emergencia Económica y la Ley de Reforma del Estado...”, que buscaban “...limitar fuertemente el capitalismo asistido...” que se había desarrollado en la Argentina desde mediados de los años 40 (Carlino, Stuard, 2005:120).

Los años noventa marcaron la época denominada “década menemista”, tiempo de la euforia de la “Argentina del primer mundo” y del “uno a uno”, de la paridad a dólar con el peso argentino. Es este período donde el neoliberalismo se expandió abiertamente, siendo el modelo impuesto por los países centrales y hegemónicos, se impusieron la globalización y la economía de mercado. Las empresas del estado una a una se privatizaron y con el libre

comercio se produjo la invasión de productos importados, lo que concluyó con el quiebre de la industria nacional y, por ende, trajo aparejado “los despidos” obreros y el crecimiento devastador de la exclusión social por falta de trabajo. En lo político, “...las Leyes de Amnistía desembocaron en la impunidad de los represores militares, la memoria no ha podido hacer lugar a la historia...”. (Traverso, 2007: 85).

Luego de caracterizar la última década del siglo, vendrá el breve gobierno de la Alianza, encabezado por Fernando de la Rúa, que continuó con el mismo rumbo económico. Como respuesta al decreto del “Estado de sitio”, el malestar general precipitó la caída del gobierno en diciembre de 2001. La confiscación bancaria de los fondos de ahorristas, conocido como “corralito”⁴⁶, llevó a la clase media a salir a la calle a manifestar su bronca, los bancos fueron los objetivos de apedreamientos y de estridentes cacerolazos⁴⁷ e insultos. Algunas de estas protestas fueron expresiones urbanas muy singulares que los medios difundieron con grandes titulares. Por otro lado, en la sociedad más vulnerable, el flagelo del desempleo provocó la explosión “piquetera”⁴⁸.

Quedó establecida una actitud, una modalidad política de la sociedad: ocupar el espacio público. Se generaron las Asambleas populares y otra nueva modalidad el “trueque”⁴⁹, fue un momento de gran movilización del país.

El estado de sitio provocó represiones y muertos; movilizaciones y cacerolazos dirigidos al corralito financiero. Bajo el lema “que se vayan todos”, la ciudadanía reprobó a la dirigencia político-partidaria. Esta crisis de diciembre de 2001, fue tan profunda que llegó a todas las dimensiones del Estado y de la Sociedad. En tan solo trece días se sucedieron cinco presidentes y finalmente Eduardo Duhalde⁵⁰ se hizo cargo del ejecutivo para completar el período. Se

⁴⁶ El corralito define a la restricción por parte del gobierno a las extracciones de dineros de los plazos fijos bancarios y de las cuentas corrientes de las cajas de ahorros, tenían el fin de no permitir la salida de dinero del sistema bancario.

⁴⁷ Cacerolazos: Forma de manifestación auto convocada espontáneamente en contra del gobierno. Los asistentes se expresaban golpeando cacerolas, el grupo social mayoritariamente pertenecía a la clase media.

⁴⁸ El piquete es la interrupción real de las vías de circulación urbanas para impedir el tránsito como protesta, también simbólica, la quema de neumáticos y el humo negro es una de las formas de visualización.

⁴⁹ Trueque solidario fue la respuesta a la crisis donde los ciudadanos se reunían en mercados, muchas veces improvisados, para intercambiar productos, motivado por la falta de dinero. Los intercambios fueron: alimentos, vestimentas, objetos de utilidad y hasta intercambio de mano de obra. Se aplicaban bonos y a cada mercancía se le asignaba créditos como parámetro del trueque.

⁵⁰ Eduardo Duhalde, había sido Vicepresidente en los años noventa durante el gobierno de Menem.

implementó como estrategia económica el devaluó y el retorno a la pesificación, terminando con la igualdad del “uno a uno” de peso al dólar.

En las elecciones de 2003, los tres candidatos del Partido Justicialista apenas obtuvieron un poco más del veinte por ciento cada uno, quedando consagrado presidente Néstor Kirchner, luego de la dimisión de Menem a competir la segunda vuelta. El nuevo presidente apeló a un proyecto de centro-izquierda, acudiendo a la memoria de una sociedad que conoció la participación política. Las agrupaciones políticas y sociales vuelven a alcanzar protagonismo a través de las asambleas barriales de la ciudad, conurbano de Buenos Aires y en varias ciudades del país. También se recuperan fábricas como espacios culturales, aunque se intensificaron las acciones piqueteras. Ambos hechos incentivaron a los artistas visuales a ocupar nuevamente la calle como espacio de acción. Kirchner, promovió la política de los derechos humanos. En el 2005 “...fueron declaradas inválidas e inconstitucionales las leyes de Obediencia Debida y Punto Final...”, esto abrió el camino a nuevos “...procesos judiciales e importantes detenciones de militares implicados en la represión...”. (Traverso, 2007:85).

Finalizado el mandato, se produjo el recambio en la sucesión presidencial. En la contienda electoral, ganó las elecciones Cristina Fernández de Kirchner, continuando con lo que se llamó, la “profundización del modelo”. Luego, vinieron algunas medidas como “la 125”⁵¹. La aplicación de la misma, movilizó al paro agropecuario y al bloqueo de rutas. El largo conflicto confrontó al Gobierno con las organizaciones del sector empresario agro-ganadero. Finalmente dejaron sin efecto las retenciones⁵². El Vicepresidente Julio Cobos tomó protagonismo en el Senado con la mítica definición “mi voto no es positivo”. En consecuencia el Gobierno con esta derrota pasó el momento más crítico de su gestión. Acallados los hechos, inmediatamente continuaron las elecciones legislativas en las que el Gobierno perdió la mayoría en ambas

⁵¹ Resolución 125. El gobierno tomó la decisión de incrementar las retenciones a las exportaciones de soja y girasol, estableciendo un sistema móvil, el derecho a la exportación aumentaría de acuerdo a los precios internacionales

⁵² El gobierno mandó al congreso el “Proyecto de ley sobre las retenciones” que fue votada en ambas cámaras, resultando aprobada en diputados y empate en senadores. El Vicepresidente Cobos tuvo que desempatar y votó en contra de la medida del Gobierno.

cámaras y en consecuencia la oposición triunfante, poco homogénea, reclamó el diálogo y la reforma del perfil político vigente.

A último momento se aprobó la ley de medios y en consecuencia continuó con más énfasis la guerra mediática, entre el gobierno y el llamado *grupo Clarín*⁵³ que vio afectados sus intereses. Esta primera década del siglo dejará su impronta política con la vuelta de los jóvenes a la militancia, sobre todo los seguidores del gobierno y conducidos por el hijo de Kirchner: “*la Cámpora*”. Al inicio de esta nueva década, con las preliminares electorales, el país sufrió el impacto de la muerte de Néstor Kirchner. Pocos meses después, se realizaron las elecciones presidenciales y Cristina Fernández de Kirchner obtuvo la reelección con un poco más del cincuenta por ciento de los votos⁵⁴.

2. 3. El campo artístico nacional

Las periodizaciones y los cortes cronológicos que convocan al recorrido histórico, de la obra bicicletas de Fernando Traverso, permitirá hacer una estimación sobre el impacto que este tipo de producción provocó en el entorno de la sociedad. El proceso de transformación estará ya instalado hacia finales de los ‘80, siguiendo los cambios en las décadas siguientes. Las vanguardias en los ‘60 y ‘70 se sucedieron y se superpusieron con tal rapidez que en la década de los ochenta parecían ya agotadas.

Para la pintura “...las orientaciones del neo-expresionismo y la *geometría constructiva* marcarán sentidos para el color, para los temas y para el orden de las formas” (Giunta, 2001:18). Hay una clara *oposición a lo nuevo*. Giunta continúa: “...los ochenta revolvió los temas y los géneros, la voluntad de politización y los planteos radicales” (2001: 21). Más adelante, se desarrollarán las características particulares del arte urbano que paralelamente convivía con otras disciplinas artísticas.

⁵³ El grupo Clarín es el conglomerado mediático más grande de la Argentina y, de acuerdo a algunas fuentes, el grupo de medios más grande de toda América Latina

⁵⁴ La Justicia Electoral informó que la fórmula integrada por Cristina Fernández de Kirchner y Amado Boudou obtuvo el 54,11% de los votos

Los '90 se caracterizaron por diferentes orientaciones y un marcado interés por el conceptualismo, lo kitsch y el videoarte. Se podría establecer una vinculación entre los '60 y los '90, por contraste, "...relacionada más con la distancia que con una continuidad de un imaginario artístico". De todos modos "...Se citan los temas del pop y también las estrategias del arte político de acción..." (Giunta, 2001: 18).

En una búsqueda de temas, las obras podían apuntar a lo lúdico; se hacía referencia repetidamente al cuerpo y se confundían los límites entre lo femenino y lo masculino; se estimulaba el erotismo y la pornografía. Los acontecimientos históricos fueron temas repetidos: los íconos del peronismo y Evita, la dictadura militar y los desaparecidos, las Malvinas, las Abuelas, las Madres e Hijos, el Gauchito Gil, San Cayetano, la Virgen Desatanudos, la figura del Che Guevara, el Menemismo y la exaltación de lo kitsch.

Las generaciones últimas experimentaron con materiales de la nueva tecnología. Se incorporaron estrategias como las instalaciones y el arte urbano; se extendieron los límites entre las disciplinas, caracterizados por la hibridación y la experimentación de diferentes recursos visuales. Hoy interesan los nuevos medios, el video y el arte digital y la fotografía es protagonista.

2. 4. El umbral artístico rosarino de los noventa

2. 4.1. Bienal Tomarte

A fines de abril de 1990, la Facultad de Humanidades y Artes fue centro de la Primera Bienal Alternativa: "Tomarte"⁵⁵. Esta actividad se extendería posteriormente por tres días en toda la ciudad, siendo el espacio urbano un campo de experiencias utilizado como soporte para las diferentes prácticas artísticas.

⁵⁵ Formaron parte del mismo docentes de la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario, la Comisión Organizadora de TOMARTE estaba integrada por: coordinación de eventos artísticos: Susana Bauman y Fernando Ercila; coordinación de trabajos teóricos: Gabriela Aloras, Enrique Pereyra y Emma Vaccaro; coordinación publicidad: Aldo Ciccione (Chacal); coordinación fondos económicos: Rubén Porta; coordinación arte correo: Claudia del Río; coordinación video-arte: Graciela Carnevale; y en Coordinación General. Carlos Cantore, María Cristina Pérez y Graciela Sacco.

Para la muestra estática, referida a las obras de exposición, hubo una convocatoria amplia, sin restricciones. En la misma se conjugaron disciplinas sobre diversos soportes y resoluciones visuales. Esto sucedió en la extensión de los espacios edilicios de la Facultad de la calle Entre Ríos y su conexión con calle Corrientes, invadiendo cada uno de ellos con las diferentes propuestas. La consigna de la Bienal fue: “total libertad de expresión, ningún tipo de censura, defensa del trabajo creativo”. La participación de artistas nacionales y de otros países vecinos, la red de arte correo, las discusiones en comisiones de las diferentes ponencias, dieron cuenta de la importancia de la actividad artística en la ciudad.

Entre las propuestas muy variadas, la actividad representativa fue la convocatoria de Arte Correo. Cada participante recibió dos tarjetas postales de idéntico tamaño, diseño y color. En el frente, sobre fondo amarillo se leía “*no al indulto*” escrito en negro, una de las postales tenía impresa la dirección de Casa de Gobierno de la Capital Federal, la otra llevaba la dirección de la Escuela de Bellas Artes de la calle Corrientes al 700 de Rosario. Fue amplia la repercusión, participando artistas de muchos países.

“El texto de la convocatoria del *NO*, invitaba a los artistas a manifestarse en contra del indulto presidencial, y demandaba que tanto la corrupción económica como los crímenes contra la humanidad cometidos por la dictadura fueran juzgados y castigados. Resignar esta condena significaría actuar en contra del sistema democrático y de la humanidad.” (Pérez, 2010: 77)⁵⁶

Ésta y otras manifestaciones de diferente índole, se fueron realizando en todo el país, en oposición al indulto que fue firmado finalmente por el presidente Menem, el 28 de diciembre de 1990.

2. 4. 2. Rosario Imagina

La Bienal de la Creatividad “Rosario Imagina 1990”, efectuada a pocos días de Tomarte, fue una convocatoria realizada a fines de mayo, donde participaron artistas de diferentes *disciplinas del arte* en los espacios de los

⁵⁶ Rubén Porta / Elsa Flores Ballesteros ; Hugo Cava ; Cristina Pérez. - 1a ed. – Rosario, Cap. Porta dura más. Historias que no terminan, Cristina Pérez, Ediciones Castagnino/Macro, 2010

viejos galpones del ferrocarril, en ese momento, recién reciclados y ampliados para centro cultural. “Patio de la Madera”, fue producto de la búsqueda por fuera de los espacios institucionales legitimados de ese momento en la ciudad. La Bienal estuvo organizada por el grupo “Centro Experimental Rosario Imagina”⁵⁷, todos ellos provenientes de diferentes actividades artísticas. Se tuvo como objetivo: un encuentro regional “del arte y la vida” de las múltiples disciplinas estéticas: en Artes Visuales, Diseños (arquitectónico, gráfico e industrial), Fotografía, Cine y Vídeo, Proyectos Especiales, Literatura, Historieta, Teatro, Títeres, Danza, Música y Moda”.

Los objetivos se expresan claramente en el catálogo: “*La Verdad no está en un Sueño sino en la suma de todos los Sueños*” (de “Las Mil y una Noches”).

“...Rosario...hay búsqueda de la singularidad y es también búsqueda de una ciudad que no sólo es geografía, sino ante todo su gente, que la padece, devora, disfruta y siente (...) Debemos animarnos a encontrarnos, reconocernos, estimularnos, “mencionarnos”...a crearnos desde nosotros mismos (...) Y la dependencia no solo es un fenómeno económico, sino mental, que nos lleva a desvalorizar nuestras propias capacidades (...) La imaginación es nuestra mejor herramienta...en la aventura, en el riesgo, en la trasgresión (...) y son nuestras creaciones las que hacen rupturas de un orden, de una forma, de una situación; una comunidad que nos asfixia, paraliza, rompe y desordena, ...apuntando hacia aquello que todavía no se ha revelado”.

Entre las tantas propuestas en la disciplina Artes Visuales, Fernando Traverso envía para su participación, cuatro obras pictóricas para la preselección, que analizamos en el capítulo VI (ver p. 115) correspondiente a la presentación de sus obras.

Este era el clima vivido en la ciudad, los artistas unidos y agrupados se propusieron buscar nuevos espacios de creación, de difusión y comunicación.

⁵⁷ Rosario Imagina estuvo integrado por el comité ejecutivo por Dante Taparelli, Carlos Jiménez, Eduardo Rodes, Cristina Prates, Patricia Vitola, Juan Feiloschi, Rody Bertol y Horacio Gorodischer. Las Distintas áreas artísticas fueron coordinadas por diferentes representantes. En el Área Artes Visuales fue el responsable de la coordinación y curaduría el autor de este trabajo, Carlos A. Esquivel

2. 5. Arte en la Kalle

En los años 1995 y 1998 actuó en Rosario el colectivo “Arte en la Kalle”. Este grupo estuvo integrado por estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario, como así también por músicos y actores de la ciudad. Las problemáticas abordadas eran diversas: escraches, despidos y violación de los derechos humanos. Una de sus acciones más difundida fue “Robocop/ Tolerancia Cero”⁵⁸. Como consecuencia de la aplicación del operativo policial denominado “Tolerancia Cero” en la provincia de Santa Fe.

La “Campaña de visibilidad” fue realizada por etapas, en el inicio se estamparon con esténcil las paredes y los muros de la ciudad con la imagen de Robocop en un tamaño de 0,80 x 2 m. En la siguiente etapa, se agregó el texto que decía “Tolerancia cero”, la acción se acompañó con autoadhesivos similares a los usados por la cooperadora policial, con la misma imagen del Robocop con la frase “Tolerancia Cero”.



III. Robocop. “Tolerancia Cero”, esténcil. Disponible en red⁵⁹

⁵⁸ ROBOCOP/Tolerancia cero, Grupo arte en la Kalle, 1998. Archivo del taller de Guerilla de la Comunicación. Ciudad de Rosario, <http://argentina.indymedia.org/news/2003/11/148891.php>

⁵⁹ <http://argentina.indymedia.org/news/2003/11/148891.php>

Los medios gráficos y radiales hicieron registro de estas intervenciones que provocaron distintas interpretaciones, las cuales produjeron diversas reflexiones y contraposiciones en la opinión pública.

2. 6. Otras expresiones

2. 6. 1. El Grupo “Etcétera”

Después del estallido social del 20 diciembre de 2001, el grupo Etcétera⁶⁰ propone la acción que provocó la polémica “El mierdazo”, en febrero del 2002. En el mismo se convocó, a través de la Asamblea de Artistas Plásticos, a la gente a llevar sus deposiciones al Congreso Nacional. Para la performance se reunió a los medios, por lo que quedó registrado el lanzamiento de dichos desechos sobre las puertas del edificio; finalmente terminó con la intervención policial deteniendo a algunos manifestantes, que dada la situación que se vivía, los llevó a buscar nuevas y variadas estrategias de protesta. Una de ella fue:

“Bajo la consigna *“No se suspende por lluvia, ni por diarrea”* se realizó una instalación y una performance en la que un actor disfrazado de Oveja, sentado en un inodoro ubicado sobre una alfombra roja, defecaba en público. Luego, fue imitado por otros manifestantes que también sintieron la necesidad. Otros, optaron por quitarse sus ropas y quedar al desnudo frente al gobierno. La repercusión mediática permitió que el concepto de la acción se expandiera hacia otros puntos del país”.
<https://grupoetcetera.wordpress.com/2002-2/>

Otra propuesta del Grupo Etcétera “Gente armada” fue realizada el 20 de diciembre de 2003. El título juega con la ambivalencia de “gente con armas” por un lado y “gente construida” por el otro. Eran figuras articuladas en tamaño natural, sin rostros donde cualquiera podía poner su cara sobre los diferentes cuerpos. En esta ocasión, el grupo proponía “Nosotros ponemos el cuerpo, ustedes pongan la cara”. Se buscaba resaltar la ficción del discurso medial a través de la construcción de figuras simbólicas, “armadas y desarmadas” que fueron instaladas en la Plaza de Mayo, alrededor de una escenografía que imitaba un juego de feria con las imágenes caladas, a las que se les incorporada el rostro del público, que introdujo el suyo.

⁶⁰ Este grupo provenía de diferentes disciplinas, de la literatura, la música, la plástica y del teatro. Algunos de los integrantes fueron: Cristina Forte, Loreto Garín, Mancy Garín, Federico Langer, Antonio O Higgins, Leopoldo Tiseira, Federico Zukerferd y Ariel Davicenzo, entre otros. <https://grupoetcetera.wordpress.com/2002-2/>

2. 6. 2. “Bosque de la Memoria”

En el Bosque Scalabrini Ortiz de Rosario, en homenaje a los asesinados y desaparecidos durante la Dictadura militar, se recuerdan y dejan testimonio los familiares de las víctimas, mediante la plantación de 400 árboles⁶¹. Las especies seleccionadas fueron: cedro azul, magnolia, alcanfor, fresnos dorados, abedul blanco y púpura, aromo, jacarandá, todos ellos metáfora de la diversidad y de la convivencia. Estos familiares, año a año, se reúnen allí cada 24 de marzo para conmemorar y también aportar a la memoria colectiva.



IV. Bosque de la Memoria, acción. Madres y familiares plantando árboles. Disponible en red (59)

Bajo la sombra de los árboles se construyó un sendero peatonal con huella de pisadas que marcan la ausencia de los que ya no están. Son huellas que señalan un camino que debe continuar paso a paso y que titulado “Presencia” en el año 2008, a propuesta del artista Julio Rayón⁶²

2 .6. 3. “En trámite”

El grupo *En trámite* se conformó en el año 1999, integrado por los artistas Fernando Traverso, Marita Prieto y Daniel Perosio. Si bien las acciones realizadas fueron urbanas, tuvieron un espacio de arte propio “La gestoría”

⁶¹

Disponible en <http://www.rosariocultura.gov.ar/museos/museo-de-la-memoria/bosque-de-la-memoria-2>

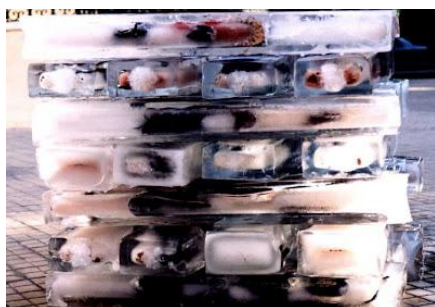
⁶²

<http://www.museo delamemoria.gov.ar/bosque,htm>

inaugurada en julio de 2001, donde realizaron muestras colectivas, individuales de los integrantes del grupo y de otros artistas, el lugar funcionó un par de años.

De las tantas representaciones plásticas que aludieron al recuerdo de *los años de plomo*, el grupo En Trámite realizó una instalación urbana en el año 2000, en el marco de la Tercera Bienal de la Crítica, en la ciudad de Rosario. La acción fue concebida como espacio cambiante, inestable, marcando la ausencia del cuerpo.

Las barras de hielo apiladas fueron emplazadas estratégicamente entre el *edificio de la Municipalidad*, interpretado como poder político y *la Catedral* simbolizando el poder atemporal religioso. Esta disposición de la instalación, enfatiza la conexión con el pasaje Juramento, que vincula con el imaginario patriótico representado a través del *Monumento a la Bandera*.



V. Grupo En Trámite", Instalación. Disponibles en red ⁶³

En un número de treinta barras de hielo, haciendo alusión a los 30.000 desaparecidos, los bloques translúcidos, poco visibles, contenían objetos intencionalmente seleccionados en su interior. En un tiempo de espera, el necesario para que sucediera el des-congelamiento, se develó el misterio: la señal anónima manifestada mediante viejas zapatillas y zapatos de dueños ausentes. Esta obra recurrió a la metáfora de lágrimas derramadas por algunos transeúntes que, inducidos al recuerdo de estos hechos traumáticos reafirmaron la memoria de sus seres queridos.

⁶³ <http://artesyprocedimientos-imagenes.blogspot.com.ar/2010/06/grupo-en-tramite-rosarioargentina.html>

CAPITULO 3. Antecedentes de Obras

Anteriormente se realizó un apartado de los acontecimientos históricos del arte, que en suma resultaron reveladores tanto por los planteos políticos como para los sociales, por los diferentes propósitos de búsqueda y por la ruptura de un orden estético, para relacionarlos con el compromiso de lo producido por Fernando Traverso. Ahora bien, en este nuevo bloque se propone rescatar ciertas producciones artísticas, que precedieron temporalmente a sus intervenciones, para establecer vínculos indicadores como modo de hacer o de construir mediante el riesgo y la transgresión artística.

Desde una mirada resemantizada se considera a los Ready-made de Duchamp como obras de arte, que fueron, en su época expuestas en galerías y en la actualidad en museos. Como huellas de reflexión, de un gesto artístico éstos objetos, firmados o no, harán referencia de la autoría de un creador, fundador, transgresor y desertor. Cabe aclarar que Marcel Duchamp (1887-1968) es el artista que introduce de modo inaugural el concepto de ready-made, al presentar el *urinario* y el *botellero*; ambos objetos prefabricados y con la sola selección del artista convertidos en arte.

3. 1. Rueda de bicicleta. Ready-made

Con esta obra, concebida en 1913, Duchamp cuestiona e interpela sobre qué es el arte. Con la problemática emergente del *ready-made*, se apropia convenientemente de elementos del ámbito cotidiano y los eleva, por propia elección, a la categoría de obra artística. En consecuencia, surgen la búsqueda, la experimentación y la innovación de formas, materiales, lenguajes y técnicas.

La misma se configura a partir del ensamblado de una rueda real de bicicleta, montada en posición invertida, sobre un taburete que actúa como base de la misma. Sin embargo, esta banqueta no es simplemente una base, sino que además funciona como asiento de la rueda. De esta manera, ésta se mueve dinámicamente sin desplazarse de su lugar. Así se observa que tiene dos posibles movimientos simultáneos: por un lado gira sobre su propio eje en

un sentido horizontal y por el otro en el de la horquilla, lo hace sobre el centro del taburete, cuya rotación es en sentido vertical. Los movimientos de giro y de la rueda, provocan efectos cinéticos de impacto visual. El espectador puede interactuar con la obra y generar con ella un recorrido circular, sólo así la fuerza cinética y la luz de cada elemento adquieren cierto brillo y reflejos de colores por proyección ambiental. Esto representa una nueva imagen estética, realizada con elementos de usos reconocidos, impensables de concebir como arte, hasta ese momento.

Haciendo una analogía posible, se cree necesario y preciso plantear, aquí, estos antecedentes duchampianos para relacionarlos con el ícono–bicicleta de Traverso, no sólo por ser un objeto descontextualizado en sí mismo, sino también por la analogía con la rueda, en este último caso, multiplicadas por trescientas cincuenta estampaciones. En Traverso, adquiere sentido la búsqueda de un valor simbólico, fundamentalmente, con un propósito artístico y estético definido.



VI. Duchamp. "Rueda de bicicleta" Ready-made. <http://lounge.obviousmag.org/transfigurar/2012/09/duchamp-que-estas-na-arte-nos-dada-a-fonte.html>

La asociación de los objetos taburete/rueda de Duchamp, relacionados entre sí, por su funcionalidad son estructuras diferentes y antagónicas; el taburete sirve para sentarse, aunque aquí no cumple esa función, siendo además de carácter estático; en cambio, la rueda ya no se desplaza solamente, sino que también se presenta como un objeto móvil. Ambos conforman una unidad que se despliega espacialmente en el campo escultórico y adquiere el concepto de signo estético por la señalización de su autor.

Desde las diferencias o las coincidencias con Duchamp, la propuesta de Traverso, en la culminación de esta serie de estampaciones, “personifica” una silueta de la bicicleta pintada mediante la técnica del estencil⁶⁴ en distintas superficies del espacio urbano. Esta imagen nos remite a la memoria, al entrar, en contacto directo con el espectador ocasional y se potencia en una comunicación activa, es la mayor búsqueda para el logro de sus objetivos.

La obra de Duchamp, al proyectarse en el tiempo, nos permite explorar y valorar nuevas propuestas en el campo artístico, por las complejas relaciones entre la obra de arte, la figura del artista, la recepción del público, y por último el papel de las instituciones. Efectivamente, con la difusión del concepto de *ready-made*, hubo un desplazamiento general de la definición del arte hacia todo lo relacionado con las instituciones, la producción y la difusión. Con esta desviación o nueva propuesta artística, entonces, en el arte ya nada puede ser aislado. Es más: hoy se puede llegar a pensar y sentir que en el campo artístico nada es excluyente.

“...Marcel Duchamp, pionero del arte objetual, del procesual y del conceptual, continúa siendo un referente hasta la actualidad. De acuerdo con el modo de intervención realizada, Duchamp los denomina “asistidos” como es el caso de “*Un ruido secreto*”; “rectificados” donde realiza distintas operaciones sobre el objeto, tal como modificar su posición original, firmarlo y fecharlo, como en el caso de “*Fuente*” e inclusive plantea denominar “ready-made latente” a un edificio recién construido en Nueva York, abandonando la idea, al darse cuenta de que el mismo no constituye un patrimonio arquitectónico reconocido. Por último cuando no existe intervención como en el “*Portabotellas*”, se considera ready-made “puro”. (Jordán, 2012: 65).

Atendiendo a la vinculación que realiza Duchamp entre objeto y contexto; el artista visual argentino, Horacio Zabala sostiene desde una observación particular y relevante, una mirada plural: El Ready-made es el resultado de cuatro tipos de desplazamientos que se superponen entre sí:

* Desplazamiento físico: de un espacio a otro: de un establecimiento comercial o industrial a un museo o galería de arte.

⁶⁴ Estencil: medio de reproducción seriada que se realiza mediante una matriz que a través de las incisiones o cavaduras deja deslizar el color de la impresión.

* Desplazamiento lógico-funcional: los objetos elegidos dejan de ofrecer servicios, cambian su sentido y fundamento original. Perchero, mingitorio, peine.

* Desplazamiento simbólico-cultural: profanación de las tradiciones artísticas. O inversamente, sacralización del objeto común. Mona lisa con bigote.

* Desplazamiento lingüístico: juegos de palabras, re-señalizaciones, re-nominaciones y alteraciones de la gramática, creación de nuevos términos y personajes ficticios (Zabala, 2008: 32).

3. 2. Boîte-en-valise. Las cajas de Traverso

Continuando con Marcel Duchamp, su obra, Boîte-en-valise, o Caja en valija, reúne sesenta y nueve de sus obras en pequeña escala. Con esta producción de imágenes seriadas, que le demandó muchos años de trabajo, introduce el concepto de museo portátil, evidenciando una gran habilidad técnica. En palabras de Duchamp:



VII. Duchamp. Caja en valija. <http://ctsiessandoval.blogspot.com.ar/2011/01/hospital-del-estado-en-la-era-del-gran.html>

“... En vez de pintar algo nuevo, mi propósito era reproducir las pinturas y objetos. Me gustaban y las coleccionaba en un espacio lo más pequeño posible. No sabía qué hacer con ellas. Primero pensé en un libro, pero no

me atrajo la idea. Luego, se me ocurrió que podía ser una caja en la cual guardar mis obras y montarlas en un pequeño museo, un museo portátil, por decirlo de algún modo..." (Filipovic, 2008: 69).

Estas producciones de cajas de Duchamp, a su vez, se pueden relacionar con la serie de cajas de Traverso, en la que incorpora frascos envasados con la inclusión de pequeñas bicicletas, aludiendo al objeto "en conserva" y a la *conservación de la memoria*, y también en aquellas donde agrega objetos reales de carácter simbólico, como el caso del pañuelo de una Madre que bordó la fecha del nacimiento de su hijo desaparecido.

3. 3. León Ferrari: la crucifixión y las cajas

Dejando a un lado las expresiones de arte global y enfocando la mirada en manifestaciones nacionales, a mediados de los años sesenta, en la ciudad de Buenos Aires, el Instituto Di Tella fue el ámbito de experimentación de todas las artes. Su influencia tutelar puso el acento en lo efímero de la posmodernidad. En relación a estas experiencias, nos detendremos en la obra denominada "La crucifixión de la civilización occidental y cristiana" de León Ferrari, que estuvo programada para ser exhibida en la muestra Premio Di Tella de 1965.

Esta obra se distingue, hoy, como emblema indiscutible de un tiempo cultural; aunque no fue exhibida por ser excluida antes de la inauguración por el propio director Jorge Romero Brest. Esta medida fue tomada con el fin de evitar una posible censura por parte de las autoridades del poder político y religioso, ante la probable provocación que ocasionaría su exhibición pública. La imagen de la obra solo se conoció impresa en el catálogo y debido a esa omisión adquirió popularidad, hasta llegar a ser un icono artístico de los años '60. Esta obra de arte conceptual es declaradamente política y por esta razón, se la puede vincular con *las bicicletas* de Traverso, a pesar de las diferencias manifestadas en las estrategias plásticas y operativas.

León Ferrari pone, en obra, el simulacro de una crucifixión, entre una réplica a escala mediana de un avión FH 107, utilizado en la guerra de Vietnam y un Cristo de yeso, proveniente de una santería. La posición vertical en dirección descendente del avión con la imagen del Cristo ensamblada, nos revela una “caída”. Por un lado se puede asociar a un bombardeo y en consecuencia, tal como designa el título de la obra, no es una caída cualquiera sino una muy particular: “la caída de la civilización cristiana y occidental”.



VIII. León Ferrari, "La crucifixión de la civilización occidental y cristiana", disponible en red.
<http://interartive.org/2013/11/leon-ferrari-in-memoriam/>

De todos modos, Ferrari había presentado junto al Cristo tres cajas con manos, aviones, crucifixiones y bombas, que, en el conjunto, aludían a la Guerra de Vietnam, estas obras fueron expuestas e igualmente provocaron la reacción del crítico del diario *la Prensa*, escandalizado de que una institución sería expusiera “libelos políticos”. Ante el hecho, el artista respondió inmediatamente, al argumentar sobre su obra, y envió a la revista *Propósito*, un texto “La respuesta del artista,” fechada el 21 setiembre de 1965. Durante un tiempo será la obra no expuesta, la ilusoria crucifixión contemporánea, la que tendrá amplia cobertura y difusión en los medios periodísticos, y por tanto, será inevitable la asociación del público con aquel hecho bélico intervencionista e

imperialista de E.E.U.U., un conflicto político fuera de la geografía argentina. (Ferrari, 2005:13).

3. 4. Rosario es Tucumán Arde

La inauguración de “Tucumán Arde”, finalmente, se realizó el 3 de noviembre de 1968 en las instalaciones de la CGT de Rosario bajo el engañoso título “Primera Bienal de Arte de Vanguardia”. “Tucumán Arde usó el arte para hacer política, una parte del arte conceptual y de ciertas manifestaciones del “arte político contemporáneo” usan la política como tema para hacer arte”. (Ferrari, 2005: 39)

Los principales objetivos, modalidades y procedimientos de ejecución se plasmaron en una *declaración manifiesto*, firmada por Nicolás Rosa y María Teresa Gramuglio. El proyecto Tucumán Arde fue concebido en etapas: inicialmente, fue la búsqueda de la información con la que se llevaría a cabo una muestra, luego vendría una etapa de recopilación y síntesis; y finalmente, la evaluación y la difusión en los medios.

En la instalación, se mostraron los distintos espacios empapelados con afiches callejeros, que se utilizaron como medio de promoción durante varios meses. Los carteles con nombres de los dueños de los ingenios, los recortes periodísticos que hablaban de la situación de la región, los diagramas que ponían en evidencia las relaciones entre el poder económico y el poder político, las cartas de los pobladores y de los docentes tucumanos, también formaban parte de ese montaje, junto con las pancartas colgantes pintada a mano sobre tela, con diversas consignas: "...Visite Tucumán, jardín de la miseria"; "No a la tucumanización de nuestra patria"; "Tucumán, no hay solución sin liberación".

Además, se expusieron paneles con montajes fotográficos, que daban cuenta de la situación paupérrima de esa provincia, junto a la proyección de audiovisuales realizados con materiales de cada uno de los viajes y grabaciones transmitidas por altoparlantes de las entrevistas a dirigentes sindicales, trabajadores cañeros y ciudadanos en general.

Distintas acciones sucedían simultáneamente: se producían cortes de luz, con una periodicidad cada treinta segundos, que aludían al lapso de tiempo en el que se producía la muerte de un niño tucumano. También, entre las acciones que sucedían, se repartía café amargo como símbolo de la crisis azucarera.

La tercera parte de la intervención de *Tucumán Arde* tenía que ver con la difusión de los resultados de la experiencia, que no pudo concretarse como estaba programada, ya que la muestra montada en la Federación Gráfica Bonaerense de Buenos Aires, fue clausurada inmediatamente por acción policial. Con ello se diluyeron también las muestras ideadas para las ciudades de Santa Fe y de Córdoba.

3. 5. Arte y democracia. Expresiones urbanas de los ochenta

En los años de la dictadura militar argentina, se diseñó un operativo mediático de validación del terrorismo de Estado. Las páginas de los principales medios gráficos, así como también los programas de televisión y radio controlaban hasta los más mínimos detalles de cada edición. Junto a medios privados, fueron parte de una compleja maquinaria funcional, al servicio del encubrimiento de crímenes de lesa humanidad, cometidos durante el poder de facto, que sirvieron de soporte para la difusión de mensajes orientados a justificar este orden autoritario. Hubo censuras, secuestros, torturas y hasta desapariciones de modo sistemático en todo el territorio nacional, de protagonistas del arte y de la cultura, sindicalistas y obreros. Una vez pasados estos hechos que provocaron la reacción de artistas que fueron expuestos, a través de sus producciones de denuncia, a la consideración de la población, algunos de ellos debieron exiliarse.

La producción de *las bicicletas* de Traverso es el resultado de las vivencias, en carne propia, de la tragedia provocada por el terrorismo de estado en su ciudad, Rosario, que lo llevó a mudarse a una pequeña población de la provincia de Corrientes.

3. 5. 1. “Nosotros no sabíamos”

Durante la dictadura, el artista León Ferrari realizó una serie de paneles que denominó con certeza: “Nosotros no sabíamos”, en los mismos, reproducía con recortes extraídos de periódicos argentinos de circulación masiva, una serie de collages, que de manera explícita, hacían referencia a la desaparición y muerte de personas, ocasionada por el terrorismo de estado, que recién con el advenimiento de la democracia se pudo dar a conocer.

Los mismos, al provenir de diarios publicados entre los años 1976-1977, período que luego se conoció como “el plan de exterminio”, confirman que en los tiempos en que se pretendía imponer oscuridad y silencio, fue posible hacer una lectura de la información, aún cuando no se la quisiera exponer en los medios, y por tanto, siempre resultó factible saber qué es lo que estaba pasando en nuestro entorno, más allá de las acciones de grupos hegemónicos, para que no se conociera esa realidad velada.

Ferrari seleccionó de estos medios gráficos, una serie de noticias en la que los titulares decían: “...aparecen en Pilar 30 cadáveres dinamitados...”, “...hallan otro cadáver en la costa Atlántica Uruguaya...”, o “...San Juan: dos cuerpos acribillados a balazos...”. Se sumaban otras denuncias de extranjeros que habían sido expulsados del país, o bien, de avisos o de solicitudes expuestas por familiares de personas desaparecidas.



IX. León Ferrari, “Nosotros no sabíamos”. Imágenes Muestra. Marzo 2008. Museo Diario La Capital.

Rosario. <https://censurasmediaticas.wordpress.com/s>

Ferrari explica:

“...El significado solo no hace una obra de arte. Los diarios están llenos de significados que la gente lee indiferente. Nuestro trabajo consiste entonces en organizar estos significados con otros elementos en una obra que tenga la mayor eficacia para transmitirlos, revelarlos y señalarlos. Nuestro trabajo consiste en buscar materiales estéticos e inventar leyes para organizarlos alrededor de los significados, de su eficacia de transmisión, de su poder persuasivo, de su claridad, de su carácter ineludible, de *su poder de obligar a los medios de difusión a publicitar la denuncia, de su característica de foco difusor de escándalo y perturbación...*” (Ferrari, 2005, 26-27).

Esas noticias estaban “ahí”, expuestas a la vista de todos aquellos que pudieran interpretar más allá de lo que informaban los titulares. El artista, a través de esta indagación y esta selección, además del recurso de la ironía en sus títulos, hacía visible y revisable una verdad oculta entre línea, que muy pocos se atrevieron a ver y, menos aún, a reconocer.

3. 5. 2. Actividades visuales colectivas o urbanas

Iniciada la década de los '80, los artistas que estaban al margen del arte oficial comienzan a producir diferentes actividades visuales colectivas o urbanas, en oposición a la dictadura y a favor de la reivindicación de los derechos humanos. En consecuencia, surgieron nuevas expresiones que aludían a los desaparecidos, a través de indicios de un cuerpo ausente: aparecieron figuras tales como siluetas, manos, pañuelos, de las madres, y otras imágenes significativas, que plantearon por primera vez la problemática de lo traumático en la sociedad. Estos íconos fueron instalados en el espacio público, como referencia e invocación de las víctimas buscadas por familiares y amigos.

Con el llamado a elecciones y la llegada de la democracia en el '83 se vivieron momentos de gran conmoción y de alegría, entre los ciudadanos, ante la salida efectiva del régimen militar. Entonces, para las grandes manifestaciones se ocuparon espacios privados y públicos, veredas y paredes,

calles y plazas. La derrota de la guerra de Las Malvinas⁶⁵ en el 1982, precipitó la caída del régimen militar y la sociedad tomó conciencia del genocidio consumado. Se organizaron diversas marchas de protesta en las principales ciudades del país, especialmente, una, en Buenos Aires, que se denominó Marcha de la Resistencia.

3. 5. 3. El siluetazo

En 1983, se intervino la Plaza 25 de mayo con la acción del llamado “Siluetazo”⁶⁶. Uno de sus actores, Guillermo Kexel, relata cómo fue el proceso de gestación de este proyecto⁶⁷:

“...Las tres características principales de la propuesta eran: la autoría colectiva, las dimensiones de las figuras y la escala de la intervención urbana. Se proyectaba la realización de figuras en formas incompletas y seriadas”. “... en el comienzo se desechó la impresión mecánica y se valorizó la participación de la mayor cantidad de gente posible, con la diversidad de imágenes que estos producirían...”. (La Bizca, 1985: 19).

Los gestores ofrecieron la propuesta a las Madres de Plaza de Mayo, quienes lo aprobaron y además consiguieron la financiación para dicha actividad, así, se incorporaron estas siluetas. López Iglesias recuerda:

“... en un principio el proyecto contemplaba la personalización de cada una de las siluetas, con detalles de vestimenta, características físicas, sexo y edad, incluso con técnicas de collage, color y retrato”. (Longoni, Bruzzone, 2008: 29)

Finalmente, se presentaron varias siluetas, realizadas previamente y también se llevó, el material para la confección de nuevos registros, a fin de incentivar al público a participar en la actividad. Se usaron tres tipologías como matrices: la de un hombre, la de una mujer embarazada y la de un niño. Esta acción se constituyó en un taller improvisado, en plena Plaza de Mayo.

La iniciativa fue reformulada por las Madres y se transformó en los hechos. De esta manera, el transeúnte ocasional atravesaba un espacio que no

⁶⁵ La guerra de Las Malvinas tuvo origen con el desembarco de tropas argentinas en las islas del sur de nuestro país que se encuentran aún hoy en estado de colonialismo por Gran Bretaña. Este hecho se inició el 2 de abril de 1982 y concluyó con la capitulación de Argentina el 10 de junio de 1982.

⁶⁶ El siluetazo es un proyecto de los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, quienes decidieron que la obra fuera anónima y se las ofrecieron a las Madres de Plaza de Mayo.

⁶⁷ “Crónica de un proceso de gestación”, Buenos Aires, La Bizca, revista de política cultural, Nro 1, año 1, nov/dic 1985.

era el habitual. El siluetazo fue la materialización de la consigna: “*aparición con vida*”.

“...los distintos relatos reunidos permitieron componer una versión de la prehistoria del Siluetazo. En 1982, la Fundación Esso convoca a un Salón de Objetos y Experiencias (suspendido por la guerra de Malvinas). Aguerreberry, Flores y Kexel –que compartían el taller– deciden intervenir en este premio privado con una obra que aludiera a la dimensión cuantitativa de la desaparición de personas, el espacio físico que ocuparía la suma de esos treinta mil. El disparador de esta idea fue una obra del artista polaco Jerzy Skapski reproducida en la revista *El correo de la UNESCO* de octubre de 1978. Se trata de veinticuatro hileras de diminutas siluetas de mujeres, hombres y niños seguidas por este texto: “Cada día en Auschwitz morían 2.370 personas, justo el número de figuras que aquí se reproducen. El campo de concentración de Auschwitz funcionó durante 1688 días, y ese es exactamente el número de ejemplares que se han impreso de este cartel (...) “Visualizar la cantidad de víctimas fue el procedimiento que retomaron de Skapski los artistas argentinos, con el agregado de la escala natural”. (Longoni, Bruzzone, 2008: 24, 27).

Este antecedente numérico fue planteado por Traverso, coincide con los 350 desaparecidos en la ciudad de Rosario y las 350 estampaciones de las bicicletas rosarinas.

3. 6. Parque de la Memoria

El Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado es el primer espacio de la memoria en el país, ubicado en la zona norte de la Ciudad de Buenos Aires, con el fin de recordar a las víctimas del genocidio militar. Su emplazamiento se encuentra en el punto de convergencia entre la Costanera Norte, el Río de La Plata y la Ciudad Universitaria. La elección de este predio adquiere un valor simbólico, por las víctimas de “los vuelos de la muerte”, personas que eran arrojadas a las aguas del Río de la Plata. El Proyecto fue concretado a fines de la década del 90.

En el lugar, se dispone de un registro hasta finales de 2009, de 9.000 nombres de personas afectadas por este hecho social traumático, durante el período 1969 a 1983. Dichos nombres fueron grabados sobre placas de pódrido, y están ordenados por año de desaparición y/o muerte, en orden alfabético.

Se previó además contar con una base de datos, que se ubicaría en la sala de Usos Múltiples para consulta de nombres, testimonios de desaparición o de asesinato, fotos, recuerdos, anécdotas, cartas, poesías de las personas homenajeadas en el monumento, con el objeto de sacarlas del anonimato y de ese número incierto que nada dice sobre quienes fueron. Al respecto se afirma:

“...El **genocidio** es un delito internacional que comprende cualquiera de los actos perpetrados con la intención de destruir, total o parcialmente, a un grupo nacional, étnico, racial o religioso como tal; estos actos comprenden la matanza de miembros del mismo, lesión grave a la integridad física o mental de sus miembros, sometimiento intencional de la sociedad a condiciones de existencia que hayan de acarrear su destrucción física, total o parcial, medidas destinadas a impedir nacimientos en el seno de la agrupación, traslado por la fuerza de niños de uno a otro grupo”⁶⁸.

En el Parque de la Memoria, el departamento de Arte se encargó de la implementación del programa de construcción de esculturas en el espacio público, como así también, de la coordinación de las actividades artístico-culturales que se desarrollan en la Sala PAYS, (Presentes, Ahora y Siempre), cuyo objetivo es la recepción de proyectos artísticos, y que brinden la posibilidad de reflexionar críticamente sobre el terrorismo de Estado y las consecuencias que perduran en el tiempo y siguen operando en nuestra sociedad.

En 1999 se realizó una convocatoria al Concurso Internacional de Esculturas que se ubicarán en el predio de dicho parque. El jurado⁶⁹ estuvo integrado por artistas y personajes de alto reconocimiento nacional e internacional y miembros de los distintos organismos de Derechos Humanos. Se seleccionaron ocho proyectos ganadores y se otorgaron cuatro menciones.

Dentro del conjunto de obras que integran el patrimonio artístico del Parque de la Memoria, se encuentran emplazadas, tres, que se consideran emblemáticas, ya sea porque se expresan con recursos plásticos del arte urbano, de igual manera que la obra de Fernando Traverso, ya que proponen

⁶⁸ La palabra genocidio fue creada por Raphael Lemkin, quería referirse con este término a las matanzas por motivos raciales, nacionales o religiosos. Su estudio se basó en el Genocidio perpetrado por el estado turco contra el pueblo armenio en 1915. Luchó para que las normas internacionales definiesen y prohibiesen el genocidio. El Acuerdo o Carta de Londres de 8 de agosto de 1945, que estableció el Estatuto del Tribunal de Núremberg, definió como "crímenes contra la humanidad" el "asesinato, exterminio, esclavitud, deportación y cualquier otro acto inhumano contra la población civil, o persecución por motivos religiosos, raciales o políticos. <https://www.facebook.com/DerechosHumanosYEducacion/posts/663846686964144>

⁶⁹ Como integrantes del jurado estuvieron: Marcelo Pacheco, Enio Iommi, Carlos Alonso, Estela Carlotto, Adolfo Pérez Esquivel, entre otros

rescatar del olvido mediante la memoria y los hechos históricos que detallamos a continuación.

3. 6. 1. Carteles de la memoria

Entre los proyectos del Grupo Callejero⁷⁰, se puede mencionar “Carteles de la memoria” (2009), formado por cincuenta y tres letreros de señalización vial⁷¹, ordenados a lo largo de la franja costera del Parque. Las señales de cada cartel tuvieron en cuenta el significado real de cada una de ellas. Estas señales reglamentarias, en este caso, siempre denotan obligatoriedad o prohibición.



X. Grupo Callejero. “Carteles”
<https://entreviajesehistorias.files.wordpress.com/2014/06/24957147.jpg>

“...Nuestro trabajo de señalización vial comenzó en febrero de 1998, cuando decidimos señalar los ex centros de detención clandestina. Nos conectamos con la agrupación H.I.J.O.S., que venía trabajando en los Escraches y así los carteles pasaron a denunciar no sólo los ex-centros clandestinos, sino también los domicilios de genocidas y torturadores, con el pedido expreso de Juicio y Castigo...”⁷² (Grupo GAC, 2009)

⁷⁰ Integran el Grupo Callejero: Violeta Bernasconi (1974), Lorena Bossi (1975), Mariana Corral (1974), Carolina Golder (1973) y Vanessa Bossi (1976)

⁷¹ Cada uno de ellos tienen la altura de dos metros sesenta cm., y los materiales son, hierro galvanizado y laminado en vinilo.

⁷² Catálogo: Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Parque de la Memoria

3. 6. 2. Tres figuras

Obra de Roberto Aizenberg, (1928-1996), sin título, realizada en el año 2003, representan tres figuras humanas muy esquematizadas, cuya formas geométricas poseen como remates planos circulares que esbozan las cabezas. Los torsos son contornos regulares que envuelven los vanos, señalando la ausencia de los cuerpos, por ello penetra el espacio que recorta el paisaje. Estas siluetas se imponen por su escala monumental. En lo descriptivo, se señala que el autor ha simbolizado en este grupo escultórico a los tres hijos desaparecidos de su pareja, Matilde Herrera.



XI. Roberto Aizenberg, "Tres Figuras", Parque de la Memoria Bs. As.
<https://entreviajesehistorias.files.wordpress.com/2014/06/24957147.jpg>

3. 6. 3. "30.000"

La última obra seleccionada es la del artista Nicolás Guagnini (1966), a la que tituló "30.000, creada en año 2009. El proyecto cuenta con veinticinco columnas de cuatro metros de alto, de base cuadrada, cuyo espesor es aproximadamente de veinticinco centímetros. El césped es el plano base, y sobre el mismo, se distribuyen estas columnas en una estructura cuadrada igual a la altura, formando un cubo virtual. Sobre el mismo, en la discontinuidad, se pintó una fotografía carnet del padre desaparecido, foto que su madre usó como gráfica del cartel, en las manifestaciones.

La figura es acromática, realizada con el procedimiento técnico de una síntesis de valor, en la que se eliminaron los grises intermedios, rescatando aquellos planos de contrastes extremos del material del soporte. La

observación del espectador solo tiene un ángulo visual para la reconstrucción perceptiva de la totalidad del retrato representado



XII. Nicolás Guagnini, "30.000", Parque de la Memoria Bs. As.
https://entreviajesehistorias.files.wordpress.com/2014/06/img_2891.jpg

3. 7. Los años '90 en adelante

3. 7. 1. La heliografía de Sacco y el estencil de Traverso

A fin de dar continuidad al proceso histórico de arte político que se viene visualizando y analizando en esta tesis, se puede citar a otro referente directo, en relación a las intervenciones urbanas de Fernando Traverso. Esta será la producción de la artista Graciela Sacco, que abarca los años '90.

Interesa vincular a ambos artistas por diversos motivos, uno de ellos es el emplazamiento urbano de las obras destinadas a un público por fuera del circuito artístico. Otra de las razones, es la similitud de los medios técnicos empleados, como lo permite la estrategia del grabado por sus características inherentes a la repetición. Es relevante destacar la relación que Traverso tuvo con Sacco, el haber participado por un tiempo prolongado, a clínica de obra⁷³

⁷³ En clínica de obra, los asistentes suelen opinar sobre los proyectos de las obras presentadas. El responsable de la clínica hace una devolución con sus propios aportes, además de organizar el

que la misma ofrecía en su taller, hecho que debemos tener en cuenta al momento, de analizar aspectos conceptuales de su producción, por aquellos años.

Traverso, en este caso, focaliza su objeto artístico en una problemática en particular, a diferencia de Graciela Sacco, cuyas estrategias y problemáticas son más abarcativas y globales, lo que hace a su obra trascendente en un momento histórico en particular, que va más allá de lo circunstancial.

La producción de Sacco podría inscribirse, por su modo de operar, dentro de la problemática del neo-conceptualismo⁷⁴. La artista en su búsqueda estética hace referencia a la historia del arte de Rosario, retomando dos momentos claves de la vanguardia local, con anclaje en los años 30 y 60. Una la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, con Antonio Berni, y la otra es la experiencia de “Tucumán Arde” respectivamente, temas que hemos abordado. Ambas propuestas colectivas son claros exponentes del arte político a nivel local. Estos dos grupos se involucraron y dieron respuesta artística a problemáticas sociales mediante la participación activa de lo que ocurría en ese momento coyuntural. No podemos dejar de resaltar que una y otra agrupación artística, emergieron en un escenario caótico de gobiernos militares.

Traverso ya había incorporado en sus pinturas la bicicleta antes de iniciar clínica de obra, junto a Sacco. Es durante este proceso donde comenzó a conceptualizar y a incorporar la técnica de la serigrafía, jerarquizando las características de la multiplicidad de la imagen, similares resultados de la aplicación de la heliografía empleada por Sacco, en sus intervenciones urbanas. Ejemplo de ello son las obras que constituyen “Bocanada”, iniciada en el año 1993; “Cuerpo a Cuerpo” 1996-2011; “El incendio y las vísperas”, de 1997. Viejas fotografías son reproducidas sobre superficies de maderas recicladas, provenientes de cercos y de empalizadas de la construcción edilicia.

trabajo; el artista que participa deberá resolver las dificultades siguiendo su propio criterio. Graciela Sacco tenía la modalidad de plantear problemas, que los participantes debían resolver, como tarea, de una sesión a otra.

⁷⁴ El neo-conceptualismo en una mirada actual que deriva del arte conceptual de los 60, donde predomina el concepto sobre la materialidad de la obra de arte. En la clínica de obra, los artistas presentan su producción en estado germinal o en proceso.

En esa serie están representados las manifestaciones del “*Mayo Francés*”, “*el Cordobazo*”, o cualquier otro acontecimiento de características similares.

Sacco, en los años noventa tuvo la mirada puesta en lo público y también en lo privado, en la imagen múltiple, especialmente en la fotográfica, vinculada con la impresión publicitaria. Sus objetivos estéticos estuvieron al servicio del mercado, Se permitió reflexionar y concluir propuestas en diferentes espacios institucionales y urbanos.



XIII. Graciela Sacco, “El incendio y las vísperas”
http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/s/sacco_graciela.html

Su estrategia plástica se inscribe en el uso sistemático de la *heliografía*, un procedimiento empleado para la reproducción de planos técnicos (particularmente de la construcción), para así obtener copias duplicadas de los originales, que están dibujados sobre papel transparente, y se transfieren a una superficie opaca de manera múltiple. La artista utiliza este procedimiento y traslada estas impresiones sobre diversas superficies y soportes, a materiales diversos: estampillas, afiches, maderas, objetos metálicos; expresados, en instalaciones y otras veces, en intervenciones urbanas. Afirma Andrea Giunta:

“...la artista recurre a medios que le permiten utilizar un conjunto de imágenes referidas, casi siempre, al cuerpo humano (rostros, bocas, cuerpos, manos). Este recorrido de la mirada opera como soporte y parámetro que le permite revisar el acontecer social.(...) “El recorrido que emprende con sus imágenes también encierra la pregunta acerca del lugar del arte y de la cultura actual en la Argentina”(...) “En la producción reciente de la artista se reconocen citas fragmentarias o comentarios sobre los años 30 y 60 rosarinos”. (Giunta, 2000: 7- 8).

3. 7. 2. Bocanada, instalación de Graciela Sacco

En la Bienal de San Pablo⁷⁵, de 1996, la artista expone la culminación de un proceso, es una Instalación de la serie “*Bocanada*”. La imagen obtenida mediante impresión heliográfica, representa diferentes bocas abiertas de personajes anónimos, que desde 1993 viene trabajando con diversos procedimientos que estampa en diferentes objetos, a veces, afiches que se mimetizan con los otros carteles publicitarios que están y llenan los muros, escenografía callejera que va rotando por diferentes ciudades.



XIV. Graciela Sacco, “Bocanada” Instalación.
<http://www.gracielasacco.net/bienales/01.saopaulo/saopaulo.html>

En otra variante, el sello postal es la unidad que construye la obra; estas estampillas -en un número de 9.000-, invaden el salón y se apropian del mismo, cubriéndolo para, con ellas, generar la instalación -testimonio de esos tiempos-. Se desplazan y se multiplican en diferentes direcciones, en pisos y paredes, produciendo, por el quiebre de la ortogonalidad de las paredes, una atmósfera de inestabilidad. El salón presenta una envolvente con los pequeños módulos postales, toda una humanidad, cuyo ordenamiento alternado y rítmico marca la acentuada dirección del centro.

⁷⁵ Única representante argentina con sus instalaciones *El incendio y las vísperas*, *Bocanada*, *Esperando a los bárbaros*. San Pablo, Brasil, 23 Bienal Internacional de Arte de San Pablo.

Para ese centro, se destina una mesa, que protagoniza el espacio plástico, acentuada por la luz. La superficie de la misma, revela la impresión de un mapa, y en esa virtual topografía que corresponde a América Latina, un humilde tenedor descarga su filo y captura su presa: un sello postal, representativo de los otros: es el gran grito de la boca, metáfora del dolor de su gente.

3. 8. Pocho y la otra bicicleta

Es necesario aclarar que en Rosario se difundió otra imagen de bicicleta asociada a Claudio “Pocho” Lepratti, militante popular asesinado por el agente Esteban Velásquez, durante el desborde social y violenta represión entre el 19 y 20 de diciembre de 2001, que precipitó la caída del gobierno de Fernando de la Rúa.

Precisemos que meses antes, el 24 de marzo de ese mismo año, al cumplirse los 25 años del golpe militar, aparecieron las primeras bicicletas de Traverso. De otro modo, a Pocho se lo reivindica con la estampa de un joven con alas, montado en una bicicleta. La figura es una superficie blanca sobre un fondo negro, en escala pequeña, fue aplicada en toda la ciudad con la técnica del estencil y se renueva hasta la actualidad.

Existen otras maneras de reivindicarlo y recordarlo con distintas expresiones urbanas: grafitis y estampaciones, tales como “Pocho vive”, “seguimos su camino” junto a las plantillas de pies descalzos, y también “Pocho hormiga”, ésta última representa hormigas pintadas que alineadas se repiten en paredes y veredas.

Sobre este tema el cantante y autor León Gieco compuso una canción que llamó “El ángel de la Bicicleta”, en homenaje a este trabajador social que había dejado de ser seminarista, para ser reconocido en los barrios por su labor solidaria y sindical. La canción fue pronto popularizada por Mercedes Sosa, con su voz convincente y autoridad artística, y se sumó a la leyenda transmitida por la gente y los medios que difundieron esta historia.

El suceso del joven Lepratti llevó a la confusión o al desconcierto, al coincidir de hecho con la propuesta de Traverso; pues, la gente intervenía las bicicletas de Traverso con el grafiti “Pocho vive”, especialmente aquellas impresas en las calles donde Pocho transitaba a diario, entre los barrios lejanos de *Ludueña* y *Las Flores*, donde prestaba servicios en comedores comunitarios. Esto explicaría que la bicicleta como imagen sea, hoy por hoy, un símbolo del cual muchos se han apropiado, fortaleciendo la relación de estos vínculos y haciendo de ellos un hito social e histórico en Rosario.



XV. “El Ángel de la Bicicleta”, Esténcil urbano
https://es.wikipedia.org/wiki/Claudio_%C2%ABPocho%C2%BB_Lepratti

Traverso, en su búsqueda aporta, con su obra un nuevo sentido al término “desaparecido”, al trasladar el significante, colocándolo en la ausencia de un cuerpo, que se infiere de la imagen de la bicicleta vacía que deambula por las calles de la ciudad. La figura bicicleta deviene en icono, que al multiplicarse en diferentes espacios genera una trama cruzada, produciendo de hecho un corrimiento que obliga a leer la obra por los bordes, ya que la ubicación del referente por fuera de ella genera intertextualidad: es decir, un tejido de nuevas conclusiones.

Capítulo 4. Cuestiones teóricas. La obra de arte

4. 1. Modernidad y posmodernidad

Para comprender el mundo actual es necesario hacer una revisión de las ciencias sociales en la Modernidad, época determinada por diversas rupturas que innovaron la historia contemporánea, dejando señales como la Revolución Francesa, la Declaración de los Derechos del Hombre y la revolución Copérnico–Galileana, una orientación nueva a la ciencia y posibilitaron grandes pasos en la construcción de inéditas y variadas miradas. La Modernidad fue el período histórico que tuvo como uno de sus principales pensadores a Descartes, quien afirmaba que la razón es fundadora de la realidad, con la expresión latina “cogito ergo sum”⁷⁶, que en castellano se traduce “pienso, luego existo”. Es así que la racionalidad se transformó en el principio esencial para afrontar la vida, centro organizativo y explicativo de la realidad. Las ideas de universalidad fueron aceptadas y reconocidas; posibilitando al hombre modificar normas que fueron impuestas durante largo tiempo por la sociedad.

Por otra parte, se propone delimitar un campo teórico específico, ante el debate de “un nuevo discurso, denominado teoría”. Frederic Jameson (1934), ejemplifica, con la producción de Foucault, afirmando que no se lo puede catalogar en una disciplina, que va más allá de la misma, y afirma, es un discurso teórico; además, “...señala el fin de la filosofía como tal” (1998:17). Tiempo después manifestará: “...la Filosofía y sus ramas están vigorosamente de regreso” (1998: 130, 131). Por otro parte, Nicolás Bourriaud (1965), observa que en el siglo XX se da una lucha entre tres visiones del mundo: “...una concepción racionalista modernista proveniente del siglo XVIII, una filosofía de lo espontáneo; otra, que proponía la liberación a través de lo irracional, como los movimientos Dada y Surrealismo” (2006: 10)

Estas cuestiones, entre otras, forman el período que se denomina “Posmodernidad” que nace en el dominio del arte y luego fue introducido en el campo filosófico, hace un poco más de tres décadas, por Jean François

⁷⁶ “Cogito ergo sum” traducción del planteamiento original de Descartes en francés: “Je pense, donc je suis”, encontrado en su famoso “Discurso del método” (1637).

Lyotard (1924-1998), con su trabajo "*La Condición Postmoderna*". La Postmodernidad aparece como una conjunción ecléctica de teorías; es "espacial" antes que "temporal", no se trata de un tiempo concreto ni de historia o de pensamiento, sino que se refiere a una condición humana determinada. Lyotard interpreta nuestra cultura como una emancipación de la razón, de la libertad y de la influencia ejercida por los "grandes relatos", los cuales, siendo totalitarios, resultan nocivos para el ser humano al proponer una homogeneización que elimina toda diversidad y pluralidad.

Es por eso que la Posmodernidad se presentó como una reivindicación de lo individual y lo local frente a lo universal. La posmodernidad, dice el autor, es una "...edad de la cultura" (...) "...es la era del conocimiento y la información", los cuales se consideran medios de poder; época de decadencia de los ideales modernos; es el final, "...la muerte anunciada de la idea de progreso" (Lyotard, 1979: 60).

Continuando con *La Condición postmoderna*: La ruptura con la razón totalizadora supone el abandono de las grandes narraciones, del discurso con pretensiones de universalidad y el retorno de las pequeñas historias. Insiste Lyotard en el pluralismo de los juegos de lenguaje, ya no prevalece uno en general, sino que conviven múltiples discursos. "El gran relato ha perdido su credibilidad", el mundo posmoderno ha desechado "los metarrelatos", ya no dirige la totalidad de la vida mediante uno solo, porque la existencia del hombre actual es compleja. Sostiene que cada región de la existencia humana es justificada, por adquirir un relato propio, como el autor los denomina: "microrrelatos", "... sólo pretende dar sentido a una parte delimitada de la realidad y de la existencia". (Lyotard, 1979: 73, 82).

4. 2. Texto y autor

En la Posmodernidad se alega que la interpretación da sentido a los hechos y es una condición necesaria para que podamos conocer la realidad. El objeto central de la ciencia es la Hermenéutica, que toma un nuevo giro; ya no pretende aprehender el verdadero y único sentido del texto, sino manifestar las diversas interpretaciones.

La noción de “autor” –como creador individual de una obra artística o literaria– se puede situar histórica y culturalmente en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad, la noción de creador individual empieza a problematizarse desde fines del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, donde este concepto se hace crítico.

En la teoría literaria, el texto es un elemento fundamental del pensamiento postmoderno, se independiza del autor hasta el punto en que el autor puede ser obviado⁷⁷. Otro aporte fue el de Roland Barthes (1915-1980) quien escribió la obra titulada *La muerte del autor* (1987), en la que explica que un escrito es una reconstrucción de otros, un reescrito, es por ello que el autor desaparece o metafóricamente muere. Afirma que la idea de autor tiene que ver con un gesto, con la idea de firma, de apropiarse de las ideas, sin embargo, hay que ser conscientes de que las ideas escritas en un papel, no son propias de cada persona, pertenecen a la cultura histórica en general. El autor, pues se ha perdido, como también se ha perdido el ser humano como sujeto, es decir, como director libre de sus acciones.

En relación al artista postmoderno, éste se encuentra en la misma situación de un filósofo: el texto que escribe, la obra que compone, no se rige en lo fundamental por reglas ya instauradas, no debe ser juzgado mediante un canon valorativo según categorías ya conocidas; artista y escritor trabajan sin reglas. “...Es así que la negación progresiva de la representación, se vuelve

⁷⁷ Tres textos reflexionan acerca de la disolución del concepto de autor: “La muerte del autor” *El susurro del Lenguaje*.1987) de Barthes; ¿Qué es el autor? (*Entre Filosofía y Literatura*.1969), de Foucault; y “Entre el autor y el texto” (*Interpretación y sobre interpretación*”. 1992) de Umberto Eco.

aquí sinónimo de la negación de las reglas establecidas por las anteriores obras de arte” (Vázquez Rocca, 2011: 68, 69).

Se reitera que todo esto ya se encuentra prefigurado en las vanguardias artísticas de comienzos del siglo pasado. Es entonces que “...la posmodernidad se manifiesta en el arte porque ocurre en la vida”. (Févre, 1988: 12).

Por lo antepuesto podemos relacionar la intencionalidad artística de Fernando Traverso, que en un inicio construye la obra y paulatinamente aborda la desmaterialización de la misma, para luego, de manera sucesiva realizar un corrimiento del concepto de “autor” para operar como un mediador de grupos emergentes, que producen desde el anonimato y la clandestinidad.

4. 3. El concepto de obra

A lo largo de la historia del arte, la idea y el concepto de obra fueron admitiendo cambios periódicos. Efectivamente, en la esfera del arte tradicional hay una preponderancia y una valorización de la representación icónica, hasta inicios del siglo XX. Mientras, “...en el arte moderno el problema de la poética ha prevalecido sobre el problema de la obra en cuanto cosa realizada y concreta...” (Eco, 1970: 255). Más adelante, otro teórico sostiene:

“...en el modelo sintáctico-semántico, desde la abstracción se da el equilibrio”, como en situaciones límite, en el arte conceptual, donde “prevalece la teoría sobre el objeto”. En consecuencia, la obra ya no se basta en sí misma, sino que “...deberá enmarcarse en aquellas teorías que la fundamentan”. La obra de arte es un documento del estado de “reflexión estética de su autor”, o en una “concepción dinámica del arte” (Marchan Fiz, 1972: 9).

En tanto la afirmación de un nuevo autor se apoya en “el estilo” y la define como “...un conjunto de propiedades que comparten un corpus de obras de arte, pero que está lejos de poder ser tomado para definir, filosóficamente, que eso las hace obras de arte” (Danto, 1999: 68).

Arthur Danto sigue afirmando que durante mucho tiempo la obra de arte debía ser mimética, al hacer alusión a la representación de una imagen verosímil. Por tanto, "...la mimesis se convirtió en un estilo". El crítico distingue con precisión la época de las vanguardias como "...la era de los manifiestos", pues a través del contenido de cada uno de ellos se "...intentó encontrar una nueva definición filosófica del arte". Esta era llegó a su fin cuando "...la filosofía se separó del estilo", es entonces cuando se nos presenta la verdadera forma de la pregunta: "¿Qué es arte?". El autor explica que alrededor de 1964 se ingresó a lo que se llamó "el período poshistórico", época donde se determinó que "...una definición filosófica del arte no se vinculaba con ningún imperativo estilístico". (Danto, 1999: 69).

Con el antecedente de Duchamp y este nuevo contexto histórico, Danto interpreta que "...cualquier cosa podría ser una obra de arte". Expresa estas deducciones a partir de la obra *Caja Brillo* de Andy Warhol. El crítico analiza el fenómeno y se pregunta cómo puede un objeto presentado por un artista, idéntico a la caja de un producto comercial, ser considerado una obra de arte, mientras que la caja exhibida en las góndolas del supermercado no lo es. (Danto, 2011:84).

La aparición de estos objetos al final de los años cincuenta, produjo en el espectador grandes interrogantes y confusiones ¿Estas propuestas pueden ser consideradas obras de arte? Tal vez sí, pero también se las puede definir como: "...demostraciones enunciativas sobre el arte o planteos acerca de la relación entre el arte y la realidad" (López Anaya, 2003: 256).

Desde otra perspectiva y postulando la apertura a múltiples significados, Umberto Eco, reflexiona sobre las artes contemporáneas, que han promovido la diversificación, la profundización y los debates en el campo especulativo. Las obras de arte "...se transforman en obra abierta, ambigua, que tiende a sugerir no un mundo de valores ordenado y unívoco, sino un muestrario de significados, un *campo* de posibilidades, y para conseguirlo, es preciso una intervención cada vez más activa, una opción operativa por parte del lector o el espectador" (Eco, 1970: 283).

Por otra parte, Eco, en *Obra abierta* se refiere a la estética de la recepción sin tener nociones a priori de belleza, revalorizando así la forma y *los modos de formar* como puntos de partida de toda interpretación, recordando que "...la primera cosa que una obra dice, la dice a través del modo en que está hecha". Este planteo, involucra al espectador en el modo de producción estética: a través de la relación "autor/ modelo" y "lector/ modelo". El lector colabora a "hacer" la obra; ya que toda obra tiene en sí misma una capacidad de movimiento, de metamorfosearse, creando continuamente su propio espacio y sus propias dimensiones (1962: 50). El arte cinético pareció reunir las "...condiciones ideales de la obra abierta", por la estructura móvil de sus propuestas, lumínico-cinéticas y por la "respuesta activa" y participativa del espectador (Févre, 1988:28).

Esta capacidad de cambio de la obra abierta no significa que éste carezca de una estructura fija, sino, por el contrario, es una en continuo movimiento, capaz de contener otras interpretaciones.

4. 4. El Rizoma

Para comprender la obra "Bicicletas", de Traverso, necesariamente debemos acudir a las cuestiones que hacen al concepto de Rizoma.

Tomando la teoría filosófica de Deleuze y Guattari, un *rizoma* es un modelo descriptivo o epistemológico, en el que la organización de los elementos no siguen líneas de subordinación jerárquica. Se trata de una base o raíz que da origen a múltiples ramas, de acuerdo al conocido modelo del árbol de Porfirio⁷⁸, donde cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro. "...sirve para ejemplificar un sistema cognoscitivo en el que no hay puntos centrales que se ramifiquen según categoría o procesos lógicos estrictos" (Deleuze, Guattari, 1972:13).

⁷⁸ El árbol de Porfirio son construcciones en donde se clasifican los conceptos de los más generales a los más simples. (Ferrater Mora, 1982, 197)

El concepto de rizoma, en nuestro caso, se hace productivo por las derivas del sentido sufridas por la imagen de la bicicleta, entendidos por algunos como “lugar para estacionar” otras bicicletas y por otros como vinculación a la bicicleta del joven alado Pocho Lepratti, asesinado por ser activista popular en comedores comunitarios en diciembre de 2001.

Los autores, acerca del *rizoma*, extienden el concepto a una concepción de la cultura como “...una organización espacial no jerárquica, un cuerpo sin órganos, disperso y en movimiento que debería desafiar los discursos de poder que pretenden violentarla e instrumentar operaciones hermenéuticas”. (Deleuze, Guattari, 1972:13).

4. 5. El concepto de poética

Fernando Traverso, en relación con la producción de obra de la serie “bicicletas”, se refiere a ella como “su poética”. Cabe acotar que el término “poética” remite al dominio de la literatura que, en el pasado, hacía alusión a la descripción de géneros literarios, concepto introducido por Aristóteles en su *Poética* (334 AC? [1984]).

En el ámbito específico de las artes visuales, el desarrollo tardío de una teoría en torno a la imagen, hace que prescindamos de los enfoques preceptivos y optemos por los debates sobre el concepto poética, “...que se construye según los procesos de enunciación y de representación, vinculado a otros sistemas discursivos, no necesariamente literarios”. (Arán, 2001:14).

La utilización del término se basa en la línea de interpretación que formula Paul Valery –en ocasión de su Lección inaugural en el *College de France*, en 1937– y que retoma en virtud de la productividad de su enfoque, más allá de las filiaciones puntuales, con los estudios literarios y las artes visuales. (Elena Oliveras, 2007:32-33). Del planteo de Valery nos interesa la decisión de indagar en una materia explicable y comprensible a partir de una práctica artística. Porque, más allá de ciertas formas o modos regulatorios según el género de la obra visual o la referencia a un canon establecido, el

autor sostiene que "...lo que le interesa a la Poética es ese *hacer* que se constituya en el eje de la actitud interrogativa y haga foco en el acto mismo del objeto creado"⁷⁹.

En síntesis, un orden que articula el punto de vista de diferentes disciplinas para profundizar en las condiciones y prácticas de producción, puesto en relación y recepción del sentido. Entendidas de este modo, las *poéticas visuales* pueden definirse en tanto *haceres* creativos, que interpretan los principales motivos de la vida intelectual del medio que los promueve, están destinados a una audiencia proactiva y profundizan su sentido en el contexto social de referencia

4. 6. Imagen y semiótica

En referencia a la imagen icónica, del mismo modo que Saussure estableció una división entre lenguaje y habla, se puede proponer la distinción entre imagen (sistema icónico), e imágenes, sus diversas representaciones materiales.

Otro autor afirma que "...*La imagen* es una abstracción, una categoría, perceptual y cognitiva, mientras que *las imágenes* icónicas son textos, manifestaciones singulares en forma de diferentes modalidades técnicas derivadas de aquel modelo". (Gubern ,1996:126). La singularidad de la *imagen icónica* reside en que es una representación que se ofrece al espectador de dos maneras simultáneas: "...*transitiva* y *reflexiva*: *transitiva* porque representa algo con sus formas y colores, y *reflexiva*, porque se presenta a sí misma representando algo".(Gubern, 1996: 20). Esto es lo que los semiólogos denominan hoy "*La doble realidad de las imágenes*", pues toda imagen es, a la

⁷⁹ "Tanto por su similitud como por sus diferentes aplicaciones, esas nociones de los mismos nombres nos recuerdan que en dos órdenes de hechos, que parecen muy alejados unos de otros, se plantean los problemas de la relación de las personas con su medio social. Además, así como existe una analogía económica, y por los mismos motivos, existe también una analogía política entre los fenómenos de la vida intelectual organizada y los de la vida pública. Existe toda una política del poder intelectual, una política interior (muy interior, se entiende), y una política exterior, siendo esta de la incumbencia de la Historia literaria, de la que debería ser uno de los principales objetos. Generalizadas de esta manera, política y economía son nociones que, desde nuestra primera mirada al universo del espíritu, y cuando podríamos esperar considerado como un sistema perfectamente aislable durante la fase de formación de las obras, se imponen y parecen profundamente presentes en la mayor parte de esas creaciones, y siempre instantes en la proximidad de esos actos". (Valery 1937:105,129)

vez, un soporte físico de información y una representación icónica. (Gubern, 1996: 21).

En la interpretación de los estudios sobre el Signo de Peirce, Martine Joly afirma sobre los *índices*:

“...estos signos no establecen ninguna relación directa, sino que solo indican, anticipan o señalan un fenómeno. Operan por contigüidad de hecho con los objetos que evocan. Por el contrario, los “*íconos*”: existen en relación con las cosas que designan en una relación de semejanza. Se conducen por similitud de hechos por separado del objeto que evocan. Los “*símbolos*”, actúan por contigüidad institucionalizada, aprendida, con objetos que designan. Son signos arbitrarios. (Joly, 2003: 39,40).

Cada signo exhibe dos aspectos, si se considera la forma, entonces se plantea la dimensión *sintáctica*; por el contrario, si se analizan a los significados, se maneja la dimensión *semántica*. En ambos casos, forma y significado están en permanente juego interactivo. Así es como define que *las figuras sintácticas*:

“... se basan en la simple mostración. En lo referente a la sintaxis visual, se tienen en cuenta las leyes morfológicas y perceptivas que regulan el orden y la disposición de los elementos de la composición visual. Hacen referencia a lo *denotativo* (primera significación). *Figuras semánticas* tienen por objetivo el significado, apelan al valor real de la imagen. Tiene valor principal el significado a partir de un referente. Hacen referencia a lo *connotativo* (segunda significación). (Joly, 2003: 155).

Efectivamente, el significado denotativo depende de la relación signo-referente, mientras que el significado connotativo depende de la relación signo-usuario. Ambas dimensiones, la denotación y la connotación transitan juntas. En resumen: la denotación, a través de las figuras sintácticas, establece un conocimiento acerca del referente. La connotación, a través de las figuras semánticas, instaura una actitud, genera respuestas, es la sede del objetivo psicológico.

La semiótica en su visión parcial de la comunicación, se ha basado casi siempre en los análisis *sintácticos* y *semánticos*, en lugar de contemplar la tríada semiótica, es decir, sintáctica-semántica-pragmática. Será necesario

considerar el componente *pragmático* para el acto comunicativo, aunque con ello no se pretende dejar a un lado los otros dos en la producción significativa.

Revisando los tres términos, se clasifica de la siguiente forma: *la pragmática* "...es aquella parte de *la semiótica* que se ocupa de los orígenes, usos y efectos de los signos en el ámbito comportamental en que aparecen...", mientras que *la semántica* "...trata de la significación de los signos en todas las acepciones del significar...". *La sintaxis* aborda el estudio de las "...combinaciones de signos al margen de su significación específica y de su relación con el comportamiento en que aparecen..." (Pericot, 1987:159).

En definitiva, para nuestro hacer lo más relevante en el proceso creativo de los mensajes visuales, es el sentido. Una vez que se ha determinado qué decir, luego se estructurará cómo decirlo, entonces, ya que las figuras sintácticas o semánticas son simples medios de expresión de contenido o de comunicación. La tarea semiótica posibilita los medios para entender la complejidad de los procesos de significación y de interpretación de la imagen, permite comprender lo que llamamos imagen, "...en la que se mezclan varios sistemas de códigos entre sí" (...) "la noción de signo resulta vital para comprender el funcionamiento de los mensajes visuales", es hoy una técnica de "...investigación que logra describir el funcionamiento de la comunicación y de la significación..." (Joly, 2003: 26).

5. 7. Análisis de obras. Distintas significaciones

Para el estudio de obras acudimos a la elaboración de una sintaxis formal, en la cual se verifican los problemas surgidos de las relaciones entre los elementos básicos de la comunicación visual, acompañada por una semiótica que en dichas relaciones fueron consideradas como signos. Los estudios surgidos de estos signos plásticos y de sus distintas significaciones aportaron en los análisis de obras.

La sintaxis de la imagen, tiene sus precedentes en el intento de racionalización que presentó la Bauhaus⁸⁰ para las artes visuales, el diseño, la arquitectura y las artes aplicadas. En nuestro enfoque se tuvieron en cuenta los textos teóricos: “La nueva visión (2008), de Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946); “Punto y línea frente al plano”, de W. Kandinsky (1866-1944); años después, Rudolf Arnheim (1904-2007), con “Arte y percepción visual” (1973) y los estudios referentes a la Gestalt⁸¹ llevados a cabo en la década de los veinte por Wolfgang Köhler (1887-1967) y Kurt Koffka (1886-1941)⁸². Estos estudios constituyeron los primeros pasos hacia la ciencia del arte. Una ciencia que proporcionó un método analítico permitiendo al artista y todo creador plástico, conocer racionalmente los elementos, el material sobre el cual trabajar. Por otro lado, se toma el aporte de Donis A. Dondis (1924- 1984), que se encuentra en la línea de Arnheim, y cuyo principal interés consistió en la síntesis que hace de todos estos conocimientos y experiencias, elaborando una teoría general que es aplicada a múltiples ejemplos en los diferentes campos de las artes visuales.

En otra línea de pensamiento, se puede enmarcar al estructuralismo, inspirado especialmente en la lingüística de Saussure, quien distinguió entre "lengua" y "habla", considerando a la lengua como un "sistema de signos" independiente del uso que de ella hace el individuo, que da como resultado un nuevo campo de estudio. (Saussure de, 1945).

Siguiendo con este planteo de estructura, Julia Kristeva define desde el concepto de texto, en nuestro caso, adaptado a una determinante visual. El “texto” es la transformación producida por leyes que regulan el comportamiento de la relación “geno-texto” (relacionada con estructura profunda), y “feno-texto” (vinculada con estructura de superficie). Se distingue así, entre un feno-texto, que es el texto escrito o impreso, y un geno-texto que, no siendo un elemento lingüístico en sí mismo, se explicita, a través de ciertos elementos del lenguaje.

⁸⁰ Bauhaus fue la escuela de diseño, arte y arquitectura, fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar (Alemania) y clausurada por las autoridades prusianas en 1933.

⁸¹ Gestalt es un vocablo alemán que refiere a la estructura, a la forma, a la relación de las partes con el todo.

⁸² La percepción es la función psíquica que permite al organismo, a través de los sentidos, recibir, elaborar e interpretar la información proveniente de su entorno. Hay varias leyes aplicables a nuestro estudio de la Gestalt: *simplicidad, semejanza, buena dirección, proximidad, destino común, ley del cierre, relación figura-fondo.*

Se puede decir que el feno-texto es el texto que puede ser leído, en el sentido completo del término, cuando se explora su compleja génesis; es decir, el geno-texto. Kristeva explica que el texto no es un fenómeno lingüístico. Desdobra esa noción de texto:

“...en feno-texto y geno-texto, superficie y fondo, estructura significada y productividad significante (1969:97.98). El texto “... se presenta como un cuerpo de registro múltiple, y cada uno de sus elementos obtiene una pluridimensionalidad” (...) “...la distinción entre los dos términos geno-texto y feno-texto, aun siendo puramente didáctica, plantea el principio de la estructuración de la materia misma de lo estructurado, perspectiva adoptada por un discurso que pretende ser teórico y que intenta pensar una producción textual. (1969: 104).

Así mismo, las estructuras además de un sistema de relaciones son un equilibrio de fuerzas que toman un carácter más impreciso, de las asociaciones que operan en el nivel psicológico y subjetivo de la imagen.

En los análisis de obras se tuvo en cuenta los diferentes modos de representación, aquellos vinculados al espacio ilusorio de la bidimensión y los que se expresan en espacio real, la tridimensión; representadas por imágenes figurativas (las mímisis) y aquellas, con reducción o esquematización de las variables que determinan abstracciones. Éstas pueden ser abstracciones relativas o abstracciones absolutas, en esta última ya no remite a imágenes por fuera de sí misma, sino que se vale de sus propios recursos plásticos.

Para las estrategias operativas de la bidimensión y de la tridimensión se analizaron el espacio, la forma, la luz y el color en los diferentes procesos constructivos, normativos y no normativos. Todos los elementos visuales integran lo que se denomina forma. La forma es una totalidad estructurada y define a la estructura como una interrelación de elementos y un modo de organizar las cualidades de los componentes o elementos plásticos. El equilibrio es la compensación de pesos ópticos, y pueden presentarse como, equilibrio *axial*, equilibrio *radial* y equilibrio *oculto*. En un sistema organizativo regulado, que deviene del orden clásico: la Simetría (Wold y Kuhn, 1959: 7), se ordena una parte con otra y de las partes con el todo, estas operaciones son: *reflexión especular* (organizado a partir de un eje), *rotación* (el centro organiza el todo), *esquemas rítmicos* (repetición e intervalo mediante un ritmo) y

extensión (es un esquema rítmico, que en la repetición se produce una variante de tamaño creciente o decreciente).

La forma es una estructura que tiene tamaño, color, textura, posee una manera, que está construida y organizada junto a otras formas gobernadas por ciertas disciplinas que subyacen bajo dichas reglas. Por lo general se impone en ella, un orden que predetermina las relaciones internas de una obra o de un diseño.

En la organizaciones decimos que los *agentes plásticos* (Berger, 1976:155) que se comportan, según actúan, en “estructuras profundas o estructuras de superficies”. Las estructuras profundas, en nuestra práctica docente, se designan como “**estructuras abstractas subyacentes**”, que permiten organizar el espacio plástico y los componentes básicos (punto, línea plano etc.), mediante una relación proporcional de las partes con la totalidad. Éstas son las “**relaciones a nivel compositivo**” (Dondis,1976: 53), que aplicado al análisis de obras será más ilustrativo. Para el **espacio unitario** se reconoce: *continuidad, interacción y jerarquía*; y en el **espacio fragmentado** operan: *oposición y episodicidad o discontinuidad*. La secuencia puede actuar en los dos niveles espaciales: el *espacio unitario* o el *espacio fragmentado*.

Los componentes y las cuestiones plásticas se relacionan con lo visible y con lo reflexivo. En la visión del espectador, la tipología formal, el tratamiento de la superficie, el carácter cromático o acromático; en la técnica, los procedimientos pictóricos: el modelado o el modulado.

En el caso de Traverso se analizan las obras producidas utilizando técnicas del grabado que permite las múltiples copias, como lo son la serigrafía y estencil. Para la escultura se considera el recorrido, espacio interior, envolvente y los esquemas de variación de tamaño, proporción, ritmo. Las resultantes estructurales serán unidimensionales, bidimensionales o tridimensionales.

En la composición, en un sentido amplio, se tiene en cuenta un enfoque no excluyente de organizaciones tradicionalmente instauradas, como en el caso de las pinturas y objetos de Traverso, y de otras expresiones que establecen una orientación más amplia, junto a los nuevos medios propuestos por la tecnología.

Las obras del artista en la vía pública de la ciudad, son representaciones de bicicletas multiplicadas por 350 estampaciones, es por eso, que la propuesta del autor tiene carácter de conjunto, reuniendo los diferentes espacios, donde podemos aplicar la noción de *rizoma* de Deleuze & Guattari (1972). La obra se extiende, en su totalidad, difundida en múltiples ordenamientos espaciales y topológicos contextuales⁸³; asimismo el recorrido es laberíntico, pues, cada muro, cada pared no resulta ser sólo un soporte del hecho artístico, va más allá de la materialidad, es decir, cada fragmento puede ocultar historias. En síntesis, hay autonomía en cada una de las estampas, que hablan por sí mismas, tienen su propia connotación, sin embargo, al ser la ciudad el contenedor, las 350 bicicletas producen nuevas significaciones y amplía conceptos en la totalidad.

La memoria urbana trabaja inexorablemente estimulada por las interferencias, por la superposición de los variados discursos y por la presencia transformadora de la imagen, que está en un constante cambio. Es a través de estas múltiples relaciones donde adquiere valor la intertextualidad; pues cada muro nos habla desde sí mismo, al tener diferentes presencias, un pasado y un presente, características determinadas por la forma, el tamaño, una textura, un color y, además, un olor. Todo ese conjunto ensamblado construye un discurso, el de las reivindicaciones de los familiares de desaparecidos, sin dudas en cada uno de ellos están las huellas, los recuerdos y la ilusión de una espera de alguien, que nunca llegará.

⁸³ Es el espacio ligado al movimiento, a la transformación permanente, al cambio constante y aparentemente aleatorio. Sus conexiones están íntimamente relacionadas con el tiempo.

La bicicleta está resuelta por medio del estencil, que se utilizó para efectuar las impresiones en las diferentes paredes. La acción se desarrolló en un recorrido estipulado por el artista y se tuvo en cuenta el emplazamiento, la ubicación y el tiempo de realización. El medio gráfico fue el dibujo y el plano de soporte fueron las paredes, los muros y los cercos. Más adelante y en otra etapa, vendrán las estampas de las banderas.

El trazado de la línea, con diferentes grosores, como componente básico, describe la silueta de una bicicleta. La síntesis lineal de la representación resulta una esquematización, con reducción de las variables y crea reversibilidad entre la figura y el fondo, la figura y el espacio, el lleno y el vacío. La abstracción, como categoría estética, prescinde de la representación alegórica emuladora de lo real. En este caso, deja al margen parte del carácter figurativo y lo sustituye por un enunciado visual autónomo, con significado propio, fundamental, para la identificación del objeto representado.

En relación con las formas, en las tipologías, hay continuidad, repetición indefinida de la misma imagen. La variación está dada por el plano base que la contiene, las bicicletas siempre están apoyadas sobre la línea del nivel piso, topográficamente en el nivel cero.

Traverso para el tratamiento de la superficie eligió lo acromático, utiliza el negro; quizá porque en nuestra cultura, casi siempre, este color remite al duelo, a la muerte y al vacío. Según las características de las paredes intervenidas, teniendo en cuenta la composición en el plano, la relación entre figura y fondo, resulta una distinción elemental del campo de la percepción. Puede pensarse también que el autor recurre a técnicas del grabado donde la imagen de la bicicleta está resuelta a través de una matriz⁸⁴, articulada por medio de bisagras que facilitan su movilidad y su traslado. Esta imagen de la bicicleta reproducida en bastidor, permite repetirse y multiplicarse de manera negativa/positivo. Acude a la idea programada de las formas que se estructuran como un todo, en la envolvente arquitectónica y cambiarán según la posición del espectador. La numeración de cada estampación, será otra razón

⁸⁴ El bastidor del estencil está materializado con varillas de madera que forman un rectángulo de: un metro y diez centímetros por un metro con noventa centímetros, la cavadura está realizada sobre PVC cristal.

importante para destacar, que se vuelve significativa, en la lectura de las intervenciones: 350 desaparecidos en la ciudad de Rosario y la misma cantidad de impresiones por parte del autor, coincidirán para referirse a la imagen representativa de la bicicleta, vínculo fundamental para la interpretación conceptual de la obra artística.

Por ello, la Composición no solo es la organización de los elementos constitutivos de la imagen, en referencia al diseño, sino que puede entenderse como una estrategia creativa donde el productor proyecta su propio recorrido, a fin de materializar su idea, su deseo, su intención, lo imaginario y las transformaciones de lo percibido. La composición entendida como proceso de construcción y de articulación entre la intencionalidad y la materialización, ambas se presentan simultáneamente, imbricadas durante el proceso creativo.

Podemos seguir reflexionando y señalar que la obra “Bicicleta” es escultura ya que implica dos rasgos involucrados en este término: el emplazamiento y la ubicación espacial. La Bicicleta, como escultura, se manifiesta entre una realidad física, un espacio determinado, y un observador implicado. Sobre el tema nos aclara Monleón Pradas “...Desde este punto de vista de la escultura conceptual, no se trata ya de la búsqueda de objetos tridimensionales, sino de operaciones mentales...”. (Monleón Pradas, 1999: 292). En efecto, cada bicicleta se estampó en un muro seleccionado con una mirada hacia el espacio urbano, que resulta en volumen atmosférico y envolvente virtual. En ello hay una intencionalidad definida y una búsqueda deliberada por parte del artista, para, así, lograr un efecto de impacto visual. En esto, hacemos referencia a la *pragmática* imprescindible para el acto comunicativo, sin dejar de lado los aspectos sintácticos y semánticos en la producción significativa, cuestiones que ya fuimos planteando durante el recorrido teórico. La bicicleta es una obra para sentir y quien la contemple, la apreciará de manera diferente. En el misterio es donde se esconde el secreto de algo esencial: la ausencia, no servirán las palabras para la explicación.

Como parte del concepto de rizoma, en el campo de la arquitectura, que comprende los edificios construidos en un entorno urbano: es evidente que

los muros y las fachadas edilicias resultan espacios ideales para exhibir diferentes gestos de índole comunicacional. También podemos indagar las intervenciones de las bicicletas que se encuentran dentro de un mapa “imaginario” donde el artista diseñó uno o varios recorridos posibles, que el transeúnte puede desentrañar. Este envolvente de la fachada urbana es, desde una perspectiva metafórica, la piel que contiene una diversidad de signos visuales que conviven con la gente y describe en síntesis, un conjunto de manifestaciones artísticas que toman a la ciudad como soporte, denominado Arte Público o arte Urbano, o simplemente, arte de la calle. Traverso a partir de este medio expresivo, también incorpora la fotografía como un registro, memoria de la obra, y lo suma como parte de un contexto de estampación en instalaciones. La misma plantilla, que le sirvió para plasmar sus siluetas en paredes, fue reutilizada por el artista para estampar telas con algún tipo de valor sentimental, que la gente le proporcionó y que él les devolvió convertidas en estandartes.



XVI. Fernando Traverso, Barriletes
(<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>)

De este modo el proyecto inicial y sus derivaciones se dieron en continuidad y en varias etapas, que se completan con las fotos que le devolvieron los adjudicatarios de las telas convertidas en banderas, dando cuenta de cuál fue su ubicación definitiva, luego de ser remontadas cual barriletes.

Capítulo 5. Arte Público. Monumento y contramonumento

5.1. Arte público. El campo expandido de la escultura

Las intervenciones de Fernando Traverso concebida para el espacio de la ciudad se entiende como arte público. Este se reconoce como un tipo específico de arte, que está destinado a un espectador no especializado cuya ubicación es el espacio abierto y público. A diferencia de las obras que se encuentran al aire libre y que no pertenecen a esta categoría, Maderuelo define:

“...el objetivo del arte público crítico no es ni una alegre auto-exhibición, ni una colaboración pasiva con la gran galería de la ciudad, su teatro ideológico y su sistema social-arquitectónico. Es más bien un compromiso en los retos estratégicos de las estructuras de la ciudad y los medios que se interponen en nuestra percepción cotidiana del mundo: un compromiso a través de las interrupciones, infiltraciones y apropiaciones estético-críticas que cuestionan las operaciones simbólicas, psicológicas y económicas de la ciudad.” (Maderuelo, 1990:165).

Para que un hecho artístico sea *arte público*, debe encontrarse en el espacio abierto, y que el transeúnte pueda acceder a él libremente, no obstante se encuentre en un predio privado, cómo plazoletas, patios o jardines. Además, “...debe conferir al contexto un significado estético, social, comunicativo y funcional” (Maderuelo, 1990:165). Hay una dialéctica entre la obra y el lugar, una relación con el entorno del que toma la motivación y al que propone transformar.

El arte público no está referido a lo monumental, consiste en una relación de comunicación, de cercanía con la gente, en un momento dado, no hay modelos especiales. Es deseable que las intervenciones urbanas, permanezcan instaladas poco tiempo y luego sean desmontadas, según la afirmación de algunos artistas, entre ellos Traverso, de esta manera, así evitar que las obras no se expongan al desgaste del envejecimiento visual. La imagen de la fotografía, los catálogos y los textos serán los encargados del rescate del olvido. En estos registros actuará la memoria, convirtiendo la acción en una

obra contemporánea. El procedimiento de la obsolescencia, la caducidad, es aplicado al arte público.

Por lo tanto, para una mayor comprensión, es necesario revisar algunos antecedentes o transformaciones de estas expresiones. Las esculturas hasta fines del Siglo XIX, que operaban en el espacio público, fueron obras conmemorativas, que mediaban como un instrumento de la memoria al servicio del poder. Estas esculturas de carácter figurativo, se instalaban verticalmente, apoyadas sobre pedestales a modo de bases, y actuaban como mediadoras entre el espacio de emplazamiento y el objeto presentado, casi siempre en un orden clásico de basamento, desarrollo y remate.

Sus manifestaciones paradigmáticas son los monumentos, los ornamentos de arquitectura y los objetos decorativos. Las denominadas estatuas, preferentemente históricas, son elementos formales que remitieron a sucesos y a personajes con valores ejemplares a destacar, y apelan al carácter simbólico. Si bien fueron manifestaciones demandadas hasta finales del siglo XIX; en la actualidad, estas esculturas mantienen vigencias, como parte de las políticas desarrolladas por los organismos oficiales, que demandan por encargos y tienen como requisito, que se trate de obras figurativas.

La escultura, tras la pérdida del pedestal y de la escala que hasta ese momento fundaban una lógica del monumento, entra en un período de declive en la modernidad, lo que Rosalind Krauss (1941), ha denominado su “condición negativa”. “...La falta de sitio específico con pérdida del lugar, del emplazamiento y su función conmemorativa, hace de esta condición un arte nómada...” (Krauss, 1985: 64).

Posteriormente, en las últimas décadas el desarrollo del video, los recursos fotográficos y digitales irrumpieron en cantidad de obras desarrolladas en la tridimensión. Así surgieron la videoescultura, la videoperformance y el videoarte, además de la fotografía del espacio considerado escultura. Con la aparición de la web, ésta y otras posibilidades tecnológicas, dieron lugar a la producción de obras como telepresencia, telerrobótica, net-art, arte

transgénico, entre otras, siempre de carácter exploratorio y experimental, que se abrieron paso en el arte de la posmodernidad, y continúan hasta la actualidad.

Al reflexionar acerca de la propuesta artística de Traverso, por su forma de intervenir, de ejecutar y de comunicar a lo largo de este período de tiempo, es posible afirmar que las últimas producciones del artista no se inscriben dentro de un orden disciplinar determinado, sino que son la combinación de distintas estrategias para producir y resolver esas problemáticas. En el planteo de Krauss, se aprecia que las producciones de los artistas ya no se pueden “catalogar” dentro de un género determinado. Se puede interpretar, entonces, cuando la autora se refiere al campo expandido, que lo enuncia desde la ruptura de los límites disciplinarios de la práctica creativa, por lo que se comprende, que el mismo campo se expande más allá de su propio límite, límite que es característico de la modernidad.

”El campo expandido que caracteriza al postmodernismo posee dos rasgos” (...) “uno concierne a la práctica de los artistas; el otro tiene que ver con la cuestión del medio.” (...) “Con respecto a la práctica individual, resulta fácil ver que mucho de los artistas (...) ocupan diferentes lugares dentro del campo expandido (...) la crítica del arte modernista (...) se ha mostrado en gran medida suspicaz con respecto a semejante movimiento, llamándolo ecléctico. Dentro de la situación del posmodernismo, la práctica no se define en relación con un medio dado –escultura– sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio –fotografías, libros, líneas de las paredes, espejos o la misma escultura– pueden utilizarse” (Krauss, 1979: 72).

En el artículo de referencia -publicado en 1979- “La escultura en el campo expandido”, plantea desde una interpretación estructuralista un análisis sobre la escultura del ‘60 y ‘70. En el mismo presenta un esquema con cuatro combinaciones posibles, a partir de la doble negación: *no paisaje/no arquitectura*, con la que define a la escultura modernista.

Ampliando el campo, aparecen los dos términos positivos *paisaje/arquitectura*, teniendo como resultado otros tres cuadrantes definidos por *no paisaje/paisaje*, *paisaje/arquitectura* y *no arquitectura/arquitectura*.

En el primero, ubico a los denominados Sites⁸⁵, entre *paisaje* y *arquitectura*, a las construcciones y emplazamientos y, en la última combinación, aparecen las estructuras axiomáticas del minimal-art.

En el planteo, la autora solo incluye la producción de formas tridimensionales, omitiendo otras muy significativas, como aquellas que plantean al propio cuerpo como soporte, body, performance, happening, y otros que comprenden sonidos y acciones.

5. 2. Las prácticas escultóricas. José Luis Brea

Casi veinte años después, Brea retoma el artículo de Krauss ampliando el campo expandido sobre un par de ejes coordenados: horizontal ubica lo inherente a la forma, transformando el par *paisaje-arquitectura* en los opuestos “*tierra-mundo*”, conceptos tomados de Heidegger.

En vertical, destina el uso público de los signos, también lo denomina eje de las ideas. Allí ubica dos conceptos de Habermas, siendo uno de estos polos, el correspondiente a los “*mundos de vida*”, espacio público, y el otro, “*comunidad de comunicación*”, razón pública. Aparecen, así, cuatro cuadrantes que presentan las siguientes relaciones:

**Mundos de Vida-Tierra*: comprende aquellas obras relacionadas con la intervención de la naturaleza, Land-art, earthworks, parques y jardines públicos, situados dentro de este par.

**Tierra-Razón*: prácticas artísticas que abarcan al cuerpo como soporte.

**Razón-Mundo*: obras en las que predomina la comunicación.

**Mundo-Espacio público*: arte urbano, prácticas sociales, obras de museo, intervenciones en el espacio público, son prácticas que relacionan lo construido por el hombre incorporado en el medio o comunidad donde habita.

Brea plantea que todas estas prácticas “escultóricas” evolucionan a partir del monumento, al que ubica en la intersección de ambos ejes. Es

⁸⁵ Site, define un tipo de obra realizada exclusivamente para un lugar específico. Término usado por Robert Smithson, artista del Minimal y precursor de Land.art, éste plantea valoriza el lugar y la significación de ciertos emplazamientos concretos; de esta manera pasar del espacio de la escultura a explorar el no-espacio.

interesante destacar que en ningún momento deja de hablar de escultura, a pesar de nombrar, por ejemplo, al arte correo o al media-art.

5. 3. “Funeral para el cadáver equivocado”

El tercer artículo a tener en cuenta, en este punto de la indagación, es el publicado por la revista “Mil Palabras de Otoño” (2003), titulado “Funeral para el cadáver equivocado”, de Hal Foster. El crítico apela a un nuevo paradigma, a partir de la observación de nuevas tendencias artísticas, realizadas durante las últimas décadas y ante la disyuntiva, sobre el fin del arte, el autor esboza algunas categorías o variedades sobre este “seguir con vida” del mismo, a las que señala como “traumática”, “espectral”⁸⁶, “no sincrónica”⁸⁷, e “incongruente”⁸⁸. En el abordaje específico de la obra de Traverso, se hace especial hincapié, en su interpretación sobre “*lo traumático*”, según este enfoque:

“...para que la vanguardia pudiera recuperarse primero tuvo que perder el rumbo, y este salto, que comenzó con su abolición por los nazis y los estalinistas en los años '30, se profundizó con el trauma de la guerra y el holocausto en los '40. Más que una división histórica del arte, esta grieta provocó un bloqueo cultural, una incapacidad de llorar la pérdida, que persistió largo tiempo. En nuestro tiempo, sin embargo, este fracaso (o negación) de la memoria ha impulsado un compensatorio imperativo de recordar —en forma de nuevos museos y todo tipo de estudios sobre el trauma—, un imperativo que a veces parece más automático que mnemónico. Tanto en la cultura popular como en el discurso académico, el “trauma” ha comenzado a flotar libremente como significante genérico de la estructuración, no sólo de la subjetividad, sino de la historia como tal”. (Foster, 2003: 45)

A partir de aquí, podemos deducir que las prácticas o las intervenciones urbanas de Traverso, en el espacio público, son obras que corresponden a este *campo expandido de la escultura*, tal como lo definiera Krauss. Es indiscutible que el artista se valió de cada uno de los medios necesarios, para llevar a cabo una obra que acude a la memoria, estableciendo así sus propias estrategias visuales de representación y de presentación.

⁸⁶ *Lo espectral*: aparece en producciones que existen a la sombra de viejos géneros, o están influenciadas por otras obras de gran importancia en la historia del arte, marca el rescate de objetos utilitarios, industriales, ya desaparecidos de la vida cotidiana, que exaltan el recuerdo de historias del pasado

⁸⁷ *No sincrónico*: se refiere a la utilización de antiguas técnicas, tecnologías obsoletas rescatadas, recreadas como nuevo medio.

⁸⁸ *Incongruente*: contempla proyectos híbridos, la mezcla de cosas encontradas con inventadas, las intervenciones y objetos que no se pueden clasificar.

5. 4. Monumento, Contramonumento

Desde otra óptica, Elena Monleón Pradas se vale de conceptos que definen los contramonumentos en oposición al monumento, en ellos hay un desplazamiento que, de hecho apela a la memoria y a la diferencia de su carácter efímero. Los monumentos, en lo temático, son conmemorativos, las representaciones son figurativas y expuestas verticalmente en un emplazamiento urbano, en lugares públicos, plazas y parques. Estos monumentos, desde siempre, han estado relacionados con el poder político, con el propósito de imponer en la sociedad una memoria colectiva y selectiva. En los '60, algunos artistas retomaron esas prácticas, recuperando el espacio urbano para la realización de su hacer artístico, surgiendo así lo que se designa “arte público”.

En la década del '80, entre las variantes de estas manifestaciones, se reconocen a ciertas prácticas con el nombre de “contramonumentos”. Éste recupera del monumento tradicional algunas características, como la figuración, la ubicación de las obras en lugares comunitarios y la utilización del lenguaje simbólico. Pero, como señala la autora: “...estas nuevas prácticas se diferencian del concepto anterior, en la superación del monumento que intenta imponer una memoria colectiva, mientras que el contramonumento plantea rescatar una memoria social”. (Monleón Pradas, 2005:254)

Otra diferencia que observa la teórica, se da en el modo de realización de la obra; para los monumentos, los “materiales son nobles”, resistentes a la erosión del tiempo y al clima; mientras, que para las obras de los contramonumentos, los recursos “constructivos son inestables”, se deterioran con el transcurso del tiempo para convertirse luego en arte efímero. (Monleón Pradas, 2005:254).

5. 5. La memoria. El trauma psíquico

La obra de Traverso apela a los recuerdos del espectador y a la concientización de lo ocurrido durante la última dictadura militar, en la Argentina. Se opone a una sola práctica de memoria, que responde a proyectos autoritarios, que han intentado imponer como en el nazismo y en el comunismo la construcción de memorias únicas.

Considerando que la memoria es una construcción, no es algo dado; por eso, juega un papel tan importante la historia, y puede ocurrir que se recuerde aquello que no coincide con el documento.

Hay tantas memorias como individuos en el mundo, las hay altisonantes, silenciosas, acalladas, escuchadas, y hay otras que están en disputa. Según el Director del Museo de la Memoria de Rosario "...el Estado siempre intenta, a través de ciertos dispositivos puntuales, modelar y articular una memoria e ir fijándola" (Chababo⁸⁹, 2012.1). Sugiriendo que lo que deberíamos defender es el derecho a que cada cual tenga su propia memoria.

La concepción freudiana del inconsciente, es el enunciado principal del psicoanálisis, se trata de un conocimiento que revoluciona la teoría de la memoria. Antes de Freud, la memoria se sostenía como un reservorio, un archivo de cosas que se vinculaba con la conciencia. Con él, aparece esta cuestión de que hay algo que se inscribe a fuego y no se borra nunca, hablamos del inconsciente. Se puede olvidar, pero, en algún momento, todo lo que se inscribe puede retornar. A partir de esta premisa, surge el psicoanálisis. Es posible afirmar, desde esta posición, que no hay inconsciente colectivo. Laura Capella⁹⁰ afirma que por lo tanto "...desde el psicoanálisis no habría memoria colectiva" (2010: 6).

Desde la mirada de Jacques Lacán (1901-1981) siguiendo a Freud, pero con algunas diferencias se plantea que "... el inconsciente es exterior a nosotros, afirmando que cuando nacemos, no tenemos aparato psíquico" (...)

⁸⁹ Chababo, Rubén: es periodista y el Director del *Museo de la Memoria de Rosario*, desde el año 2005.

⁹⁰ Capella, Laura: Psicóloga, Psicoanalista. Coordinadora del Ciclo "Del Derecho y del Revés", en el centro Cultural Bernardino Rivadavia, Rosario. Integrante de los Derechos Humanos del Colegio de Psicólogos de Rosario.

“El mismo se va formando a partir de que nace el niño” (Capella, 2010: 6). Es a través de lo transmitido por otros, como la madre, que en una relación directa y afectiva, habla al niño, lo mimó y de ese modo, se va estructurando su psiquis, su inconsciente. Esta construcción viene de afuera y, continuando con Lacán, Capella revela:

“...Hay un aforismo muy común que dice que el inconsciente está estructurado como un lenguaje y que el inconsciente es el discurso del otro. Ese Otro, con mayúscula, sería la cultura, la ley. La madre y los adultos le manifiestan al bebé que tiene hambre, tiene frío, le van transmitiendo muchos más que eso, le transmiten relaciones de parentesco, prohibiciones, una cultura. La cultura se trasmite a través del lenguaje, toda una estructura, no sólo las palabras” (Capella, 2010:7).

Es por eso, que se considera que, es a través del lenguaje, cómo se va transmitiendo esa memoria que nos trasciende, junto a una historia familiar, que tiene que ver con la memoria colectiva.

Retomando a Hal Foster, en su artículo “Funeral para el cadáver equivocado”, se observan ciertas características comunes de un conjunto de obras de arte contemporáneo relacionándoles con lo traumático, a los fines de comprender este concepto que proviene de Freud, el “trauma psíquico”:

“...es como “cualquier suceso que provoque los efectos penosos del miedo, la angustia, la vergüenza o el dolor psíquico (...) de la sensibilidad del sujeto depende que el suceso adquiera o no importancia traumática” (Freud y Breuer, 198:43).

Un acontecimiento estresante supera los mecanismos de resistencia de la persona. Los recuerdos no pueden transformarse en experiencias narrativas neutras. El terror se convierte en una fobia al recuerdo, que impide la integración del acontecimiento traumático y “fragmenta los recuerdos apartándolos de la conciencia ordinaria”. Son “experiencias somáticas o percepciones sensoriales”, por lo general “visuales o auditivas”, son vivencias o “impresiones vivenciadas”, que no se tiene la capacidad para procesarlas en ese momento. (Freud y Breuer 1983:43).

En esta definición, están contenidos los elementos básicos del concepto de trauma. La persona se enfrenta a una situación de amenaza

psicológica o vital, de la que no puede escapar y para la que sus recursos normales no son eficaces; es decir, no puede enfrentarse a ella de manera que pueda hacerla desaparecer ni puede huir. Después de los hechos que provoca el trauma, el autor "...expresa que luego sucede un período de latencia en el que él mismo queda olvidado, reprimido por un tiempo" (Freud y Breuer, 1981: 43).

Los efectos de las experiencias traumáticas comprenden dos aspectos: por un lado, los positivos representan un esfuerzo para reanimar el trauma, o sea, para recordar la vivencia olvidada o mejor aún para tornarla real, poder experimentarla nuevamente y así representarla, procesarla, simbolizarla. Por el otro, los negativos por el contrario persiguen objetivos opuestos: que no se recuerde, se niega, se evita.

Teniendo en cuenta estos conceptos, gran parte de la producción de los contramonumentos hace referencia a situaciones relacionadas con experiencias traumáticas, que permanecen latentes en la sociedad, es decir sin respuesta o solución. Se tienen presentes las guerras mundiales, el holocausto, las dictaduras militares, la guerra de Malvinas.

Zántonyi define con claridad el estado emocional que marca el accionar del artista:

"El impacto de un acontecimiento dramático, de un suceso brusco y determinante, natural o social, marca indeleblemente la memoria de una sociedad. Por medio de documentación, relatos netamente descriptivos o poéticos, el arte colabora en que este recuerdo perdure, por respeto a los que sufrieron sus consecuencias y por enseñanza para que no suceda más, para pensar en sus causantes y ubicarlas" (Zántonyi, 2007:49).

5.6. "Las bicicletas"

Se puede estimar que el análisis de las intervenciones urbanas de Traverso, de esa bicicleta que comienza siendo una representación simbólica de una bicicleta real, que perteneciera a un compañero desaparecido durante la última dictadura militar, según el relato del propio artista y que el mito popular fue recreando de diferentes maneras. Como un ejemplo de contramonumentos,

el lenguaje simbólico, la imagen figurativa, los emplazamientos: escuelas, casas de desaparecidos, de sus familiares, antiguas fábricas, muchas de ellas abandonadas; paredes de edificios, ex centros de detenciones; han sido espacios evidentes para las intervenciones. Las bicicletas, resultan ser el testimonio de un trauma social que permanece latente en la sociedad argentina, que aún hoy continúa en muchos ciudadanos sin poder llegar a ser asumido y superado.

El espacio delimitado es el de la memoria, definido como la facultad psíquica por medio de la cual se retiene y se recuerda el pasado. En ello se cuestionan la presencia y la ausencia. Estos hechos traumáticos vividos por la ciudadanía argentina, de los cuales los artistas forman parte, deben ser expresados, para que no se conviertan en obstáculos, dando continuidad a proyectos individuales o colectivos de la sociedad. El historiador Luis Alberto Romero define, aportando a nuestra mirada, que la memoria:

“... es la parte central de la conciencia que un actor —individuo, grupo, sociedad entera — tiene de su pasado. (...) La memoria es una actividad libre. Está hecha de recuerdos, olvidos, distorsiones, refracciones, tergiversaciones, subrayados, esfumados y mil operaciones más. (...) La memoria no pretende ser neutral; es valorativa y categórica. (...) Finalmente, la construcción de la memoria es un proceso social con partes de conflicto, con victorias y derrotas, imposiciones, concesiones, tradiciones, disidencias y emergencias” (Romero, 2006: 2).

Fernando Traverso, a través de la utilización de un primer símbolo, la bicicleta, marca un espacio, el de la memoria que va a cuestionar. En el desplazamiento de nuevos sentidos, se manifiestan los conceptos de *ocultamiento* y *des-ocultamiento*, es allí, en este ícono, donde se promueve el des-ocultamiento de los hechos como un todo significativo y el ocultamiento, donde la obra se retrae: en los recuerdos, el pasado, las vivencias.

Por medio de su producción, el artista nos ofrece, ser partícipes de esta continua resignificación dada por la experiencia estética. Es así que, progresivamente el símbolo se fue instalando en la ciudad para modificar su sentido, ocupando otros espacios, que ya no son solos los del recuerdo, sino aquellos más íntimos y próximos a nuestra historia.

Seguramente las bicicletas se irán extinguiendo, serán consumidas por el tiempo, es más, fueron pensadas para ello, tratando de rescatar la memoria

social, y luego diluyéndose en el espacio urbano ante el crecimiento de la ciudad.

Así como Traverso provoca con su obra el tema de la memoria. La bicicleta, en sí, deviene en símbolo. Su carácter rizomático no se construye definitivamente, siempre está en un proceso de inagotable polisemia de la transfiguración artística. En ello, recaen factores de origen asociativo, en una Argentina de años dramáticos, en un contexto: político, cultural, social e individual. Es por ello, que para archivar nuestra historia será imprescindible lograr que se fije una memoria.

Capítulo 6. La obra del artista. Una cartografía posible

6. 1. Reseñas personales

Fernando Atilio Traverso nació en Rosario, el 15 de setiembre de 1951. Realizó su formación artística en la Escuela Provincial de Artes Visuales “Manuel Belgrano” de Rosario en dos periodos (1971/1972-1983/1984). En 1972, dejó Artes Visuales para militar en la juventud peronista⁹¹. Durante el proceso militar, el artista estuvo exiliado en la localidad de Saladas, provincia de Corrientes, donde trabajó como diseñador gráfico y en el transporte de camiones. De regreso a Rosario, en los años 80, continuó con su actividad de diseñador gráfico y comenzó a incursionar en la actividad pictórica. Actualmente, es empleado administrativo en el Hospital Provincial del Centenario de Rosario.

Traverso en su formación considera relevantes los talleres y clínica de obra que realizó con dos artistas rosarinos consagrados: Juan Pablo Renzi (1940-1992) en 1990 y Graciela Sacco, en los años 1998 y 1999. En esos talleres, aprendió a conjugar de manera sutil los vínculos de la estética y de la política. Traverso nos comenta:

“...puedo decir que fue Renzi, allá por los finales de los años 80, quien me ayudó a pegar un gran salto. A partir de él: pude pensar la obra que no tenía que resolverse necesariamente sobre la tela de un cuadro. Por otra parte, las intervenciones en el ámbito urbano de Sacco me abrieron también la dimensión de nuevas búsquedas e interrogantes (...) Con Graciela, se podría decir que fue un momento en mi vida. En ese momento las bicis ya estaban en las pinturas y los objetos. Por supuesto que influyó en mí, pero no sé si darle tanto énfasis porque en realidad lo que sí cambió mi manera de abordar el arte fue la formación del grupo En Trámite allá por el 99. Con Daniel Perosio, un integrante del grupo, seguimos hasta el día de hoy en contacto e influyéndonos respectivamente. Por otro lado interactúo mucho con los jóvenes. Me mantiene ágil la mente el discutir con ellos sobre cuestiones artísticas. (Contacto Telefónico y por e-mail. 2014)

En el ámbito artístico, participó en muestras y obtuvo reconocimientos:

2003. *Primer Premio* LVII Salón Nacional de Rosario, Museo Castagnino, 2003
1999. *Primer Premio* Gráfica Experimental, II Salón Nacional de la Provincia de Salta. Salta

⁹¹ Traverso durante un largo tiempo tuvo actividad de militante con el nombre de “Bicho” en el Bº “Fanta” de Rosario.

- 1999. *Mención*. Salón Anual de Becarios de Santa Fe, Museo de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez. Ciudad de Santa Fe.
- 1998. *Primer Premio*. Salón Amigos del Arte, Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Rosario, Santa Fe.
- 1998. *Primer Premio*. Salón Fundación Bollini de Buenos Aires. Buenos Aires.
- 1995. *Primer Premio Pintura*. Salón Amigos del Arte. Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Rosario, Santa Fe.
- 1991. *Mención*. Salón FATA de Pintura.

Realizó las siguientes exposiciones:

- 2004. “No hagan bandera”. Museo Castagnino, Instalación. Rosario
- 2003. “Puede no haber banderas”. Centro Cultural Recoleta, Instalación. Buenos Aires.
- 2002. “Puede no haber banderas”. Biblioteca Argentina, Instalación. Rosario
- 2001. “Cuestiones no resueltas”. Centro Cultural Borges, Muestra colectiva. Buenos Aires
- 2000. “...029/350. Alianza Francesa de Buenos Aires, Instalación. Muestra colectiva. Bs. As.
- 1999. “34 artistas contemporáneos rosarinos”. Museo Castagnino. Rosario
- 1999. “...puede no haber banderas”, Centro Cultural Bernardino Rivadavia, Rosario
- 1999. “Cuartos contiguos”. Centro de Expresiones Contemporáneas, instalación. Rosario
- 1999. “Desaparición. Memoria, Arte y Política”. C. Cultural Recoleta. Buenos Aires
- 1998. “Cigarras”, Casa del Artista Plástico, pinturas. Rosario
- 1998. “Ventre Urbano”, Biblioteca Argentina. Pintura-instalación Rosario
- 1997. Museo Provincial Dr. Julio Marc. Muestra colectiva. Rosario
- 1996. “Cruz del Sur”⁹². Instalación. Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto. Rosario
- 1996. “Punto y seguido”⁹³. Instalación. Muestra colectiva. Galpón Rozarte. Rosario
- 1994. “Entre viajes”. Compartida con Mabel Temporelli. Espacio Rozarte. Rosario
- 1993. “La levedad y el peso”. Organizada OPROVI. Consejo Municipal. Rosario
- 1992. “Hechos y Deshechos”. U.S.A.R. Rosario
- 1990. “Bienal de la Creatividad Rosario Imagina”. Muestra colectiva, Pintura. Patio de la Madera. Rosario

En 1999 se incorporó al Grupo *En Trámite*⁹⁴, con quienes compartían un mismo propósito “...este grupo tenía un proyecto político artístico que

⁹² “Cruz del Sur” fue una muestra colectiva, los artistas participantes intervinieron grandes cajas vacías de fundición de madera, donde incorporaron distintos elementos en su interior; Traverso añadió partes de bicicletas desarmadas, este sería la primera vez donde aparece en su obra la bicicleta como ícono.

⁹³ En la muestra colectiva “Punto y seguido”, Mabel Temporelli (participante y compañera de varias muestras), comenta que en la inauguración sirvieron al público tazas de mate cocido caliente con pan, aludiendo a la ración que reciben los presos; este acto se podría relacionar a Tucumán Arde, que en la inauguración de la CGT de Rosario (1968), ofrecían café amargo, para hablar de la crisis azucarera.

⁹⁴ El Grupo *En Trámite* estuvo integrado por Marita Prieto, Alicia Sbardati y Daniel Perosio, luego se sumó Fernando Traverso. El grupo se formó en setiembre de 1999, poco después, en junio de 2001, crearon un espacio cultural propio: “La Gestoría”. El grupo *En Trámite* operaba con estructuras en hielo, este fue su medio plástico, a veces a las barras le incorporaban objetos en su interior – ejemplo, zapatos usados congelados en 30 barras de hielos aludiendo a los treinta mil desaparecidos-, dejadas en sitios urbanos significativos, donde se derretían lentamente frente a la mirada de los que pasaban por el lugar, produciendo el gran charco de agua en el sitio. Cómo las bicicletas, esas obras con hielos también hablaron de ausencias y en consecuencia fueron obras urbanas.

⁹⁵ Con el Grupo “En Trámite” participó en intervenciones urbanas: **2001**. Jornadas de Arte y Política, Org. por Sec. de Derechos Humanos de la Ciudad de Buenos Aires. **2000**. “En la puta calle 1”, en la explanada del Museo Castagnino. Rosario. **2000**. Instalación Urbana. Tercera Bienal de la Crítica. Pje. Juramento. Rosario. **2001**. “En la puta calle otra vez”, frente a la ex Sede del Comando del Ejército. Rosario. **2000**. “Descongesta”. Plaza San Martín de Rosario. **2000**. “Antes de entrar estabas aquí”, en la explanada del Centro Cultural B. Rivadavia, en el marco del Seminario Nacional de Derechos Humanos “Por la verdad y la justicia”. Rosario

cuestionaba la relación arte y vida, la individualidad artística, el espacio cultural como galería tradicional, entre otras problemáticas” (Romer, 2002: 84). Con el Grupo en Trámite realizó intervenciones y exposiciones⁹⁵. Como integrante de este grupo realizó propuestas urbanas, abordando de hecho la misma problemática pero desde otro lugar. Marita Prieto, integrante del grupo recuerda:

Con "En trámite" reavivamos la alegría de la militancia de los setenta en lo que se refiere a lo colectivo y usamos la *ciudad* por su dinamismo, por la diversidad de sus discursos, de sus emblemas, de su historia, del movimiento permanente que existe en ella. El "hielo" como elemento fue la fugacidad, lo inatrapable y provisorio, aunque queda en nosotros un recuerdo permanente de esos días, una marca indeleble que a todos nos dejó y especialmente a Fernando (Traverso), que lo marcó definitivamente. (Enviado por e-mail). (Prieto, 2015).

En su relato Traverso señala:

“Tomé conciencia de que las propuestas urbanas eran directas y destinadas a un público más heterogéneo (...) Estas intervenciones no permanecen indiferentes e inactivas, acorraladas dentro de un espacio museístico, con el etiquetado de obra de arte como si fuera un concepto único...”
<http://www.rosariarte.com.ar/index2.htm>

Es así que, la obra de Traverso propone múltiples recorridos y va adquiriendo nueva apariencia en cada presentación. La estrategia plástica del autor varía según diferentes técnicas y procedimientos. En nuestro recorte en etapas, entre los años 1990 a 1997, el artista se expresa en pintura mediante diversas temáticas; y es en el año 1997 donde Traverso incorpora la bicicleta como protagonista de su hacer artístico. Hasta ese momento, su actividad preferida era sólo la pintura. Más adelante, continúa con la iconicidad de la bicicleta donde el medio técnico es la serigrafía, el objeto y las instalaciones, cerrando esta etapa en el año 2001.

Como antecedente, en el año 1998, en la exposición “Ventre Urbano” realizada en la Biblioteca Argentina “Juan Álvarez”; aparece por primera vez en escena una bicicleta real que produjo nuevos interrogantes. A partir de dicha muestra, la bicicleta se transformó en el icono recurrente de su producción posterior.

La fase última se inicia el 24 de marzo de 2001 y llega hasta 2004. En este período, aparecen las primeras estampaciones de la bicicleta, durante este tiempo el artista imprime las 350/350 bicicletas que conforman la obra de intervención urbana más importante en su haber, por cierto, objeto de interés de nuestra investigación y concluye, años después, el 13 de abril de 2004, registrada en las calles Mendoza y Teniente Agneta, esquina de la casa de un compañero de militancia de Traverso, dando un final a este proyecto, que más adelante veremos que fue derivando en otras presentaciones y propuestas.



XVII. Fernando Traverso, "350" de la serie "Puede no haber bandera"
<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>

El artista, junto al Grupo "En Trámite", como se describió antes, experimentó las primeras intervenciones urbanas de carácter colectivo. Referido a este momento, el artista recuerda "...Necesité de la calle (...) y es así como empecé a trabajar en las paredes de la ciudad de Rosario"⁹⁶.

De este modo continuó realizando las intervenciones con el estencil de la bicicleta como propuesta individual; entonces las imágenes se multiplicaron en la ciudad y adquirieron de hecho mayor difusión ante el público, y también consolidó su presencia en la ciudad. El proceso de las intervenciones fue un trabajo lento y progresivo, en cada estampación fue fusionando la imagen y el lugar, en definitiva, haciéndola significativa en la trama urbana.

Como remate final, en el mes de diciembre de 2003, la matriz generativa de obra múltiple es premiada en el Salón Nacional de Rosario. Otorgado por el Museo Municipal "J. B. Castagnino", por la obra "*Puede no haber bandera...*", ya consagrada en los muros de la ciudad.

⁹⁶ <http://www.rosariarte.com.ar/index2.htm>

Podríamos pensar que el hecho de la premiación cierra un ciclo creativo del autor al concluir con las intervenciones urbanas de las bicicletas. En un acto reflexivo, podríamos hasta afirmar que el premio adquisición permitió ingresar al museo una obra concebida al inicio como urbana. Con ello se ha producido, indudablemente, una neutralización conceptual que trastoca el hecho germinal de la estampación pictórica de la cual se valió la representación múltiple. La decisión de presentar la obra al certamen nacional, y la conformidad del artista con el circuito legitimador, en realidad, terminó condicionando su propia obra, y, aunque él sea o no consciente de esto, se estima que pone fin a su discurso fundacional, porque pierde coherencia y consistencia, al subvertir un principio creativo, el de sacar a la calle la obra para socializarlo y así construir una relación, un arte de participación.

Más adelante, vendrá la acción recíproca con el público. Nicolás Bourriaud (1965), define a las obras que prestan especial atención a las interacciones que pueden generar en el público-espectador-participante, como “Estética Relacional”, teoría que “consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan”. (2006: 142).

Las referencias urbanas y las leyendas continuaron con más énfasis, porque se renovó con cada noticia y con las nuevas presentaciones que se realizaron. Desde sus primeras apariciones, la bicicleta de Fernando Traverso se asoció y se impuso en el espacio público como ícono de los derechos humanos. Recorrió las calles de muchas ciudades, no sólo las del país sino también las de otros espacios internacionales, pues el artista rosarino recibió muchas invitaciones para reproducir sus estampaciones⁹⁷.

La obra con cada intervención se resignifica continuamente y adquiere cada vez nuevas fisonomías urbanas. Más aún: cuando parece que se agota, en una vuelta de tuerca, vuelve a renacer. La voz y el obrar del artista, sin dudas, dejan trazas imborrables: “...Voy por la ciudad rescatando paredes que

⁹⁷ En las casas de amigos de Traverso, exiliados en Europa; frente a las rejas del Fuerte de San Cristóbal de Pamplona;
En la puerta de la CGT de los Anarquistas de Madrid; Frente a las casas del Barrio de Inmigrantes “Prosfigika” de Atenas, entre otros.

ocultan viejas historias, les extraigo el alma y como un tatuaje se las dibujo en la piel...” (Traverso, <http://www.rosariarte.com.ar/index2.htm>).

6. 2. La primera obra expuesta

Fernando Traverso participó por primera vez en una exposición pública con su obra, en el mes de mayo de 1990, precisamente, cuando se presentó a la convocatoria de la multidisciplinaria *1ª Bienal de la Creatividad Rosario Imagina*⁹⁸, organizada por el Grupo Rosario Imagina, en el Patio de la Madera. El autor de esta tesis fue no sólo coordinador⁹⁹ del área de *artes visuales* sino, también, jurado en la etapa de preselección. Traverso desplegó, entonces, cuatro pinturas, de las cuales, una fue seleccionada para ser exhibida. En la ficha de inscripción, escrita a máquina por el mismo autor, se hizo una descripción de las obras; los tamaños de bastidores varían: uno, de 0,80 x 1 m. y los otros tres, de 0,70 x 1m. La técnica utilizada, óleo sobre tela y el autor define su planteo estético “...a la manera de Cezanne.”, es decir, volúmenes con planos facetados y también de “carácter expresionista”. Sobre esto, expresa: “...en síntesis no busqué encuadrarme dentro de un parámetro, sino de varios y jugar con ellos para lograr algo distinto.” La temática de las obras está inspirada en cuatro poemas del letrista de tangos, Homero Manzi: “Ramayón”, “El último organito”, “Ninguna” y “Mañana zarpa un barco”.

Resulta difícil, saber, hoy, cuál fue la obra seleccionada, pues no hay registro seguro y Traverso no quiere hablar de ello. Lo que se recuerda es la horizontalidad de las obras, que si bien eran de carácter figurativas, no obstante, tenían un proceso de esquematización y los volúmenes estaban facetados por planos cromáticos con técnica modulada, (movimientos de colores vecinos y acordes); además, tal como expresan las letras de Manzi, representaban escenas tangueras.

⁹⁸ La Bienal de la Creatividad "Rosario Imagina 1990", se caracterizó por admitir diferentes *disciplinas del arte* y se desarrolló en el "Patio de la Madera", una serie de galpones del ferrocarril reciclados para conformar el centro de convenciones y exposiciones. La convocatoria fue visitada por 25.000 personas.

⁹⁹ En esos tiempos, un Coordinador cumplía funciones de "curador".

Para la exposición de las pinturas, y teniendo en cuenta la gran parquización de las instalaciones, el participante solicitó un ambiente cerrado o bien bajo techo, además, una iluminación adecuada; así quedó expresado y firmado por Fernando Atilio Traverso, en la ficha de inscripción N° 53 correspondiente al 23 de marzo de 1990. Según su propio testimonio, a partir de ese momento, comenzó a producir frecuentemente: "...empecé de grande a trabajar en la pintura para mostrar (...) Siempre lo hacía para mí, o para regalar, pero producir para hacer una muestra, fue recién en el año 1997, en el Espacio de Arte del Grupo Rozarte de la calle Entre Ríos al 800..." (Traverso, <http://www.rosariarte.com.ar/index2.htm>).

6. 3. Metodología de análisis. Traverso pintor

En capítulo cuatro se ha expuesto y definido una metodología de análisis de obra. Este método resultó satisfactorio en la labor docente, en las aplicaciones teóricas y en lectura de obra, en las cátedras de Teoría de la Forma y Composición¹⁰⁰.

Fernando Traverso recuerda que al inicio pintaba para sí mismo y luego regalaba sus obras. De esa época podemos dar cuenta de unas pocas, precisamente, registramos una obra firmada en 1991 que fue inspirada en: "La carta", letra de una canción de la chilena Violeta Parra (1917.1967). La misma escenifica a una mujer en un entorno de viviendas de chapas, imágenes aplanadas y contornos difusos con formas abiertas en un espacio abatido frontalmente. Junto al personaje hay un ave en acción de vuelo, la escala de la misma está ampliada y el valor alto actúa de acento; es una paloma y en su pico lleva un sobre. Sin dudas, la pintura está haciendo referencia al relato de la mujer que recibió una carta que le anuncia y denuncia: "...que cayó preso su hermano"¹⁰¹.

¹⁰⁰ En la facultad de Humanidades y Artes (UNR) Rosario. Cátedras Teoría de la Forma, tres comisiones de primer año, y cátedra Composición, dos comisiones de tercer año.

¹⁰¹ Fragmento de la poesía: "Me mandaron una carta por el correo temprano y en esa carta me dicen que cayó preso mi hermano" (...) "La carta dice el motivo haber apoyado el paro que ya se había resuelto" (...) "si acaso esto es un motivo presa también voy sargento, si." (...) "La carta que he recibido me pide contestación yo pido que se propague por toda la población" (...) "Por suerte tengo guitarra para llorar mi dolor, también tengo nueve hermanos fuera del que se engrilló...". (Letra y música Violeta Parra. Disponible en red: <http://letras.com/parra-violeta/363432/>)

La representación es de carácter figurativo, es una imagen expresionista con un proceso de abstracción, los colores son cálidos, con subdominancia de fríos y de luces que se destacan mediante el uso de “blanco de color”¹⁰². La paleta es austera y sugiere pasajes con tintes análogos y quebrados. El artista utiliza la misma técnica pictórica en todas sus obras, que denomina “Cruzillismo”, y alude, naturalmente, al puntillismo, con pequeñas líneas que se cruzan y van formando superposiciones de diferentes tintes, reflejando así una superficie texturada donde las figuras se desdibujan y crean un clima atmosférico con una luz sugerida. Algunas zonas luminosas están resueltas con mayor superposición de blanco. La obra es una pintura al óleo sobre tela y representa un espacio ilusorio que tiende a la bidimensión.



XVIII “La carta”. F. Traverso. 1991. (1,20 x 0,90.) (Foto Eduardo Montoya, 2015)

En esta obra, “la estructura abstracta subyacente” permite determinar la organización espacial de la pintura que definimos como *estructura profunda*, mediante trazados ortogonales (quiebres de líneas en ángulos rectos), y un eje axial que delimita rectángulos donde se superponen las figuras del relato. En cuanto a la *estructura superficial*: los componentes forma, color, luz, tratamiento y espacio operan simultáneamente. Por el sentido asignado como símbolo pone el acento en la paloma con la carta. La “relación a nivel compositivo” es “*interacción*” originada por la distribución de los componentes

¹⁰² En la práctica de taller, se denomina blanco de color, al blanco sucio, es la escasa desaturación producto del uso de un pincel con resto de color.

seleccionados y variables expuestas, ninguna prevalece sobre el otro. (Dondi, 1980).

En este análisis de obra se señala la intertextualidad, que afirma que todo texto es “absorción y transformación” de otro texto. (Kristeva, 1969). En esta obra se observa que Traverso toma como “cita” al texto de la música de la cantautora chilena Violeta Parra.

La semiótica que aplicamos a la obra es la tríada sintáctica-semántico-pragmática, según la mirada de Pericot. Revisando los tres términos, los definimos de la siguiente manera: *la semántica* “trata de la significación de los signos en todas las acepciones del significar”. *La sintaxis* queda como el estudio de la “combinaciones de signos, al margen de su significación específica y de su relación con el comportamiento en que aparecen”; y *la pragmática* “es aquella parte de *la semiótica* que se ocupa de los orígenes, usos y efectos de los signos en el ámbito comportamental en que aparecen”, (Pericot, 1987:159).

En definitiva, para nuestro hacer lo más relevante en el proceso creativo de los mensajes visuales, es el sentido. Una vez que se ha determinado qué decir, luego se estructurará cómo decirlo. La tarea semiótica posibilita los medios para entender la complejidad de los procesos de significación y de interpretación de la imagen. Imagen en la que se “mezclan varios sistemas de códigos entre sí” y “la noción de signo” es vital para comprender el funcionamiento de los mensajes visuales. Resulta así una técnica de investigación que logra describir el funcionamiento de la “significación y comunicación” (Joly, 2003: 26).

6. 4. Rueda de bicicleta

Esta pintura “Rueda de bicicleta”, en realidad no registra nombre, su procedencia es del año 1997, posee un formato cuadrado de 1m x 1m. En esa fecha, el artista utilizó pintura al óleo, con el procedimiento técnico definido por él, como cruzillismo, recurso plástico utilizado en toda su producción pictórica.

La imagen se caracteriza en la relación figura/fondo. Las “estructuras superficiales” definen las relaciones: el componente mínimo es el punto que construye mediante yuxtaposiciones la línea, el plano y el volumen sugerido. El color está dado por mezcla de puntos de colores creando texturas visuales; predominan los rojos desaturados y quebrados, con subdominancia de fríos, verdes, azules, grises y blancos de color.

La estructura abstracta subyacente se interpreta así: *estructura*, es la que sostiene el armado de la composición; *abstracta* por las relaciones de formas geométricas, el cuadrado y el círculo inscripto en el mismo, marcan la centralidad y *subyacente*, por las relaciones que actúan por debajo. Son las “estructuras profundas”, en este caso, expuesto en la superficie que no siempre ocurre.



XIX. Traverso, “S/T”, 1997 (Foto Eduardo Montoya 2015)

En la composición, los esquemas reguladores son operaciones de simetría: *rotación* que delimita una centralidad y *esquemas rítmicos* dados por las líneas que alternan con el espacio y convergen en ese centro.

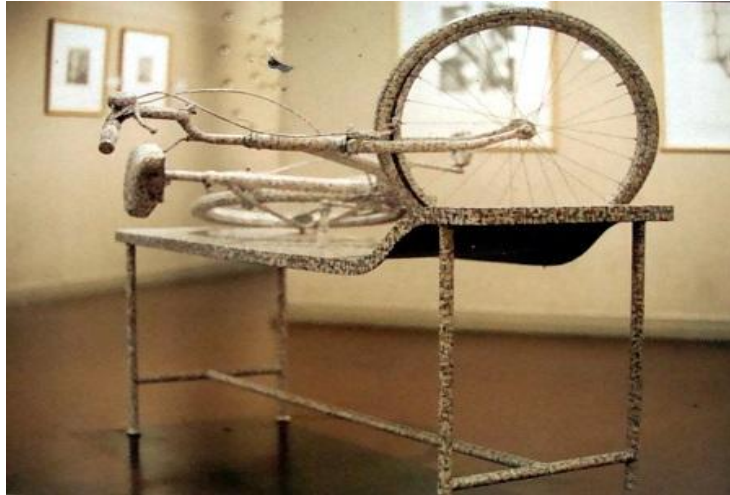
6. 5. Las bicicletas: Instalaciones, cajas y objetos

En la instalación “Cepa Perdida”, presenta una camilla vieja de hospital y una bicicleta identificada como de mujer; en este punto se puede especular con algunas asociaciones: “cepa” es “brote” que es igual a “retoño” y “retoño” es lo que nace, y de una mujer nace un niño. En una interpretación posible: la bicicleta representa a la mujer, y la camilla recuerda a las que transportaban a las detenidas por la *dictadura militar*, desde los centros de detención a parir en los hospitales. “Cepa perdida”, igual a niño perdido, niño robado, sin identidad.

La particularidad de la obra está dada por el tratamiento de color de superficie, porque usa el “cruzillismo”, ya utilizado en su obra pictórica, logrando una textura visual que dota de unidad, al objeto, restándole su carácter figurativo y transformándolo en lo que se conoce como pintura objeto.

La resultante estructural son formas en el espacio real, por lo tanto, es tridimensional. Sus componentes son elementos lineales y planos que determinan volúmenes virtuales, explicados por la discontinuidad matérica que sólo se evidencia perceptivamente. Ocupa lugar y crea su propio volumen atmosférico y espacialidad característicos de la escultura y de la instalación. Como objeto, la expresión es un Ready-made, ya que se puede describir sus partes, como así también sus funciones reales, que en éste caso son transgredidas por una nueva interpretación conceptual del mismo.

En las obras de Traverso, por su relación laboral con la farmacia de un hospital, se puede observar la influencia de los títulos que responden a términos técnicos y también a objetos que frecuenta: cepa, anti-amnesia, la camilla donde monta una bicicleta personalizando a una parturienta.



XX. "Cepa perdida" (1998). Instalación (<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>)

La imagen de la obra "Cepa perdida", fue enviada por e-mail y las indicaciones son textuales de su autor: "La camilla" estuvo en el XXX Salón Nacional 1998, en el Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario.

6. 6. Las Cajas (estructuras)

En la caja "Cepa perdida" (1m.x 0,40 x 0,10), Traverso, en frascos de vidrio envasa pequeñas bicicletas de plástico grises y, en otros casos, blancas. Estas cajas se pueden agrupar por tener el mismo contenido y por el sentido simbólico.

La estantería embalaje, representa, por un lado, al ámbito familiar, relacionado a la actividad doméstica y la cocina, las conservas que hacen *las abuelas*, donde se resguardaban ciertos productos comestibles y, de otro modo, el carácter metafórico "sembrar la cepa" y preservar la memoria de los desaparecidos en nuestro país, devolver los niños a sus familias.

Estas cajas recuerdan las formas primarias del cubo utilizado recurrentemente en el movimiento Minimalista¹⁰³ de los años '80, éstos retornan a un modo particular de figuración, manteniendo su estilo fundacional; y por otro lado evocan a las variantes de Duchamp con "Bôte en valise", las maletas contenedoras de algunas de las obras en miniatura, del artista.



XXI. Fernando Traverso, "Cepa sembrada", cajas (Foto Eduardo Montoya 2015)

En su aspecto formal la caja es rectangular, puesta de manera vertical de lectura frontal, la cara exterior y la posterior son transparentes, abierta, para permitir la visualidad de lo que expone en su contenido. Si bien el reverso, al ser colgado no se muestra, presenta un respaldo acrílico en el que su autor imprimió con técnica serigráfica, siluetas de bicicletas del mismo tamaño que las envasadas. Esta obra se puede asociar a las *vanitas*¹⁰⁴ de las pinturas objetos del barroco holandés que reflexionan sobre la futilidad del mundo y fragilidad de la vida -Memento mori-¹⁰⁵.

En cuanto a las "*relaciones compositivas*" que incorporamos como metodología a nuestro análisis de obra, la estructura donde actúan

¹⁰³ El Minimalismo es originado en EEUU en los '60. Es arte abstracto, estilo geométrico reducido a estado mínimo de orden y complejidad.

¹⁰⁴ La pintura de bodegones característicos del Barroco holandés, simbolizan vacuidad, *vanitas*, recordar que todos los seres humanos abandonan la vida.

¹⁰⁵ Frase latina que "Recuerda que morirás"

simultáneamente dos relatos, determina una “*oposición*”, rompe la unidad espacial, por lo tanto resulta un espacio fragmentado, dos estructuras autónomas que conviven en un mismo contenedor, aunque sean independientes. Cada una vale por sí misma, expresan un concepto, lo que se muestra y lo que se preserva. Juntas, originan una dialéctica que da un sentido global.

En la parte superior, la función es la de escaparate, el procedimiento es un esquema rítmico de un mismo elemento que se comporta “*secuencialmente*”. En este ordenamiento, se revela el concepto y los iconos generadores de significaciones. En la parte inferior, los componentes se resguardan, hay que conservarlos, protegerlos, se produce, así una organización en “*interacción*”, donde ninguno de los componentes plásticos prevalece sobre el otro. Es así que en esta convivencia estructural: secuencialidad e interacción, se produce una resultante de “*oposición*”. El todo habla, de diferente manera, de lo mismo. Sobre el tema se expresa Omar Calabrese: “el universo cultural se nos presenta fragmentario y originado por estructuras contradictorias que conviven juntas perfectamente” (1994,169).



Sección superior. Fragmento.

Sección inferior. Fragmento

XXII. Fernando Traverso, “Cepa sembrada”, cajas, detalles
(<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>)

6. 7. Caja de embalaje

La obra es otra de las variantes que propone Traverso, la caja rústica remite a los embalajes y también a caja de viaje, hasta tiene manija para asirla en su traslado. En cada frasco están alojadas pequeñas bicicletas, que hospedan un pedazo de historia de la memoria individual y colectiva.



XXIII. F.T. "Memoria en conserva" (1998)
<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>



XXIV. "Memoria en conserva". Detalle
<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>

En este caso la obra es producto de una unidad espacial. La disposición está determinada por el juego de contrastes. Otra de las variantes de la composición son los opuestos que se caracteriza en esta obra: abierto y cerrado, interior y exterior, contenedor y contenido, opaco y transparente.

Fernando Traverso la denominó de este modo "caja con frascos", al enviar la imagen vía correo electrónico. La obra estuvo en el XXXI Salón de Arte Contemporáneo de 1998, organizado por la asociación Amigos del Arte, en el Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino de Rosario, donde obtuvo una Mención.

6. 8. "Logaritmo 30.000"

La obra despliega en el espacio, una estructura regular, autónoma, que resulta un exhibidor con ganchos iguales a los de carnicería donde cuelgan las reses. En el mismo se exponen piezas similares, repetidas y etiquetadas. Identificamos, como en todo Ready-made a un grupo de ruedas de bicicletas despojadas de las cubiertas, asociables a restos descarnados. Esta obra recuerda las pinturas del argentino Carlos Alonso, durante el proceso militar, en esta serie las imágenes exponen reses de vacas muy sangrantes con fragmentos humanos borroneados y camuflados. En el caso de Traverso su planteo tiene carácter conceptual y la intencionalidad artística es una metáfora de partes anatómicas, una carnicería humana, que evidencia tortura, vejación y muerte de los desaparecidos. Las víctimas que lograron salvar sus vidas, dieron cuenta en sus relatos.¹⁰⁶

De los componentes expuestos, cuelgan etiquetas, en cada una de ellas se escriben diferentes cálculos matemáticos de logaritmos, para obtener con ellos, como resultado, la cifra 30.000; numeración que remite al título y al número de desaparecidos. La parte inferior, que funciona como base de apoyo,

¹⁰⁶ He aquí un testimonio: "...soy encerrada en una habitación a la que llamaban "laboratorio" que era la sala de torturas, en la que hay una cama con bastidor elástico de metal ("la Parrilla"), una mesa, una silla, un balde para las necesidades, un tablero, una mesa para la "picana eléctrica", ganchos y sogas para colgar personas en las paredes, sangre en las paredes y otros elementos de tortura que no identifiqué. Testimonio de María Laura Bretal una sobreviviente del centro clandestino "La Cacha". Disponible <http://www.desaparecidos.org/arg/testimonios/bretal.html>

está compartimentada en cuadrados cubiertos con cal sólida de formas irregulares. Con ello el artista trae a la memoria el procedimiento que se hace con los cadáveres que se esconden y se cubren con capas de cal para hacer desaparecer los cuerpos en descomposición y disimular el olor de la putrefacción y de este modo, evitar evidencias.

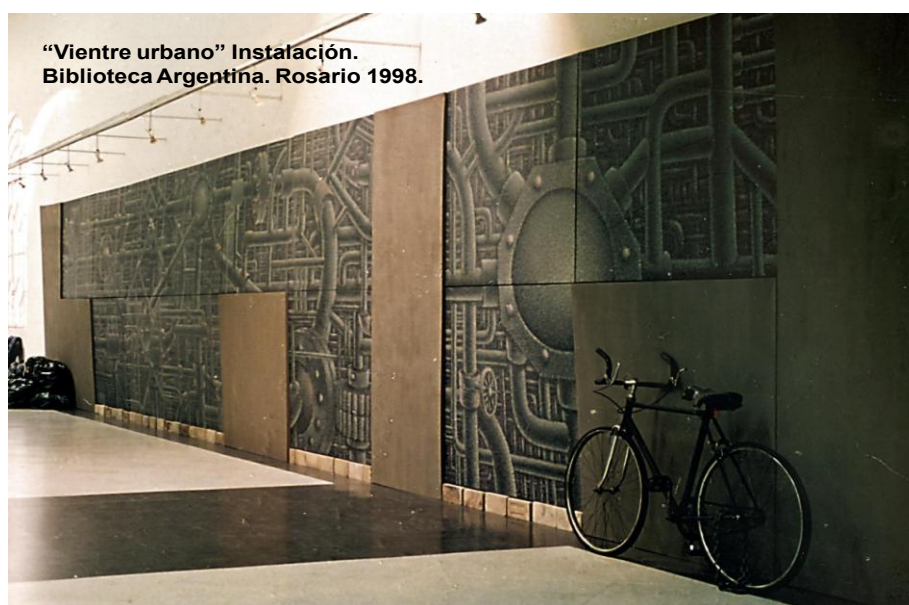


XXV. "Logaritmo 30.000" (1999). <http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>

Traverso identifica su obra como "Las ruedas colgadas". La misma estuvo expuesta en el 76° Salón anual de Santa Fe, en 1999, exhibida en el Museo de Bellas Artes, "Rosa Galisteo de Rodríguez", de la ciudad de Santa Fe.

6. 9. “Ventre Urbano”

En un orden potencial, el artista inicia una trayectoria artística con “las bicicletas” definida con la muestra “*Ventre Urbano*”, realizada en la Biblioteca Argentina de Rosario, en el mes de abril de 1998.



XXVI. F.T. “Ventre Urbano” (3m x 16 m). (<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>)

Fernando Traverso expone, en esta ocasión, pinturas con representaciones de cañerías o de artefactos cilíndricos que no establecen ninguna conexión lógica entre sí; como recurso visual, al unísono, estos se expanden o se cortan, se superponen o interactúan entre sí, en el campo pictórico, presenta una saturación del espacio. El montaje y la distribución de estas pinturas, al estar ubicadas en paneles yuxtapuestos, conforman una instalación de grandes dimensiones. Por primera vez, aparece una bicicleta real, recostada junto a la pared, que será posteriormente tomada como modelo retórico para su producción.

En la portada del catálogo figura primero el título que designa a la muestra *Ventre Urbano*; más abajo, el nombre del artista *Fernando Atilio*

Traverso 98; a manera de fondo, en un gris de valor alto, se observa una textura visual formada por palabras superpuestas que hace referencia a lo disciplinario. Tal vez ésta haya sido la manera de definir su propia búsqueda: un juego de asociaciones entre “pintura instalada”-“instalación pintada”, que se repite indefinidamente en toda la superficie.

El catálogo es un tríptico, y al desplegar la sección central, se observa un fragmento de la obra realizada en serigrafía y sobre ella el epígrafe “... es *mi sangre, es mi orina, es mi vientre*”.

La contratapa fue reservada para la presentación de la exhibición, escrita por el autor de esta tesis, que transcribimos:

“Cada vez que emprendemos la contemplación del imaginario que nos propone la creación visual, participamos de un modo de comunicación único e irremplazable. *Traverso* nos sumerge en un secreto que intuimos, sabemos que existe, que vive, y hace vivir el latido de la urbe. Tal como en nosotros el misterio del diástole y sístole.

Es una analogía, es una coincidencia ineludible de lo urbano-humano. Una secuencialidad mecánico tecnológica que la propuesta indaga, señala, simboliza y nos involucra. Nos remite a un orden desconocido de enmarañadas tuberías y texturadas superficies, de tensionados valores, de ausencias imprescindibles para la instauración del misterio. Hay una estructuración melancólica de tratar de entender el agobio de las cavidades vacías de lo existencial. Fernando nos propone un laberinto de viaje, de aventura, cómo la misma vida”. (Esquivel, 1998)

6. 10. “Sin Tierra”

Un tiempo después, en noviembre de 1998, realiza la muestra “*Sin Tierra*” en la Casa del Artista Plástico de Rosario, donde expone cinco pinturas de dimensiones equivalentes a un metro cuadrado cada uno.

Estas obras forman una unidad secuencial y las figuras que aparecen en la repetición, van sufriendo una gradual transformación; la representación formal es esquemática y las imágenes son tenues de gran austeridad cromática; el horizonte es un rasgo lineal ondulado y sobre el mismo se reconoce una multitud de bicicletas. El espacio pictórico es atmosférico y las formas se desvanecen en el horizonte.

En las mismas no hay presencia humana, las bicicletas están personalizadas y enarbolan las pancartas de una manifestación; estas figuras van desapareciendo progresivamente y son eliminadas hasta quedar una sola silueta de bicicleta, donde ya no existen los carteles. El paisaje, finalmente, aparece despoblado y acallado.



XXVII. Fernando Traverso “Sin Tierra”, exposición pintura (<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>)



XXVIII. Sin tierra –secuencia- Casa del Artista Plástico. Rosario 1998.
<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>

La estructura profunda, secuencial, se expresa desde su aspecto formal, y se manifiesta también desde el concepto; en la repetición hay continuidad, el esquema rítmico determina un orden lógico.

El procedimiento pictórico característico en estas obras del artista fue ejecutado con pequeños puntos lineales de colores que tienden a una construcción monocromática, en los tonos terrosos y azulados, que rememoran el divisionismo de Seurat, pero, esta vez, sin el propósito de una construcción óptica del color.

6. 11. “Puede no haber banderas”

En julio de 1999, concreta la exposición *“Puede no haber banderas”*, en el Centro Cultural Rivadavia de la ciudad de Rosario, en la cual instala 13 cajas metálicas de bases rectangulares (las dimensiones de c/u, 1,00 x 0,50 x 0,15 m). Según la asociación de su autor alude al número de la mala suerte. Las cajas, en el fondo, contienen imágenes diversas, collages y objetos incorporados. Se distingue, en una descripción factible: aledaños a una canilla de agua, a manera de chorro, están los frascos de ampollas etiquetadas con la palabra “anti-amnesia”; el collage de fósforos, junto a un pedazo de cubierta de automóvil, alude a barricada; el plano de la ciudad está intervenido con marcaciones de un plan de acción, estrategia de lucha urbana; en una pancarta se lee claramente el término “libertad”; en un afiche hay un texto que denuncia “la noche de los lápices”. También se encuentra la carta de un militante, enviada desde el exilio, por otra parte se destaca la incorporación de un auténtico pañuelo de una Madre de la Plaza 25 de Mayo de Rosario, - reconocida al igual que las madres de Plaza de Mayo de Buenos Aires-, en el cual se aprecia un bordado con la fecha del nacimiento de su hijo ausente.

Las cajas fueron pensadas en chapas, sin ningún tratamiento, al igual que las usadas en los interiores de los féretros. Las organizaciones formales de las 13 cajas, el principal efecto visual son los planos transparentes que se superponen en varias capas de PVC, distanciadas entre sí, que tienen impresas pequeñas bicicletas de colores desaturados mediante la técnica serigráfica. Cada unidad transcribe episodios para el relato de la memoria.

Estos paneles de PVC cristal por la transparencia se crea un ilusorio espacio tridimensional; el juego sutil de las imágenes de las bicicletas, al igual que criaturas, flotan desvalidas en un espacio atmosférico y dilatado.



XXIX. Fernando Traverso, "...puede no haber banderas" cajas, serigrafías
(<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>)

"Puede no haber banderas", cuya inauguración fue 7 de mayo de 1999. Posee un catálogo de muestra llevada a cabo, en Centro Cultural Bernardino Rivadavia de Rosario. Graciela Sacco escribe:

"Traverso ha compuesto una obra que habla de lo cotidiano y la memoria, de los modos en los que el recuerdo de la Historia se graba en los espacios que diariamente habitamos. Se trata de un conjunto de cajas que contienen fragmentos del pasado desde este presente, imágenes capturadas que remiten a episodios y momentos vividos. La bicicleta, objeto cotidiano que deviene en símbolo, es aquello que articula y vertebra la propuesta enlazando elementos significativos: atraviesa con sus ruedas mapas, banderas, se pierde en las alcantarillas y traza circuitos imaginarios en los que la experiencia se ha grabado a fuego.

"...Puede no haber banderas", habla desde el nombre que nos convoca, de un tiempo en el que se han perdido las referencias tradicionales, los mitos y las construcciones ideológicas detrás de las cuales se justificaron trincheras y puestos de lucha. Cuando esas banderas no están (porque han sido quemadas, guardadas, perdidas) queda en la memoria la cicatriz de esos espacios y momentos en los que se "jugó" lo propio o por los que se justificó el riesgo o la aventura de juzgarlo". Lo cotidiano capturado en redes, entre los planos difusos de calles y avenidas, diagrama un circuito abierto a la mirada y al recuerdo de quien mira y se atreve a perderse en un recorrido que es, no cabe duda, tan único y particular como la mirada de quién pone sus ojos en él. (Sacco, 1999)

6. 12. “Puede no haber banderas II”

La obra “*Puede no haber banderas II*” se expuso, primero, en el galpón portuario reciclado para *Centro de Expresiones Contemporáneas de Rosario*, en una muestra colectiva, con sus compañeros de clínica de obras, con Graciela Sacco, en el mes de setiembre de 1999 y, luego, en la Alianza Francesa de Buenos Aires, en julio de 2000. En esta ocasión la muestra fue curada por Rubén Echagüe. Constó en total de 29 shablonos serigráficos devenidos en banderas, cuyo número estaba relacionado con el grupo de *compañeros* al que pertenecieron el artista y el joven desaparecido. Las banderas se expusieron colgadas del techo, desplazadas en una proximidad controlada secuencialmente, flotaban como velos en un espacio que les era propio. El público se involucraba al rozarse con ellas en el recorrido indiviso de la instalación. Obviamente, no se podía estar ajeno a la propuesta planteada.



Fernando Traverso

XXX. “Puede no haber bandera II” 29 banderas (3m x 1,30 m)
<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>

Las estampas de la bicicleta son las que se imprimieron sobre voile blanco en modo negativo con un material fotosensible. Las imágenes incorpóreas y translúcidas envolvían al espacio etéreo y a los espectadores.

6. 13. “Lecho de plata”

En el espacio contemporáneo “La Gestoría” del Centro de capacitación laboral ATE/CTA¹⁰⁷, coordinada por el Grupo *En trámite*, del cual era parte integrante, Fernando Traverso desplegó en una muestra colectiva, una instalación que tituló “*Lecho de plata*”, en junio de 2001; una variante conceptual de su poética artística dentro de la exposición “No son precisos los límites”. La obra estaba conformada por 350 pequeñas bolsitas de P.V.C transparente, cada una de ellas contenía agua hasta la mitad de su volumen y una bicicleta en miniatura sumergida en su interior. Estas bolsitas estaban suspendidas con hilo tanza del techo hasta casi rozar el piso, montadas una al lado de la otra, creando en el espacio un entramado de líneas y un volumen virtual de cinco metros de extensión por ochenta centímetros de ancho.



XXXI. Fernando Traverso, “Lecho de Plata”, instalación
(<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>)

Cuando se movían, lo hacían al unísono, como queriendo despertarse de un letargo desde el fondo del lecho, haciendo alusión al lecho del Río de la Plata, acaso evocando el dolor de las víctimas que fueron arrojadas desde los ominosos “vuelos de la muerte”.

¹⁰⁷

Asociación de Trabajadores del Estado, Asociación de Trabajadores Argentinos

Según Verbitsky,

“...estas prácticas eran ejecutadas durante la dictadura militar, cuando miles de argentinos eran arrojados vivos -previamente anestesiados- desde aviones militares, una manera de hacerlos desaparecer en el Río de la Plata y el Océano Atlántico”. Se menciona también que personas eran lanzadas a cráteres de volcanes. (Verbitsky: 1995).

6. 14. “... puede no haber banderas”

El 7 de noviembre del año 2002, Fernando Traverso realiza una acción en la Plaza Pringles de Rosario: “029/350” de la serie “...puede no haber banderas”. Tras la acción se emplazó una muestra estática en la Biblioteca Argentina, como culminación de la marcha. El artista rememora de tal manera las instancias previas:

“...Era jueves, la gente estaba citada para las 18,30 hs. en Plaza Pringles (Paraguay y Córdoba). Miré la hora, faltaban treinta minutos, le dije al chofer del flete que fuera más despacio, que no quería llegar temprano. Llegamos a las 18,15 hs., empecé a bajar las 29 pancartas, las fui apilando sobre la vereda. Cada una estaba formada por dos tacuaras gruesas, de tres metros de largo y en la parte superior tenía enrollado un lienzo blanco de 1,50 metros de ancho por 2,50 metros de largo”



XXXII. Fernando Traverso “29/350” de la serie “...puede no haber banderas”
<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>

A la hora indicada, con el público invitado ya presente, las pancartas fueron desenrolladas. Cada una ostentaba la estampación de la reconocida bicicleta vacía en tamaño real, impreso a partir de un esténcil con aerosol negro; además, tenían marcado en rojo el número de tiraje: 350 y la serie

numérica correspondiente, la típica fracción usada en grabado para cada emisión de estampas, que las hacía, de hecho, únicas e irrepetibles.

En este caso, fueron 29 estandartes, en alusión al grupo de sus 29 compañeros de militancia. Los lienzos desplegados comenzaron a flamear en lo alto; luego, con los manifestantes reunidos comenzó el ceremonial previsto y se marchó silenciosamente hacia su destino, el salón de exposiciones de la Biblioteca Argentina. Esperaba, una banda musical en la explanada del ingreso de la calle Presidente Roca, para acompañar a la multitud, en principio el acto muy protocolar, pero luego quedó claro que la intención del artista no era plantear una solemne ceremonia melancólica, sino lograr la acogida a una celebración popular.

Posteriormente, los manifestantes comenzaron a entrar, encontrando que las paredes de la sala de exposición estaban vacías. Entonces, en un simulacro de ritual, los portantes fueron arrimando las pancartas, una a una al azar, así quedaron apoyadas durante el tiempo que duró la exhibición. A manera de registro, junto a ellas se montó una serie de *fotos* (reveladas inmediatamente para su exposición); es decir, instantáneas, que capturaron ese atardecer durante la marcha.

A modo de catálogo, se distribuyó un libro pequeño, que contenía comentarios sobre la obra de las bicicletas, provenientes de artistas y de trabajadores de la cultura de diferente procedencia, a los cuales Fernando Traverso había invitado previamente a aportar su opinión. Los registros fotográficos que se realizaron durante esta acción en Rosario, fueron expuestos posteriormente en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires en noviembre de 2003.

6. 15. El 57° Sal6n Nacional de Rosario 2003

En diciembre del 2003, Traverso recibid6 el Primer premio en el 57° Sal6n Nacional de Rosario, otorgado por el Museo Municipal “J. B. Castagnino”, “*Puede no haber bandera...*”, que es actualmente patrimonio de su colecci6n. La obra premiada fue la plantilla o matriz de la reconocida silueta negra de la bicicleta, ya estampada y consagrada en ciertos muros de la ciudad.

Esta se mont6 apoyando el bastidor sobre la pared, adjunt6ndosele una serie de registros fotogr6ficos que daban cuenta fehaciente de los diferentes lugares se6alizados por el artista. Se gener6, entonces, una instalaci6n en el marco interior del museo para que el espectador interactuara, creando, de pronto, un nuevo “espacio urbano”, a su vez dentro de otro circuito. Con la p6rdida definitiva de la matriz original, al convertirse en un bien muse6stico, cambia el sentido inicial de la obra, al formularse nuevas interpretaciones impensadas en aquel momento.



XXXIII. Fernando Traverso, Matriz del est6ncil(<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>)

Durante los meses de abril y mayo del 2004, Fernando Traverso realiz6 una acci6n que luego deriv6 en una exposici6n montada en el interior del Museo Castagnino. Es necesario aclarar que dicho espacio le fue concedido al

artista, por haber obtenido previamente el Salón Nacional de Rosario, en el año 2003, con el estencil ya descripto.

La convocatoria se realizó por distintos medios, que se transcriben:

Conocido por estampar bicicletas en los muros de toda la ciudad, desde el 24 de abril hasta el 1º de mayo, Fernando Traverso trabajará en la explanada del Museo Castagnino (los sábados y domingos de 14 a 19, y los demás días a partir de las 16, excepto el martes). La propuesta del artista es que todos los interesados lleven un "trapo", que tenga aproximadamente 2 metros de largo por 1,30 de ancho, para imprimir sobre él una bicicleta, como las que viene haciendo en la calle desde el 24 de marzo de 2001. Estas "banderas" serán colocadas en una sala del museo que el primer día estará vacía y que se irá poblando paulatinamente. El 10 de mayo, a las 19.30, el artista entregará las banderas a todos los participantes. Cada una de ellas tendrá una etiqueta y un sello, con la identificación del que la hizo, para que la lleve a su casa.

La obra de entonces se denominó "*No hagan bandera*". Dicha acción se efectuó en el espacio de la explanada del museo municipal. Se convocó al público en general con una instrucción precisa: cada persona debía acercarse con una tela con las medidas sugeridas, para que coincidiera con la escala de la bicicleta. Mediante la matriz y el soplete de pintura, realizadas con tinta serigráfica, el artista fue pintando, una a una, para luego los paños ser tendidos en sogas, para el secado en el área de parquización.



XXXIV. Fernando Traverso, "*No hagan bandera*" acción pintadas de banderas, en explanada del Museo Castagnino, registro fotográfico (<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>)

Las banderas flamearon al unísono, movidas por el viento a pleno cielo litoraleño; generando en esa primera instancia de exhibición ante el público

ocasional, un espectáculo reluciente de expectativas anticipadas, a la que luego se montaría en el espacio interior. En la medida que eran impresas las telas, cada una fue rotulada con información precisa, para ser devueltas a sus dueños, una vez concluida la exhibición. En la reseña de la etiqueta adosada a las mismas, figuraban los siguientes datos identificatorios: participación de la muestra *No hagan “bandera”* de Fernando Traverso, Museo Castagnino, Rosario, fechado en abril-mayo 2004; por último, nombre del dueño de la tela y número de registro de la Bandera.

Cada una de las telas destinadas a la impresión, guardaban naturalmente una historia personal. Ahora, esas historias formarían parte de una complicidad colectiva. Allí estaban presentes las telas de colores, manteles o sábanas, nuevos o usados; también, aquella tela negra que aportó el artista visual Juan Carlos Romero (1931), con la picardía intencional de viejo luchador en estos temas, pues sabía de antemano que la tinta negra, a pesar de la impresión, neutralizaría la estampa, probablemente, una evocación de la ausencia, también, una paradoja de la imagen ausente.



XXXV. “No hagan banderas” muestra instalación, Museo Castagnino, registro fotográfico, detalles
(<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>)

Una vez ejecutadas las dos jornadas de estampación, las numerosas telas aportadas por los participantes, fueron colgadas en una sala, completamente vacía, dispuesta por el museo para tal fin. El montaje se realizó de manera paralela y perpendicular a las paredes, extendidas a ambos lados del salón longitudinal. El emplazamiento produjo un efecto inesperado de “gran instalación”, pues las banderas en conjunto causaron gran atracción visual: por

las repeticiones, los contrastes cromáticos, las texturas y los brillos. La heterogénea y colorida acumulación de banderas, extendidas a lo largo del salón, era impactante más allá de lo visual. Desde lo emotivo, representaba el recuerdo de cada uno de los presentes y también de quienes no estaban, los desaparecidos.

Fernando Traverso rememora el éxito de la convocatoria al describir lo que sucedió durante el montaje: “Fue maravilloso ver cómo día a día se iban poblando las paredes con las banderas y el temor a no llenar el espacio asignado de la sala se convirtió luego en el temor a la falta de él” ¹⁰⁸



XXXVI. F. Traverso, “No hagan banderas” muestra instalación, Museo Castagnino, registro fotográfico. (<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>)

Completaba la instalación un panel rectangular de 2 m de alto x 5 m de ancho: ahí estaba el registro fotográfico de las 350 bicicletas estampadas en la planta urbana de la ciudad.

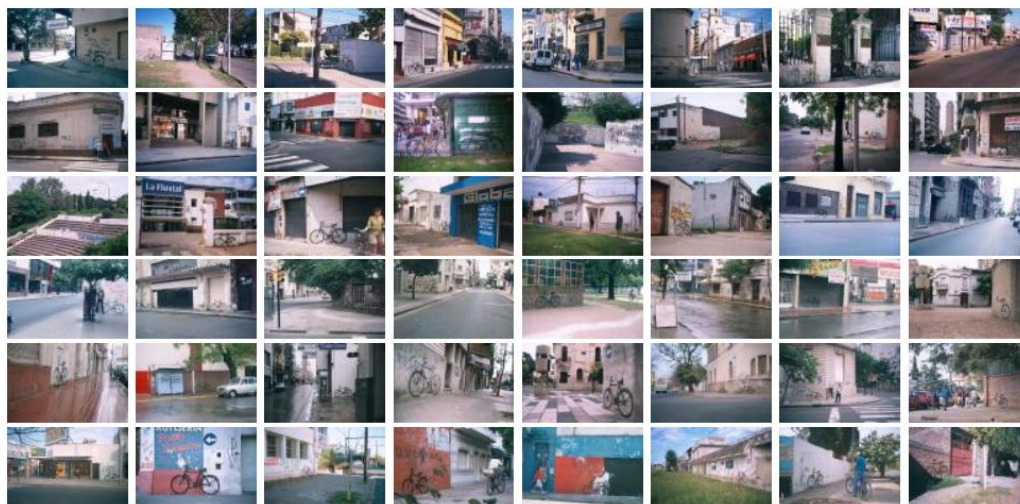
Así resulta, un completo inventario del proceso de Traverso desde su propuesta inicial, una interpretación personal del arte y de los derechos humanos, del que pasó a ser un activo militante.

Como anécdota, este registro en imágenes polaroid, se extravió en el museo y el artista no tenía duplicado. Finalmente, alguien del público le facilitó copias de las que estuvieron expuestas.

¹⁰⁸ Traverso, Fernando: “No hagan bandera”, 2004. Fecha de consulta: noviembre de 2011. Disponible en <http://www.grupoentramite.com.ar/fernandotraverso/nohaganbandera.html>

En distintas entrevistas, Traverso recordaba:

“... De las reproducciones sobre tela que me acercaron, tomé conciencia de que la gente deseaba cada una de esas telas como si fuera una bandera. (...) Es ahí donde sentí la necesidad de saber cuál iba a ser su destino. Por cierto, tuve conocimiento que algunas de ellas fueron colgadas en dormitorios, en el trabajo, en centros culturales, en santuarios del Gauchito Gil a la vera de las rutas. (...) Hay bicis viajeras que las llevaron en el bolso y van por ahí, más allá del país. La bicicleta no es solamente un homenaje, es una invitación a subirse y a pedalearla.”



XXXVII. Fernando Traverso, “No hagan banderas”, Museo Castagnino, registros fotográficos de las 350 estampaciones en la ciudad (<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>)

6. 16. En el Museo de la Memoria

Dentro de la ex Estación Rosario Norte de la ciudad, se destinó un sector para inaugurar el Museo de la Memoria. Cabe señalar que es el primero de Latinoamérica y, en ese lugar, fue realizada otra convocatoria de Traverso al público en general. El autor reconstruye algunos detalles:

“... Primeramente comencé a colocar hilos sobre las paredes con pequeños clavitos, formando una cuadrícula que esperaba ser completada durante los domingos de septiembre, con las fotos de los que se acercaban a realizar la bandera...”



XXXVIII. Fernando Traverso, “No hagan banderas”, Museo de la Memoria, instalación fotográfica de personas con banderas (<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>)

Los visitantes comprometidos participaron activamente en las cuatro jornadas mensuales. Ese entramado de hilos para ser habitado, según el objetivo, fue claramente captado y cumplido. A medida de que las banderas se fueron realizando, inmediatamente, eran colgadas, mientras otros seguían realizando registros del proceso. Así, poco a poco, fueron apareciendo las primeras fotografías. El artista sigue evocando algunos acontecimientos:

“... En esa aglomeración de imágenes a veces reconocía a algunos de mis amigos o recordaba el momento en que la había realizado. También de las diferentes situaciones que se generaron. – ¡Ésta va para el Uruguay!, me dijo alguien, pasándome una sábana del viejo Hospital Canelones de Montevideo. En un cuadernito fui registrando todos los lugares hacia donde iban las bicis.

Luego de finalizada la cuarta semana de trabajo, la sala del Museo quedó rodeada por una “guarda” conformada por casi cuatrocientas fotos de

personas que participaron de dicha acción, todas ellas respaldaban las banderas desplegadas



XXXIX. Fernando Traverso, "No hagan banderas" Museo de la Memoria, instalación fotográfica de personas con banderas, registro (<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>)

6. 17. A treinta años del golpe

En relación a la acción realizada en la Plaza San Martín, en conmemoración de los 30 años del golpe militar, el 24 de marzo del 2006, Traverso escribió una carta a su compañero desaparecido:

“Perdoná, te pusimos un número¹⁰⁹. ¿Te acordás? cuando decíamos lo contrario? ¿Cuándo los números sólo nos servían para acordarnos de alguna fecha en particular? No sabés las que aparecieron desde aquel entonces. Ahora al 24 de marzo lo hicieron feriado, ¿te imaginás? Creo que no; porque a mí, que estoy entre los vivos, me cuesta asimilarlo.

Para la marcha, la gente se reunió, como todos los años, en la plaza San Martín, esa que había que desviar porque no te dejaban caminar por sus veredas. En frente estaba la Jefatura de Policía, ¿te acordás? Debo decirte que está muy cambiada, ahora en ese edificio funciona la sede de la Casa de Gobierno. Sacaron las cuatro garitas que estaban en las esquinas, supongo que por la puta costumbre de querer borrar la memoria.

Adentro del patio, demolieron la alcaldía e hicieron un “patio cívico,” donde los fines de semana realizan, entre otros, recitales de rock. El escenario está sobre donde, esperando su destino incierto, estaban nuestros compañeros torturados.

Hace poco recibí noticia tuya. Resulta que una sobreviviente que estuvo en el “pozo” recordó que te nombraban, pero no supo más. El pozo se le dice ahora a ese lugar donde estuviste y ahora se accede para visitarlo. Una vez bajé, no sé muy bien para qué, quizás para encontrarte. Había muchas huellas, recuerdo un sol que parecía dibujado con las uñas, pedacito de papel de diario, abandonados por el piso. Todos cuidábamos de no tocar nada. El otro día me enteré que se inundó, luego lo pintaron, en algunos lugares cambiaron los pisos y hasta pusieron plantas para alegrar el ambiente, ¿te das cuenta?; te borraron. Perdoná, me fui del tema, en realidad lo que te quiero contar es que en el marco de la marcha por los 30 años del golpe, realizamos una acción justo debajo de la estatua de San Martín. Esta vez no dibujamos bicicletas vacías. Quisimos verlas en movimientos. Nos motivó la necesidad de ponerles un cuerpo. Y parece que no fui el único entusiasta, ya que muchos jóvenes se acercaron, convocados por la propuesta de pegarle una calcomanía a su bici, con un número, igual a las que están abandonadas por las calles.

Aparecieron, tomados del manubrio. Con sus mochilas, zapatillas gastadas, pañuelos en el cuello. Ellos, por fuera, parecen distintos a nosotros. (No usábamos rastas, por mencionarte algo, bueno, ya sé que no sabés lo que es eso).

“¡Mirá!, allá va Herminia¹¹⁰ atravesando la plaza, con su pañuelo blanco en la cabeza y un grupo de chicos, pasando casualmente cerca de ella, van con sus bicicletas recién enumeradas a sumarse a la marcha hacia el Monumento de la Bandera”. (Última modificaciones 07 de octubre de 2011, 18 hs. (<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>))

¹⁰⁹

Los nazis daban un número en lugar de nombre a sus víctimas en campo de concentración.

¹¹⁰

Herminia es una muy conocida “Madre” de la Plaza de Mayo, en Rosario. Su nombre completo, Herminia Severini.



XL. Fernando Traverso, "350", calcomanía, acción pegatina a bicicletas. A 30 años del golpe" acto en plaza San Martín, Rosario (<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>)

6. 18. El esténcil, el recurso plástico de Traverso

Fernando Traverso utiliza al esténcil como un medio de reproducción técnica, siendo probablemente éste recurso el más adecuado para su propuesta de multiplicación gráfica de la bicicleta. Pues, de este modo distintivo, logra una mayor difusión del mensaje visual, al intervenir diferentes "soportes", desde una tela hasta la propia envolvente de la ciudad: muros y paredes del ejido urbano.



XLI. Fernando Traverso, Secuencia de estampación con esténcil (<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>)

La epidermis de la ciudad se recubre de signos que permanentemente cambian, afiche que se pega sobre otro afiche, señal que incorpora otra señal, grafiti que agrega o tapa otro grafiti, lenta o menos lenta va generando

inexorablemente el repertorio visual que observamos y con el que convivimos. La piel de la arquitectura urbana recambia y recrea nuevos paisajes que dialogan y comunican.

Estas comunicaciones, en el espacio público, espontáneas o programadas, convocan al grafiti como medio principal pero también reúne otras manifestaciones artísticas como: grabado, esténcil, pasacalle, carteles publicitarios, afiches políticos y/o murales, entre las opciones más usuales. Las obras conviven con el ritmo de la vida ciudadana, siendo, entonces, el público casi siempre ocasional.

“...En los últimos años una nueva impronta se suma al fárrago de estímulos retinianos, nacido de madre serigráfica y padre anarquista, el esténcil irrumpe como grito repetido, serie inconclusa de una forma más de la necesidad de decir cosas que afecta a los humanos”. (Wolkowic, 2011).¹¹¹

El *esténcil*, uno de los procedimientos más usuales entre los “grafiteros”, el medio técnico consiste básicamente en un plano calado —que luego será la matriz—, en el cual se reproduce una imagen invertida que se excava para permitir el paso de la pintura; después, se procede al estarcido y la impresión de la forma vaciada y, finalmente, a su reproducción seriada.

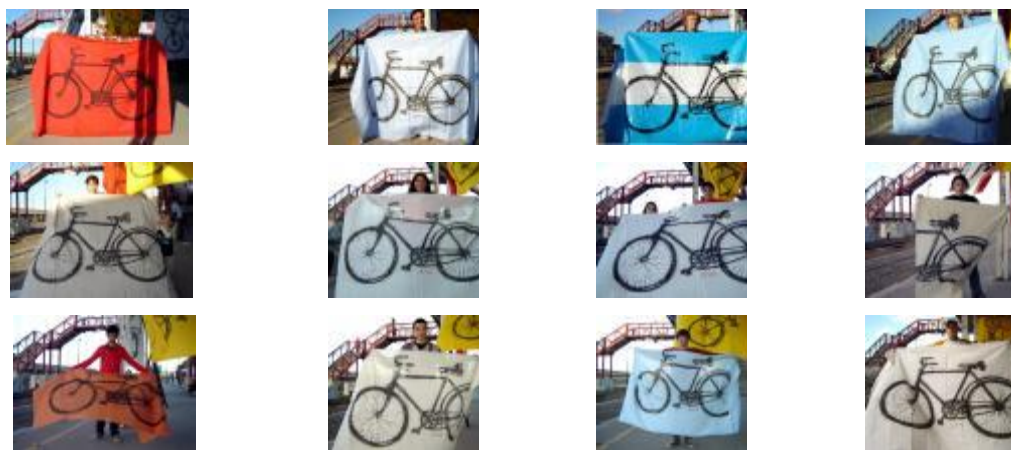
Esta técnica de impresión no es contemporánea, como podría pensarse al principio. Las inscripciones en espacios públicos pueden encontrarse en muchas culturas. Es una tradición válida que tiene que ver posiblemente con la necesidad de “*dejar huella*”, impronta o traza en algún lugar. El esténcil se ha utilizado en ciertas expresiones del arte de David Alfaro Siqueiros (1896-1974), desde los años ‘30, quien escribió textos sobre esta técnica. Otro precedente, es el aporte del arte Pop que incorporaron este procedimiento a través de “los medios combinados”.

En la segunda mitad del siglo XX, el esténcil fue una herramienta clave para los movimientos de protestas, porque, en esos años, había que encontrar una forma masiva de difusión del mensaje, con contenido político. Por esta razón, la reproducción con esténcil es la rama del arte urbano más ligada a la

¹¹¹ Wolkowic, Daniel. *Una alternativa de la grafica urbana*. [Documento en línea] Disponible en: <http://www.selloargentino.com.ar> [Con acceso el 18 de julio, del 2011]

protesta social, que lleva, de hecho, un mensaje implícito de crítica, de reivindicación o de propaganda política. Estas imágenes seriadas conviven con otras expresiones de carácter similar, con otros objetivos, aquellas de un arte puramente estético y visual.

El uso del estencil es una técnica efectiva por ser económica y por facilitar la reproducción gráfica de la imagen. Este medio expresivo adquirió un estatus diferente, dentro del panorama de las artes visuales. Por su carácter efímero, en consecuencia, está expuesto y afectado por los fenómenos climáticos, las aportaciones de otros artistas o bien de gente que lo interviene espontáneamente. Su permanencia en el tiempo estará condicionada por el registro a través del relato escrito, la fotografía y/o el vídeo.



XLII. Fernando Traverso, registro fotográfico de las devoluciones de banderas por sus dueños (<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>)

De este modo, el proyecto en sí, se completa con las fotos que le devolvieron los adjudicatarios de las telas reconvertidas en estandartes, y que dan cuenta de cuál fue la ubicación definitiva. De igual modo, se retrataron ellos mismos exhibiéndolas como trofeos. De este modo documentaron al identificarse con sus propios rostros y fueron parte de quienes esperaban esas ausencias. La bicicleta impresa fue adquiriendo vigencia, siempre rondando por la ciudad y, más allá, en otros territorios, en búsqueda de un sueño de justicia.

A la hora de explicar lo que generaron en el conjunto de la población, nos remitimos a las distintas acciones que se realizaron, invitación de por medio, ya sea por escuelas, ciudades y hasta en el exterior. Con ese gran imaginario que se generó, en cada presentación suma un nuevo significado, haciendo de ésta manera que la obra crezca día a día.



XLIII. Fernando Traverso, el artista, con estampación de bandera
(<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>)

Anexo. Fernando Traverso en primera persona

Desde mis primeros pasos en la plástica trabajo desde la reflexión hacia temas sociales, pero en los setenta la consigna era la militancia en alguna agrupación de izquierda, entonces, en esa etapa dejé de hacer arte. No digo que son incompatibles, sólo no te daban los tiempos y tenías que elegir. De alguna manera uno nunca deja de ser artista, por eso hoy trabajo con aquellas vivencias y experiencias por dos motivos: la primera es la de llenar ese espacio que quedó vacío en lo individual y la otra es la necesidad de poder contar, desde la poesía, una historia. El artista y el arte son parte de la sociedad; de hecho, el arte no puede estar ajeno a los acontecimientos sociales. Considero que el arte debería ser colectivo porque se nutre de todo lo que le rodea, de lo colectivo. La sociedad tiene memoria, se va construyendo con ella; de esta manera, con la memoria se construye y el arte debe ser parte del proceso de esa construcción. Creo que a través del arte se pueden decir muchas cosas, en cambio un panfleto partidario es muy directo, siempre baja línea. Por eso el arte debe ser abierto y decir algo muy sutilmente, de lo contrario le está faltando una pata. El arte tiene que abrir grieta donde el otro ve otra cosa. (1)

En 1972 asistí a la escuela de Artes Visuales, después dejé de ir para militar en la juventud peronista de mi barrio. Ahora me doy cuenta que el arte es una militancia, mi trabajo es de militancia, y no tenía que dejar de hacer arte por esta tarea. En realidad, nunca dejé de pintar, estaba en mis venas. Esa sensación de pintar y de construir algo, ahora, la cambié por la computadora. Es otra herramienta, me enamoré de ella. (3)

Empecé pintando; en realidad, me considero un pintor. Desde el '97 pinté la bicicleta en bastidores. Luego, instalé una de verdad en una muestra en la Biblioteca Argentina; tal decisión generó en los espectadores la pregunta ¿qué hace esa bicicleta "ahí"? La instalación fue un mural muy grande, de 16 x 3 mts. La inmensa estructura representaba cañerías como una gran maquinaria; sobre ese mural, a un costado, recosté una bicicleta negra.

Recuerdo que luego del montaje, cuando ya me iba, un empleado me dijo ¡No olvide la bicicleta! (3)

Daniel Perosio, arquitecto y artista visual, fue a ver una muestra mía y después me invitó a participar con el grupo la Comedia Nacional de un evento que estaban organizando. Es así que, junto a ellos, participé de una acción. Más adelante, empezamos a charlar sobre cómo salir a la calle, y de ahí, ya no tuve retorno. Esto fue en 1999. Así formamos el grupo “En trámite”, en su inicio éramos cuatro los integrantes pero más tarde fue cambiando. (2)

El arte en la calle me mostró otras cosas, otras realidades; por ejemplo, percibir que los trabajos tenían mayor recepción, estaban vivos, no resultaban obras encerradas en un espacio de arte, etiquetadas con expresiones: “estas son obras de artes”.(3)

Las “bicis” pasaron por diversas técnicas, desde pintadas con acrílico sobre una tela o serigrafadas sobre PVC transparente, hasta colocadas en forma real. También pasaron por distintos soportes, éstos cada vez más espaciales. Fue un proceso, un recorrido, para ir desmaterializando al objeto y así no tener la necesidad de soportes prefabricados, motivos que me llevaron a mirar la calle tal como es. Había resuelto distribuir, por las paredes de la ciudad, siluetas de bicicletas vacías que parecieran reales. Para ello necesitaba, en primer lugar, un gran estencil. No fue una tarea fácil de resolver. Tenía que ser liviano y transportable; además, preciso en sus dimensiones y en la representación del objeto que quería estampar. Elegí el 24 de marzo de 2001 para dejar impresa la primera bicicleta en una de las paredes de mi ciudad. Recuerdo que para ese entonces también hicimos una intervención con el grupo “En Trámite” en la plaza San Martín de Rosario, en la esquina frente a lo que fuera un centro clandestino de detención y tortura. (1)

Realicé las primeras bicicletas caminando, eligiendo paredones cerca de mi casa. Las pintaba de noche, muy tarde. Debía apurarme antes de regresar porque amanecía y pronto las calles comenzaban a poblarse. Otra opción fue la de salir los domingos por la mañana, bien temprano. Al principio lo hice junto con Rafael, un amigo que conocí durante mis años de exilio en la ciudad de Saladas, provincia de Corrientes. Me llevaba en su auto para poder

estamparlas en lugares muy alejados. Varios amigos me ayudaron entonces a movilizarme por los barrios periféricos. Recuerdo a Diego, Sergio, Cristian, Marita y Ana, mi sobrina. Con unos realizaba la zona sur, con otros la céntrica; cada uno de ellos tenía su preferencia para llevarme a determinados lugares, a los cuales accedía porque me contagiaban sus entusiasmos. (1)

La salida inicial con Marita, mi compañera de militancia allá por los años setenta y más tarde mi compañera de grupo, la hicimos un domingo muy temprano. Recuerdo que después de hacer varias cuadras, cerca del mediodía elegimos un edificio ubicado en la intersección de las calles San Martín y Urquiza. Pensé que había sido una elección al azar, pero no fue así; luego de haber estampado la bici, ella me dijo que su compañero había salido de ese lugar y no lo había vuelto a ver nunca más. Ahora, cuando paso por esa esquina, es inevitable ver dos ausencias: la de Oscar y la de aquella bicicleta representada, que ya taparon. (1)

Tiempo después tuve que hacer otro estencil, uno más cómodo para su traslado. Resolví dividirlo en tres partes, en vez de dos. Usé en este caso, para que fuera más liviano, varillas de madera delgadas para la construcción del marco. Recuerdo que lo llevaba como un bolso, colgado del hombro con una correa. Probé transportarlo en mi bici y funcionó. (1)

A cualquier hora salía “de pintada”. De cada una de las bicis tengo un registro fotográfico, fui tomando los archivos luego de estamparlas. Durante mis salidas diurnas no había problemas, llevaba mi camarita colgada del cuello al mejor estilo turista; pero cuando lo hacía de noche, regresaba al día siguiente para sacarles una fotografía. Recuerdo que era fantástico salir a buscarlas. Diego, entonces, estaba realizando un documental sobre este trabajo; siempre me decía que a la última “pintada” deseaba darle un marco especial y que, por tanto, filmaría la acción mientras la estuviera realizando. Para esa ocasión, el 13 de abril de 2004, se armó un set de filmación donde no faltó nada. Cuidaron especialmente la iluminación, porque la cuadra era muy oscura. Se valieron de un carro especial para tomar imágenes en movimiento. Usaron una cámara de 16 mm. y también una digital. Hacía calor y todos los vecinos estaban observando la escena; algunos sacaron las sillas a la vereda. Esto nos llevó

muchas horas de trabajo, lo cual creo gran expectativa entre la gente. Mientras tanto, Federico, era el encargado de hacer “foto fija”. (2)

Hoy tengo más de diez álbumes de fotografías, que registran todas esas acciones. Con un poco de nostalgia, a veces, reviso las imágenes; entonces, es inevitable que me remonte a los distintos momentos. De cada una de ellas podría contar una historia. Por ejemplo, la que quedó a medio hacer en la ex jefatura de policía, debido a que un oficial me detuvo al descubrirme. En otra oportunidad, un joven que venía de trabajar me llevó en su auto para que le pintara una en la pared de su casa; cargamos las dos bicicletas: la real en el baúl del coche y la otra, la del estencil, en el asiento trasero y partimos. El diálogo que se generó durante el viaje fue maravilloso. Al llegar, la grabamos en silencio, pues quería darle la sorpresa a su mujer cuando se levantara a la mañana. En otras ocasiones, salía por las noches de invierno muy abrigado, con mi gorro de lana y cuellera; a veces, a la madrugada, me encontraba con los chicos que salían de los boliches, quienes me pedían que me sacara el abrigo de la cara porque querían conocerme. (1)

Cuando asesinan a Pocho Lepratti, en diciembre del 2001, sus compañeros empezaron a escribir “Pocho Vive” arriba de las bicis. Eran anónimas, sólo mi círculo cercano sabía qué trataban. Tuve que esclarecerlo: las bicicletas eran de todos los desaparecidos, no solamente de Pocho; de lo contrario se iban a convertir en un monumento, en un homenaje. En realidad la bicicleta no es un homenaje, es más bien una invitación a subirse y a pedalearla metafóricamente; se resignifica, pero siempre representa la ausencia. (2)

A casi tres años de la primera, quise realizar la última cerca de donde vivía “El Cachilo”. (Caído en el allanamiento del edificio de Bv. Oroño, entre Córdoba y Santa Fe, en diciembre de 1976). Recuerdo que él siempre andaba en la bicicleta de su tío, una de esas inglesas de color negro, con frenos a varilla y el asiento de cuero; era una reliquia para entonces. (4)

La matriz original de la bicicleta está en el Museo Castagnino porque la presenté para el Salón Nacional y sacó el primer premio, por eso está ahí. Fue un premio adquisición, me pagaron casi nada, Después caí en la cuenta: la

había vendido. En aquel momento no tomé conciencia, pues era un premio, un título deseado. Necesitaba el visto bueno de mis profesores, fue una cosa infantil pero es lo que sentí. En el Castagnino hice después una muestra interesante, a pesar de lo que significa el lugar. Siento que los museos son como un cementerio del arte, están ahí; no tengo muchos elementos para decir si hacen falta o no, pero, a mi parecer, las obras están muertas, las vamos a ver como cuando vamos al cementerio a visitar a nuestros familiares muertos. Seguramente, esto pasa, porque los museos imponen lo que es arte, y lo que no es arte. Aunque reconozco que muchos se acercaron a mi obra a partir de lo que vieron en el Castagnino. Lo cierto es que estoy ahí y que ese hecho forma parte de mi vida, no puedo negarlo. Ese también soy yo. Pensé todo esto mucho antes de aceptar pintarla dentro del museo; finalmente, decidí hacerlo de la misma manera que lo hago en el patio de una escuela o en un club de barrio, cuando me invitan. Todos esos lugares tienen jerarquía. Pienso que la bicicleta entró al museo para contar lo que estaba sucediendo afuera, en la calle. (2)

Conocí al artista alemán Horst Hoheisel, me parece alucinante su trabajo. Coincido totalmente con lo que él sostiene, los museos sirven para congelar, no para mantener la memoria viva sino para congelar la memoria en un lugar, indicando: “quédate ahí, no molestes más”. Entonces, cuando pasamos frente a los museos, empiezan a ser parte del paisaje y ya no los ves más. Como la estatua de San Martín, la identificas y la piensas como un lugar de referencia, por ejemplo en esa esquina tengo que doblar, o bien le das otros significados de ese tipo. (4)

En la actualidad (2006), después de cinco años de aquel 24 de marzo de 2001 en que pinté la primera, al ir a mi trabajo del Hospital en bicicleta me cruzo todas las mañanas con otros ciclistas y a su vez con otras siluetas estampadas en las paredes. Estoy seguro que algunos, al verlas ahí, tan solas y desamparadas, siguen viaje armando una poesía en su cabeza. (2)

La estampa de la bicicleta sobre tela se convirtió en otro icono, una "bandera". Al principio no se hizo esta lectura. Pero, luego de varias estampaciones hasta llegar a un número mayor al 1.500, la gente la adoptó como tal, haciendo que esa ausencia se llenara de otros significados. (4)

El 24 de marzo de 2006 se cumplieron los 30 años del golpe. Entonces, fui a la plaza con calcomanías que tenían números para aplicar a las bicicletas, igual a las que están en las paredes, en negro y rojo. Invité a jóvenes para que fueran a la marcha en bicicletas y fui pegando una a una las calcomanías. (2)

De alguna manera, aparece la discusión que tengo que dejar de hacer bicicletas. Pero yo no pienso esta tarea como una obsesión, por el contrario, la veo como una producción inconclusa. El contexto me lo va pidiendo, la continuidad de las bicicletas..., desgraciadamente. Por eso expuse el molde en la red para que otros tomen la posta, pero son vagos y no trabajan. (4)

Al inicio no pensaba pintar 350 bicicletas; cuando llegué a las 80 me dije: "hago un poquito más", y resultó. Salía acompañado con amigos y pintaba alrededor 20, más o menos, porque lleva tiempo trasladar todo. Me llevó cuatro años pintar las 350. En cuanto a las telas, me di cuenta que la gente necesitaba la impresión, no sé si todas, como una bandera. Después me fui enterando que las colgaban en el trabajo, en algún centro cultural, en las escuelas, en sus habitaciones; algunas fueron de viajes fuera del país. Fui invitado a muchas partes, también al exterior. En la ciudad de Juárez, en México, pintamos varias en la universidad y a la noche mataron a un profesor. Después se hizo una marcha con las bicicletas que habíamos pintado. En Bogotá me pasó lo mismo, participé de un Congreso sobre Derechos Humanos y a la semana mataron a uno del MOVICE (Movimiento de Víctimas de Crímenes del Estado), entraron encapuchados a su casa y lo mataron; después, salieron con las banderas que se estamparon en el Congreso. (1)

El poncho que me pidió que le pintara Herminia (Madre de la Plaza), ahora, lo lleva puesto a las marchas. Estela de Carlotto tiene una en su casa de La Plata. Una de las primeras flameó un 13 de diciembre, en Resistencia, en conmemoración de la Masacre de Margarita Belén. Otra en el puente Pueyrredón, sostenida por Leo, el hermano de Darío Santillán. Está aquella que quedó, a modo de promesa, en el Santuario del Gauchito Gil. Distinta a la que Manu Chau hizo flamear por todo el escenario durante un recital. Esta la que está colgada en el "Jardín de los desaparecidos del mundo", en Ginebra. En la escuela Toba estampé una bici al lado del mástil; en un taller de

bicicletas; de La Plata, también, la pinté entre otras bicis desarmadas; con seguridad, la que estampé en la cancha de Estudiantes observa hoy desde un rincón todos los partidos de los domingos. (4)

“Las bicicletas son como huellas memoriosas, o algo así, para decirlo poéticamente. Creo que la ciudad de Rosario, después de mis bicicletas impresas, se transformó en un gran museo de la memoria. Están ahí, en cada esquina o cuando vas caminando; inevitablemente, piensas en su significado. Si sabes lo que quiere decir, mejor aún (...) Siempre trabajo con esas banderas porque son las que van transmitiendo la historia. En Argentina, en otros lugares y acá mismo, le doy una bandera a la gente y luego puede estar colgada en cualquier lugar. Alguien va a preguntar por qué esa bicicleta está ahí y el dueño de esa bandera va a tener que responder a dicha pregunta. Sólo así se comienza a contar la historia” señaló Traverso en su visita a la Facultad de Artes Las Encinas de la U. de Chile. (Santiago Chile, 17/11/ 2008). (2)

Últimamente estoy trabajando mucho en equipo y de manera anónima, es entretenido y más comprometido. Lamentablemente soy una persona conocida y salta después. Trato de hacer cosas y que nadie se entere, para ser coherente con lo que considero que el arte debería ser: anónimo y colectivo, No tiene que haber un creador; me parece que esa idea la trajeron los europeos, la del artista genio. El arte está en todos lados. Por ejemplo: si pensamos en una manifestación es de hecho una creación colectiva pura, salió de una asamblea por la voluntad de todos.(4)

Hay una bicicleta que quiero estampar. Resulta que en los terrenos donde hoy se construye el Distrito Noroeste de Rosario, Junín y Provincias Unidas, estaba mi casa natal, en la que me crié y viví hasta los 25 años. Creo que, cuando lo terminen, esa pared me espera. (Perez Tort, 2006). (1)

Hasta el 21 de marzo del 2007, Traverso lleva estampadas 1.978 (mil novecientas setenta y ocho) banderas. (4)

La información sobre “Traverso en primera persona” se encuentra en las páginas web que se adjuntan

(1) <http://www.rosariarte.com.ar/index2.htm>

(2) Traverso, Fernando: “No hagan bandera”, 2004. En línea: fuente documental electrónica en Internet. Fecha de consulta: noviembre de 2011. Disponible en <http://www.grupoentramite.com.ar/fernandotraverso/nohaganbandera.html>

(3) <http://www.floresenelatico.es/2008/07/sombras-de-bicicletas-en-los-muros.html>

(4) Traverso, 2014, contacto Telefónico y por e-mail

Molde on line

De alguna manera esta bicicleta que vengo estampando en las calles, pasó a formar parte de todos. Es por ello que entrego el “molde”, para que cualquiera que desee usarlo, lo pueda hacer. Elaboré este manual para explicar paso por paso como construir sin inconvenientes el esténcil de la bicicleta. Para lo cual adjunto el original del mismo, listo para imprimir y ser utilizado. Además esta guía, puede servir para la realización de cualquier otro tipo de esténcil. La técnica que he desarrollado permite la realización de figuras complejas sin necesidad de recurrir a interrupciones indeseadas, como sucede con los esténciles tradicionales. Por cualquier duda o inconveniente pueden contactarse por correo electrónico a: Agradecería que me envíen las bicicletas que pinten por correo o a través de mi sitio Web:

Espero que este trabajo les sea de utilidad.

Fernando Traverso

correo@fernandotraverso.com

www.fernandotraverso.com/archivos/enviar

Consideraciones finales

La producción artística de Fernando Traverso, es resultado de un contexto social que expresa un episodio ocurrido en una coyuntura histórica: la Dictadura. La obra de la bicicleta “350”, inaugura su aparición, como arte público, la mañana del 24 de marzo de 2001, en respuesta a la conmemoración de los veinticinco años del último golpe de Estado, ejecutado por Militares, responsables de los “desaparecidos”, cuyo resultado fue el mayor genocidio ocurrido en Argentina. (1976/1983).

En su búsqueda Traverso aportó un nuevo sentido al término “desaparecido”, al trasladar el significante y colocarlo en la *ausencia* de un cuerpo, que se infiere de la imagen de la bicicleta vacía en los muros, y que parece deambular por las calles de la ciudad de Rosario. Con la multiplicidad que le permite el formato de la obra, en la materialización a través del estencil que se despliega, el artista trae desde lo simbólico e iconográfico de su bicicleta, la metáfora de la ausencia, para transmitir y para acudir a la memoria, desplegando una manera de hacer arte, un modo de comunicación visual.

Las manifestaciones artísticas surgidas contemporáneas y posteriores a este período, permiten hacer la lectura correspondiente de los acontecimientos, tan fuertemente marcados y latentes hasta hoy, entre las personas que fueron víctimas, las que sobrevivieron, los familiares que aún padecen la ausencia de sus seres queridos, y toda la sociedad involucrada.

En una cronología sintética, Traverso inicia su producción en el año noventa y termina en la primera década del nuevo milenio, cuando de alguna manera, cierra este proceso. En sus comienzos, el artista, construye la obra a partir de diferentes procedimientos técnicos y en ello registra su autoría, de ahí en más, paulatinamente emprende la desmaterialización de la misma, para luego, de manera sucesiva realizar un corrimiento del concepto de “autor”, acorde a los postulados de Barthes. En la actualidad actúa como mediador de grupos emergentes, de este modo, sigue produciendo desde el anonimato y la clandestinidad.

Para la elaboración de la cartografía, uno de los objetivos planteados al inicio de esta indagación, se seleccionaron obras representativas de la producción de Traverso que abarca el período comprendido entre los años 1990 a 2006. La secuencia de este recorrido, se subdividió en tres etapas. En la primera (1990-1998), el medio expresivo fue la pintura; luego (1998- 2001), continuó la estrategia de la serie de cajas, de objetos y de instalaciones; por último (2001- 2006), el proceso de las 350 estampaciones urbanas y sus derivaciones, las telas pintadas, que resultan *pancartas, banderas o barriletes*.

Las obras seleccionadas dentro de las vanguardias artísticas y otras más actuales, se fueron clasificando y analizando, considerando en las producciones problemáticas similares que resultaron ser referentes. La vinculación y los estudios comparativos de las obras, hicieron los aportes correspondientes para situar, el territorio actual del arte rosarino y, específicamente, la obra de Traverso.

La propuesta de este artista ya no se inscribe dentro de un orden disciplinar. De acuerdo con Rosalind Krauss, quien observó que las producciones contemporáneas no se pueden “catalogar” en un género determinado; estas obras se clasifican como “escultura en el campo expandido” (1979). José Luis Brea retoma los conceptos de Krauss, ampliando el *campo expandido* a otros procedimientos artísticos. Estas prácticas escultóricas evolucionan a partir del monumento. En “Ornamento y Utopía”, el crítico expone, que estos términos se constituyen, en “polos extremos de los desplazamientos de la escultura contemporánea”. (Brea, 1996: 29)

En otra posición, el crítico Hal Foster, en “Funeral para el cadáver equivocado” (2003), manifiesta que las obras de las tendencias artísticas en las últimas décadas, poseen ciertas características comunes que se relacionan con “lo traumático”. Las “bicicletas”, de acuerdo a lo sostenido por este crítico, serían el testimonio del trauma social, producto de un suceso o acontecimiento dramático, que permanece latente en muchos ciudadanos, sin poder llegar a ser asumido y superado.

En algunas manifestaciones de arte público, en la década de los '80, se reconocen ciertas prácticas con el nombre de “contra-monumentos”. Estas nuevas experiencias, a diferencia del monumento, proponen rescatar la memoria social y su materialidad es casi siempre efímera, mientras que el monumento siempre se relaciona con el poder político, intenta imponer una memoria colectiva y el carácter constructivo es estable, realizado con materiales nobles. (Monleón Pradas, 2005). Retomando a Krauss, lo distintivo de los monumentos es su carácter de obra conmemorativa, expresada simbólicamente. (1979:72).

Dentro de este planteo, *la bicicleta* como manifestación de arte urbano, resulta ser un claro ejemplo de “contra-monumento”. La imagen figurativa y el lenguaje simbólico; el modo de emplazamiento y los lugares seleccionados: fábricas, escuelas y ex centros de detenciones; diferentes paredes y tápiales de la ciudad, dan cuenta de ellos. Por lo expuesto, podemos afirmar que la obra *bicicleta* deviene de la escultura ya que involucra dos rasgos contenidos en este término: el emplazamiento y la ubicación espacial.

En el capítulo inicial, se desarrolló un recorrido histórico de las vanguardias del arte. La producción plástica de Fernando Traverso, de connotación política, se relacionó por ciertas similitudes y sobre todo por su accionar conceptual, con el contexto histórico iniciado por las experimentaciones de los dadaístas en Berlín, en la segunda década en siglo XX, iniciado en 1916, que ante los hechos bélicos de la primera guerra mundial, adoptaron una oposición decididamente política, con algunas manifestaciones provocadoras y antiartísticas. Más adelante, este accionar continuó con otros acontecimientos artísticos en la transición entre las dos guerras. El surrealismo a partir del manifiesto de Bretón en 1924, hace su aporte al arte, desde el acto inconsciente, la libre asociación y la creación de objetos fantásticos. El movimiento se expande y se politiza rápidamente.

Asimismo, dentro del arte político en la ciudad de Rosario, se encuentran dos momentos determinados por historiadores de arte y por artistas que ven en ellos antecedentes directos: la “Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos” (1933-1936), coordinada por el artista Antonio Berni. (Fantoni, 1997) y, más adelante, en los años sesenta, las vanguardias

radicalizadas en Buenos Aires y en Rosario con la acción estético-política "Tucumán Arde", en el año 1968. Estos últimos hechos son significativos en el arte, porque marcaron un camino de denuncia y de compromiso social, donde muchos artistas abandonaron la práctica del arte para comprometerse en la militancia de grupos políticos revolucionarios, siendo algunos de ellos víctimas de la dictadura.

A los fines de comprender el contexto histórico social y político, fue necesario desarrollar brevemente los acontecimientos que definen al período más sangriento de la Argentina, hasta llegar a la primera década del nuevo milenio, pues estos hechos repercuten de manera muy especial en las obras de los artistas y particularmente en un militante comprometido como Fernando Traverso.

Su obra demuestra hechos traumáticos que repercuten en la memoria de la sociedad argentina, definida como la facultad psíquica por medio de la cual se retiene y se recuerda el pasado, no es algo dado, sino que se debe construir recordando los hechos históricos. Una de las formas de evocar el pasado se da a través de las obras de arte y Traverso, con su producción, expresa estos hechos vividos por los argentinos, de los cuales, los artistas forman parte. Invita a que sean asumidos, para que no se conviertan en obstáculos, y a través de la acción individual o colectiva, transformarlos en relatos, socializarlos y darles nuevos sentidos

El artista se refiere a su obra como "poética" y remite al dominio de la literatura, expuesto por Paul Valery: "...lo que le interesa a la Poética es ese hacer que se constituya en eje de la actitud interrogativa y haga foco en el acto mismo del objeto creado". (Valery, 1937)

En nuestro hacer, la lectura de obras resultó el primer acercamiento a una interpretación, por eso, se estudiaron las distintas maneras en las que el artista articula los componentes plásticos, con sus intencionalidades en cada una de ellas, de donde surge el significado, además de la impronta política y social.

Dado que estos estudios son parcializados, se recurrió a otros aportes teóricos, a fin de ampliar la comprensión del hacer artístico y extender la mirada discursiva desde lo interdisciplinario. A través de fundamentos específicos y referenciales de la historia del arte, la estética, la filosofía, la semiótica, la psicología y lo político social. En el proceso de análisis, se evaluaron textos, conversaciones, reportajes y críticas.

Si se piensa dentro del campo de lo urbanístico, cada bicicleta fue estampada en un muro seleccionado con una intención, tal como lo hemos mencionado anteriormente. En estas intervenciones con bicicletas, dentro de un mapa “imaginario”, el artista recreó la construcción de uno o varios recorridos posibles, que el transeúnte puede llegar a descubrir. La figura “bicicleta” deviene en icono, el desplazamiento en el espacio público por su carácter rizomático no se construye definitivamente y compone una trama cruzada con la urdimbre de la ciudad, ya que la ubicación del referente por afuera de ella genera un tejido de nuevas conclusiones.

Se indagó sobre el origen y las derivaciones de la producción del artista, y su relación con otras experiencias de arte y política. El recorrido artístico culmina en la relación dinámica con la sociedad, rescatando la memoria, señalando la ausencia y dando sentido estético a las huellas de la desaparición de personas, producto del terrorismo de Estado, desplegando una sentida actividad político-poética.

La obra de Fernando Traverso resulta ser un referente significativo en el campo artístico en la primera década del milenio en la ciudad de Rosario. Por fuera del circuito legitimador¹¹², la obra de Traverso adquiere una difusión inusitada, se divulga por distintas ciudades dentro del país y en el exterior. El propio autor se ha encargado de dar a conocer, obsequiando estampaciones y matrices del estencil. Se puede afirmar que la obra adquirió popularidad, resultando ser lo más significativo del arte rosarino de los últimos tiempos. La ciudad tiene un arte que lo identifica, por su modo de presentarse ante las miradas, la problemática abordada y el impacto social. Allí quedaron, en la

¹¹² En el contexto oficial están los artistas locales que representan a la Argentina en bienales internacionales de gran prestigio como la de Sao Pablo, la Habana y de Venecia, son ellos: Graciela Sacco, Nicola Costantino y Daniel García.

historia grande del arte los maestros locales Antonio Berni, Lucio Fontana, entre otros.

Por lo expuesto se pretende contribuir a la difusión y preservación de las tradiciones artísticas de nuestro medio, mediante el conocimiento producto de la investigación en profundidad sobre la trayectoria de Fernando Traverso y su producción en el campo de la plástica, para ponerla en valor patrimonial de la historia del arte, de la cultura de la ciudad y del país.

Las bicicletas en la vía pública, en relación con el espacio de la memoria, cuestionan la presencia y la ausencia. Su materialidad es sensible a la erosión del tiempo, por lo tanto, su carácter es efímero. Estas bicicletas se irán extinguiendo, seguramente borrando sus líneas con el correr de los años, es más, fueron pensadas para ello, tratando de rescatar la “memoria social”, para que luego se fuera diluyendo ante la vorágine inevitable del crecimiento de la ciudad.

Una vez finalizadas las distintas conjeturas y conclusiones, es preciso señalar que este proceso de investigación, no resulte un final logrado, sino el comienzo para continuar indagando, y que lejos de cerrarse, abra nuevos caminos para investigaciones futuras, personales y/o ajenas.

Esas bicicletas estampadas en los muros de la ciudad, se han echado a rodar en busca de su propio rumbo, en un paisaje esperado ¿Cómo saber las nuevas historias, los nuevos relatos, que devolverán su impensado recorrido?

Carlos Alcibíades Esquivel

Licenciado de Artes Visuales y
Arquitecto. UNR
Docente Investigador, Categoría II.
Titular, Composición, Proyecto II,
Teoría de la Forma.
Fac. Humanidades y Artes. UNR.
Artista Visual, Curador

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodoro

1971 *“Teoría estética”*. Madrid. Ed. Taurus,

ARÁN, Pampa Olga.

2001 *“Apuntes sobre géneros literarios”*, Córdoba. Epoké

ARNHEIM, Rudolf.

1971 *Art and Visual Perception. A Psychology of de Creative Eye*. Los Angeles. California University Press. Trad. R. Masera. Revisión Jorge Vila Ortiz. *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*. Buenos Aires. Eudeba : 6a. Edición :1973

ARISTÓTELES (334 a C?)

1984 *“Poética”*. Buenos Aires, Leviatan

BELINCHE, Daniel

2011 *“Arte, poética y educación”*. La Plata. Imprimió INNOVA

BREA, José Luis

1996 *“Ornamento y Utopía: Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”*. Arte, Proyectos e Ideas. N°4, mayo. Editorial Universitaria Politécnica de Valencia.

BRETON, André

1980 *“Manifiestos del Surrealismo”*. Ed. Labor, Barcelona

BARTHES, Roland

1987 *“La muerte del autor. El susurro del lenguaje”*. Barcelona. Paidós.

BERGER, René

1968 *“Découverte de la Peinture”, “El conocimiento de la Pintura”*. Lausana: Berger y Spes. Traducción Luis Monreal y Tejada. Barcelona: Noguer, 2ª edición 1976

BOURRIAUD, Nicolás

2006 *“Esthetique relationnelle”. “Estética relacional”*. Trad. Cecilia Beceyro, Sergio Delgado. Buenos Aires. Adriana Hidalgo, 2ª edición 2008

BORROUGHS, W.

1998 *“El Tiquet que explotó”*. Editorial Minotauro

BURUCUA, José E.

1992 *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Traduc. Notas y comentarios: J. E. Burucua, A. Jáuregui, L. Malosetti, G. Siracusano. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina

2003 *La Sociedad y las Artes*. Seminario Curricular. Escuela de Posgrado. Fac. de H. y Artes. UNR. (Notas / apuntes)

2006 *“Historia y ambivalencia. Ensayo sobre arte”*. Buenos Aires, 1ª. Edición Biblos.

CALABRESE, Omar

1999 *Cómo se lee una obra de arte* (s/l: Calabrese). Traductores varios (Cátedra, 3ª edición. Madrid. 1999)

1994 *L'étá neobarroca*. (Roma – Bari: Gius, Laterza). Trad. española: Anna Giordano, *La era neobarroca* (Cátedra: 2ª edición. Madrid. 1994)

1985 *Il Linguaggio dell'arte*. (Milán: Bompiani). Trad. española: Rosa Premat. *El lenguaje del arte*. (Ed. Paidós. Bs. As. 1987)

CAPELLA, Laura

2010 *“Derechos Humanos en la Constitución Subjetiva”*. Texto del Seminario Optativo de igual nombre. Facultad de Psicología UNR. Rosario

CARLINO, Alicia, STUART, Ana María

2005 *“América Latina a comienzo del Siglo XXI. Perspectivas económicas, sociales y políticas”*. Cap. “Un enfoque multidimensional de los veinte años de democracia argentina”. Ed. Homo Sapiens. Rosario, Argentina

CHABABO, Rubén

2012 *“Nosotros no sabíamos”*. Suplemento Especial. Muestra “Prensa y Dictadura”, Museo de la Memoria, Municipalidad de Rosario. Muestra 23 marzo de 2012.

2004 Archivo.lacapital.com.ar/2004/01/04/señales/noticia_64833.shtml

DONDIS, Donis

1976 *A Primer of Visual Literacy*. (U.S.A. The Massachusetts Institute of Technology) Trad. Justo Beramendi. *La Sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. (Barcelona. Ed. Gilli, 3ª edic.: 1980)

DANTO, Arthur

1997 “*After the End of art*”. Después del fin del arte. Trad. Neerman, Elena. Ed. Piadós. Bs. As. 1999

DELEUZE, Gilles & **GUATTARI**, Félix

1972 *Capitalisme et Schizophrénie. L'Anti-Edipe*. París: Minuit
Capitalismo y esquizofrenia es una obra teórica en dos volúmenes (*El Anti-Edipo* de 1972 y *Mil Mesetas* de 1980)

DEL FRADE, Carlos

2006 “*El litoral, 30 años después: sangre, dinero y dignidad*”. 1ª. Ed. el autor. Rosario. Talleres Amalevi

ECO, Umberto

2004 “*Historia de la belleza*”. Barcelona: Lumen

1970 “*La definición del arte*. Ed. Martínez Roca. Barcelona

1968 “*La Struttura assente*” (Milán. Bompiani), *La estructura ausente*, Trad.: Serra Cantarell, F., Ed. Lumen, 5ª edición, Barcelona, 1999

1962 “*Opera aperta*” (Milán. Bompiani), *Obra abierta*, Trad. española: Roser Berdagué. Ed. Planeta-Agostini. Barcelona. 1985

ELGER, Dietmar

2004 “*Dadaismo*”, Editorial Taschen, Madrid, España

ENTEL, Alicia

2008 “*Dialéctica de lo Sensible. Imágenes entre Leonardo y Walter Benjamin*”, Aidos Editores. Buenos Aires

FANTONI, Guillermo

- 2007** *“Juan Grela y el arte americano: entre el orden constructivo y la creación de una nueva naturaleza”*. Separata ano VII n° 12 /octubre 2007. Propuesta Gráfica. Rosario /Argentina
- 1998** *“Arte vanguardia y política en los años '60”*. Conversaciones con Juan Pablo Renzi, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto.
- 1997** *“Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela”*. Rosario. Argentina. Homo Sapiens Ediciones.
- 1991-1992** *“Plástica rosarina. Rupturas y continuidades en los movimientos artísticos de los años 30, 50 y 60”* , Anuario , Segunda Época, UNR, Escuela de Historia, núm. 15.
- 1989/90** *“El impacto de lo nuevo en los primeros sesenta”*, Anuario Segunda Época, Rosario, UNR, Escuela de Historia, núm. 14.

FARINA, Fernando

- 1999** *“Las artes plásticas”*, Historia de nuestras región, Fascículo 16. Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe. Distribución diario La Capital. Rosario

FÉVRE, Fermín

- 1988** *“La Posmodernidad en el arte”*. Buenos Aires. Editorial Lexicus.

FERRARI, León

- 2005** *“Prosa Política”*. Arte y pensamiento. 1ª. Ed. Buenos Aires. Siglo XXI Editores Argentina

FILIPOVIC, Elena

- 2008** *“Un museo que no es tal en AAVV, Marcel Duchamp: Una obra que no es una obra "de arte"”*. Fundación Proa. Buenos Aires.

FERRATER MORA, José

- 1982** *“Diccionario de Filosofía”*. Madrid. Alianza Editorial S. A.

FOSTER, Hal

- 2003** *“Funeral para el cadáver equivocado”*, Mil Palabras, Letras y artes en Revista. N° 5.
- 1998** *“La posmodernidad”*, Barcelona Ed. Pairo.

FREUD, Sigmund

- 1929/30** “*El malestar de la cultura*”. Versión digital
http://www.dfpd.edu.uy/ifd/rocha/m_apoyo/2/sig_freud_el_malestar_cult.pdf
- 1925/26** “*Inhibición, síntoma y angustia*”, Obras completas, Ed. Amorro
- 1893** “*El mecanismo psíquico de los fenómenos histéricos*” (Comunicación preliminar) (Breuer y Freud). Obras Completas. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, 1981.

GIUNTA, Andrea

- 2009** *Poscrisis: Arte argentino después de 2001*. Bs. As. Siglo Veintiuno Editores
- 2008** “*Vanguardia, internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta*”. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.
- 2001** AA.VV) *Pintura Argentina Final del Siglo Veinte I y II. Los ochenta. Neo-expresionismo y Neo-Regionalismo. Los noventa, parodia y memoria* (Ediciones Banco Velox. Bs. As.)

GUBERN, Román

- 1996** “*Del bisonte a la realidad virtual, la escena y el laberinto*”. Barcelona. Anagrama

JAMESON, Fredric

- 1992** “*The cultural turn-Verso Book* – Londres - *El giro cultural* Trad. Pons, Horacio. Bs. As.1999. Ed. Manantial
- 1984** “*Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*”. *El Posmodernismo o la Lógica Cultural del Capitalismo avanzado*. Trad. Pardo Torio. Bs. As. Barcelona, México.1992. Paidós

JOLY, Martine

- 2003** “*L'image et les signes*”. *La imagen fija*. Trad. Marina Malfe. Buenos Aires. Biblioteca de la mirada.

JORDAN, Silvia

2012 ¿Qué es la escultura? *Las representaciones cognitivas del concepto de Escultura. Estudio comparativo de las carreras de arte de la UNaM y de la UNR.* Facultad de Arte y Diseño, Oberá, Misiones. UNaM.

KEXEL, Guillermo

1985 La Bizca, revista de política cultural “*Crónica de un proceso de gestación*”, Nro 1, año 1, nov/dic. Buenos Aires.

KRISTEVA, Julia

1969 “*Semiotica I y 2*”. 2da. Edición. Madrid. Fundamentos, 1981.

KRAUSS, Rosalind

2002 “*Lo fotográfico. Por una Teoría de los desplazamientos*”, Barcelona G. Gilli Editora.

1979 “*La escultura en el campo expandido*”, en AAVV, *La Posmodernidad* compilado por Hal Foster, Barcelona, Ed. Kairós. 1985.

LEVI-STRAUSS, Claude

1974 “*Antropología estructural I*”. *Antropologie Structurale*, Trad. Eliseo Verón. Buenos Aires. Ediciones Paidós, 1995

LYOTARD, Jean-François

1987 “*La condición postmoderna*”. Madrid: Cátedra S.A. originalmente: *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, París, 1979, Editions de Minuit

LIPOVETSKY, Gilles

1986 *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Trad. Joan Vinyoli. París (Ed. Gallimard). *La era del vacío*. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona. Ed. Anagrama, 13 edición. 2000)

LONGONI, Ana y **FREIRE**, Cristina

2009 “*Conceptualismos del Sur /Sux*”, *organización, 1ra edición. Sao Paulo, Anna Blume Editora.*

LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo

2008 "El Siluetazo" compilado - 1a ed. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora.

LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano

2000 "Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 Argentino. Buenos Aires, Eudeba

1994 "Tucumán Arde. Una experiencia de arte de vanguardia, comunicación y política de los años sesenta" en AAVV. Revista Causa y Azares. Numero I Primavera

LÓPEZ ANAYA, Jorge

1997 "Historia del arte argentino". Buenos Aires, Emecé Editores S A.

2003 "Ritos de fin de siglo". Arte argentino y vanguardia internacional". Buenos Aires, Emece Editores S. A.

MADERUELO, Javier

1990 "El espacio raptado". Madrid, Editor Mondadori.

MARCHÁN FIZ, Simón

1972 "Del arte objetual al arte del concepto". Las artes plásticas desde 1960. Madrid. Alberto Corazón Editor, 2ª Edición, 1974.

MAREGA, Mario

1983 "Hacia una morfología reflexiva". Artículo. Facultad de Arquitectura. UNR

MASOERO, Hugo et. Al.

2007 "El contramonumento en Rosario como reflejo de traumas sociales". Artículo. Fac. de Humanidades y Artes y Fac. de Psicología. UNR

MASOTTA, Oscar y otros

1967 "Happenings". Buenos Aires. Jorge Álvarez

2004 "Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta". Introducción Ana Longoni. Edhasa. Buenos Aires

MATTELART, Armand y MATTELART, Michele

1997 "Historia de las teorías de la comunicación". Barcelona: Paidós,

McLUHAN, Marshall

1990 "Las leyes de los medios". La nueva Ciencia. Editorial Diana

1964 "*Understanding Media*". traduc. "*La comprensión de los medios como extensiones del hombre*", McGraw-Hill. 1961. Nueva York

MOHOLY-NAGY, Lazsló

2008 "*La nueva visión: principios básicos del Bauhaus*". Trad.Kenny, B. L. (5ª edición). Buenos Aires: Ediciones Infinito.

MONLEÓN PRADAS, Mau

1999 "*La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*", Instituto Alfons el Magnánim, Valencia, España.

MUÑOZ, Miguel Angel

2008 "*Los Artistas del Pueblo 1920-1930*". Imago Espacio de Arte Fundación Osde. Buenos Aires. NF Gráfica

NEBAUM, Danny S.

2009 "*Estructuralismo*".

Disp.:

http://www.academia.edu/3839270/GENERALES_Estructura_Sistema_Positivismo_Hol%C3%ADstica_Los_Sus

OLIVERAS, Elena

2007 "*Estética. La cuestión del arte*. (2004). Buenos Aires, Emece

2000 "*La levedad del límite, Arte argentino en el fin del milenio*", Buenos Aires Editado Fundación Pettoruti.

PEIRCE, Charles

1978 "*Escritos sur le Signe*". París, Seuil (1931-58), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 8 vols., C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press. 1904

PEREZ, Cristina

2010 "Rubén Porta". Capítulo "*Porta dura más. Historia que no termina*". 1era Edición, Rosario, Ediciones Castagnino+Macro.

PERICOT, Jordi

1987 "Servirse de la imagen. Un análisis pragmático de la imagen". Barcelona. Editorial Ariel.

PIAGET, Jean

1980 "*El estructuralismo*". Barcelona: Oikos-Tau

ROBERTI, Enrique

1973 "*Las vanguardias estéticas del siglo XX*". Transformaciones N° 87, Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

ROMER, Marcela

2002 "*La enseñanza del Arte en la Universidad*. Capítulo. I Jornadas del Arte y Universidad. Escuela de Bellas Artes. Facultad de Humanidades y Artes UNR.. Rosario, Editorial UNR.

ROMERO, Luis A.

2007 *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*. La economía imaginaria: la gran transformación Cap.VII.
<http://www.historiaparatodos.com.ar/BREVE%20CONTEMPO%20ROMERO.html>

2006 "*La Memoria del Proceso Argentino y los problemas de la democracia: La memoria, el historiador y el ciudadano*", Conferencia. XII Encuentro Regional de Historia, Universidad Federal Fluminense, Niteroi, Río de Janeiro.

SCOTT, Lash

2005 "*Crítica de la información*". Editorial Amorrortu

SAUSSURE de, Ferninano

1945 "*Cours de Linguistique Generale*". Curso de lingüística General, Traducción. Amado Alonso. Buenos Aires. Editorial Losada

TRAVERSO, Enzo (Compiladora Franco M. y Levín F.) *Historia Reciente*.

2007 "*Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*". Capítulo: *Historia y memoria. Notas sobre un debate*. Bs. As. Editor Paidós.

VALERY, Paul

1990 "Primera lección del Curso de Poética" (1937), en *Teoría poética y estética*. Madrid, Visor

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo,

2007 "La Posmodernidad; Nuevo Régimen de Verdad, Violencia Metafísica y fin de los Metarrelatos. Revista Observaciones Filosóficas N° 10. 2010. Oviedo, España

<http://www.observacionesfilosoficas.net/posmodernidadnuevoregimen.htm>

VATTIMO, Gianni,

1985 *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna / La fine della modernità*; Milán, Garzanti.

VERBITSKY, Horacio

1995 "El vuelo. Una forma cristiana de muerte. Confesiones de un oficial de la armada". Buenos Aires. Editora Planeta.

VEZZETTI, Hugo

2007 "Conflicto de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social". Historizar el pasado vivo en América Latina. Anne Pérotín-Dumon

2002 "Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina. Buenos Aires: Siglo XXI

WESCHER, Lawrence

2008 "El horror de la Represión en América Latina" Revista *The new yorker*, "Los desaparecidos". Muestra Plática, prologo Laura Reuter. www.elpais.com

http://www.elpais.com/articulo/cultura/horror/represion/America/Latina/elppgl/20080526elpepucul_2/Tes

WOLD, K. y KUHN, D.

2007 "Forma y Simetría". Buenos Aires. Ed. Eudeba. 1959

ZABALA, Horacio

2008 "Marcel Duchamp y los restos del Ready-made". Rosario. Laborde libros Editor.

ZÁNTOYI, Marta

2007 “*Arte y Creación. Los caminos de la Estética*”. Buenos Aires. Capital Intelectual.

CONSULTA ONLINE

Antagonismos, cat. Exp., Barcelona, MACBA, 5 de julio a 14 de octubre de 2001.
Arte y política en los '60, cat. exp, Buenos Aires, Salas Nacionales de Exposición Palais de Glace, septiembre-octubre de 2002. Curador: Alberto Giúdice.

Rosario 67, cat. Exp. Museo de Arte Moderno, Bs. As septiembre de 1967, s. p.

Heterotopías. Medio siglo sin lugar - 1918-1968, cat. Exp., Madrid, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, 12 de diciembre de 2000 a 27 de febrero de 2001, curaduría de Mari Carmen Ramírez.

La Sociedad de los Artistas. Historias y debates de Rosario, cat. exp ., Rosario, Museo MBAJBC, 2004.

TRAVERSO, Fernando 200350 Documentación y producción artística2

<http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/5>

SALVADOR, Mario

<http://www.aleces.com/Media/Default/AlecesArticle/AlecesArticleDocument/EITraumaPsicologico-Terapia-MarioSalvador-1.pdf>

IRIARTE, Alicia

2011 “*Modelos de Estado en la Argentina*”

<http://es.slideshare.net/deprofesionbibliotecario/modelos-de-estado-en-la-argentina>

Comunicado del Golpe de 1976

<http://www.siemprehistoria.com.ar/2011/03/comunicados-del-golpe-de-estado-de-1976/>

FARINA, Fernando, "El molde de las bicicletas pintadas en los muros ganó el Salón Nacional de Rosario", Rosario, *La Capital*, 22 de diciembre de 2003, p. 16.

La Sociedad de los Artistas. Historias y debates de Rosario, cat. exp., Rosario, MMBAJBC, 2004.

CHABABO, Rubén A., "Fernando Traverso: entre lo corpóreo y lo intangible", Rosario, *La Capital*, domingo 4 de enero de 2004.

Fernando Traverso, cat. exp., Rosario, Centro Cultural Bernardino Rivadavia, 1999.

No hagan "bandera", cat. exp., Rosario, MMBAJBC, 24 de abril a 10 de mayo de 2004.

LVII Salón Nacional de Rosario, cat. exp., Rosario, MMBAJBC, 19 de diciembre de 2003.

BORROUGHS, W. El Tiquet que explotó. Editorial Minotauro (1998)

www.fernandotraverso.com/archivos/enviar - correo@fernandotraverso.com

<http://www.floresenelatico.es/2008/07/sombras-de-bicicletas-en-los-muros.html>

<http://www.rosariarte.com.ar/index2.htm>

INDICE de IMÁGENES

I.	Fernando Traverso “350” de la serie “Puede no haber bandera”	2
II.	Madres de Plaza de Mayo. En red	46
III.	Grupo en la Kalle, “Robocop”, en red	56
IV.	“Bosque de la memoria”, en red	58
V.	Grupo “En trámite, disponible en red	59
VI.	Duchamp “Rueda de Bicicleta” disponible en red	61
VII.	Duchamp “Boite-en-valise” disponible en red	63
VIII.	León Ferrari, “La Civilización Occidental y Cristiana”	65
IX.	León Ferrari, “Nosotros no sabíamos”	68
X.	Grupo Callejero, “Carteles de la Memoria” Parque de la Memoria Bs. As	73
XI.	Roberto Aizenberg, “Tres Figuras”, Parque de la Memoria Bs. As.	74
XII.	Nicolás Guagnini, “30.000”, Parque de la Memoria Bs. As.	75
XIII.	Graciela Sacco, “El incendio y las vísperas	77
XIV.	Graciela Sacco, “Bocanada” Instalación	78
XV.	“El Ángel de la Bicicleta”, Esténcil urbano	80
XVI.	Fernando Traverso, barriletes	97
XVII.	Fernando Traverso, “350” de la serie “Puede no haber bandera”	112
XVIII.	Fernando Traverso, “La carta”	116
XIX.	Fernando Traverso, “S/T”, 1997	118
XX.	Fernando Traverso, “Cepa perdida”, instalación	120
XXI.	Fernando Traverso, “Cepa sembrada”, cajas	121
XXII.	Fernando Traverso, “Cepa sembrada”, cajas, detalles	122
XXIII.	Fernando Traverso, “Memoria en conserva”, caja de viaje	123
XXIV.	Fernando Traverso, “Memoria en conserva”, caja de viaje, detalle	123
XXV.	Fernando Traverso, “Logaritmo 30.000”, Instalación	125
XXVI.	Fernando Traverso “Ventre urbano”, instalación pintura	126
XXVII.	Fernando Traverso “Sin Tierra”, exposición pintura	128
XXVIII.	Fernando Traverso “Sin Tierra”, exposición pintura, detalles	128
XXIX.	Fernando Traverso, “...puede no haber banderas” cajas, serigrafías	130
XXX.	Fernando Traverso, “...puede no haber banderas II”, “29” banderas	131
XXXI.	Fernando Traverso, “Lecho de Plata”, instalación	132
XXXII.	Fernando Traverso “29/350” de la serie “...puede no haber banderas”	133
XXXIII.	Fernando Traverso, Matriz del esténcil	135

XXXIV.	Fernando Traverso, “No hagan bandera” acción pintadas de banderas, en explanada del Museo Castagnino, registro fotográfico	136
XXXV.	Fernando Traverso, “No hagan banderas” muestra instalación, Museo Castagnino, registro fotográfico, detalles	137
XXXVI.	Fernando Traverso, “No hagan banderas” muestra instalación, Museo Castagnino, registro fotográfico, vista	138
XXXVII.	Fernando Traverso, “No hagan banderas”, Museo Castagnino, registros fotográficos de las 350 estampación en la ciudad	139
XXXVIII.	Fernando Traverso, “No hagan banderas”, Museo de la Memoria, instalación fotográfica de personas con banderas	140
XXXIX.	Fernando Traverso, “No hagan banderas” Museo de la Memoria, instalación fotográfica de personas con banderas, registro.....	141
XL.	Fernando Traverso, “350”, calcomanía, acción pegatina a bicicletas. A 30 años del golpe” acto en plaza San Martín, Rosario	143
XLI.	Fernando Traverso, Secuencia de estampación con estencil	143
XLII.	Fernando Traverso, registro fotográficos de las devoluciones de banderas por sus dueños	145
XLIII.	Fernando Traverso, el artista, con estampación de bandera	146