

DESTINO CIRCULAR

UN RECORRIDO POR ALGUNOS TEMAS
DE LAS ARTES VISUALES, EL TEATRO Y LA MÚSICA EN LA PLATA,
ENTRE EL ADVENIMIENTO DE LA DEMOCRACIA Y LA CRISIS DEL 2001

Compiladores:

María de los Ángeles de Rueda
Daniel Sánchez

DESTINO CIRCULAR

UN RECORRIDO POR ALGUNOS TEMAS
DE LAS ARTES VISUALES, EL TEATRO Y LA MÚSICA EN LA PLATA,
ENTRE EL ADVENIMIENTO DE LA DEMOCRACIA Y LA CRISIS DEL 2001

Compiladores:

María de los Ángeles de Rueda

Daniel Sánchez

SECRETARÍA
DE CIENCIA Y TÉCNICA
IHAAA

 FACULTAD
DE ARTES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Destino Circular. Un recorrido por algunos temas de las artes visuales, el teatro y la música en La Plata, entre el advenimiento de la democracia y la crisis del 2001 / Gustavo Mario Radice ... [et al.]. - 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-2247-2

1. Arte. I. Radice, Gustavo Mario.
CDD 700.982

Corrección: Natalia Matewecki
Mariano Cicowiez
Inés Fernández Harari
Rocío Sosa

Diseño de tapa y diagramación: Daniela Anzoátegui
Colaboradoras: Daniela Anzoátegui y Natalia Carod

Destino Circular. Un recorrido por algunos temas de las artes visuales, el teatro y la música en La Plata, entre el advenimiento de la democracia y la crisis del 2001 es propiedad del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. Diagonal 78 N.º 680, La Plata, Buenos Aires, Argentina.



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribucion-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Mag. Martín López Armengol

Vicepresidente Área Académica

Dr. Fernando Tauber

Vicepresidenta Área Institucional

Dra. Andrea Varela

Secretario de Ciencia y Técnica

Dr. Nicolás Rendtorff



FACULTAD
DE ARTES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decano

Dr. Daniel Belinche

Vicedecano

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario General

Lic. Emiliano Seminara

Secretario Institucional

Lic. Francisco Viña

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Graciana Perez Lus

**Secretario de Planificación, Infraestructura
y Finanzas**

Lic. Carlos Merdek

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaria de Vinculación con la Industria

DI Ana Bocos

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretario de Programas Externos

Sr. Nicanor Régulo Martínez

Secretario de Posgrado

Prof. Santiago Romé

**Secretario de Producción y Contenido
Audiovisual**

Prof. Martin Barrios

Secretario de Arte y Cultura

Prof. Carlos Coppa

Secretario de Relaciones Institucionales

Prof. Juan Mansilla

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Sr. Juan Mansilla

SECRETARÍA
DE CIENCIA Y TÉCNICA
IHAAA

 FACULTAD
DE ARTES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA)

Director

Dr. Gustavo M. Radice

Sub-directora

Mag. Marcela Andruchow

Consejo directivo

Mag. María de los Ángeles de Rueda

Lic. Daniel Sánchez

Dra. Natalia Matewecki

Mag. Natalia Di Sarli

Mag. Jorgelina Sciorra

Mag. Marcela Andruchow

Un agradecimiento especial a
Cristina Fukelman por su incansable gestión,
la cual posibilitó llevar adelante este proyecto.

Tabla de contenidos

10 **Prólogo**

Gustavo Radice y Natalia Di Sarli

14 **Entre la radio, el museo y los talleres:
algunos emergentes plásticos alrededor del Salón de
Arte Joven del MPBA y El mirador de Radio Universidad**

Daniel Sánchez y Mariela Alonso

22 **Carlos Pacheco (1932-2009)**

Daniel Sánchez

31 **Arte y rock platense: Ricardo Cohen y Cristina Terzaghi
Poéticas del margen**

Natalia Di Sarli, Nicolás Bang y Daniela Anzoátegui

42 **El Proyecto de la Orquesta de Improvisación de
Enrique Gerardi en La Plata**

Gerardo Guzman

45 **Artes visuales de los 90: mujeres artistas desde La Plata**

María de los Ángeles de Rueda

57 **Redes locales en el arte
Las voces de investigadoras platenses en Tucumán**

Rocío Sosa

63 **De la Muestra Ambulante al Galpón de La Grieta
Caminos a la ciudad futura**

Pheonía Veloz y Fabiana di Luca

72 **A la Plástica:
ambiente, producción local y experiencias inmersivas**

Magdalena Inés Pérez Balbi

- 81 **Límites y fronteras poéticas
del campo teatral platense (1983-2001)**
Gustavo Radice, Lucía Álvarez y Casper Uncal
- 93 **MACLA Museo de arte Contemporáneo Latinoamericano
Hacia adentro y hacia afuera de una colección**
María de las Mercedes Reitano
- 97 **Las autoras y los autores**

Prólogo

«Es un destino circular
que gira en el mismo lugar
no tengo ganas de seguir
quiero salir en libertad»

Federico Moura (1985)

1982. Al cumplirse el primer centenario de su fundación y en los albores de la postdictadura, cabría preguntar: ¿Qué quedó de las utopías de la antigua *Ciudad Milagro*, de la capital provincial proyectada por la Generación del 80, cien años atrás? ¿Qué imágenes e imaginarios quedaron de la ciudad de La Plata en los años ochenta del siglo XX, inmediatos al horror de las desapariciones, de La Noche de los Lápices, de la censura, del exilio, del cierre de la Facultad de Bellas Artes? ¿Qué huellas de ese pasado, qué horizontes de futuro atravesaron el arte platense, con vistas al nuevo siglo? ¿Qué rupturas o continuidades generaron con otros espacios urbanos? ¿Es posible hablar de un mapa cultural propio, de un territorio artístico platense de fin de siglo? El objetivo de este libro procura ahondar en dichas preguntas, más que ofrecer respuestas conclusivas.

1985. Es la fecha de lanzamiento de *Locura*, el disco de Virus que contiene el tema que da título al presente volumen. Casi 35 años después de aquel lanzamiento, un grupo de investigadores y docentes pertenecientes al Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) lanzan este libro pensando y preguntándose por ese ¿destino circular? del arte platense.

2019. Han pasado 137 años desde la fundación de La Plata; 44 años de la creación del IHAAA, 34 años de la edición de *Locura* y continúa resonando la preocupación por sentar las bases para la construcción de una historia del arte platense. Una historia que abarque todas las disciplinas, una historia que rompa el destino circular para dejar escapar las primeras ideas que han quedado dispersas y olvidadas en el camino de la ciudad. *Destino Circular* son trazos abiertos y expresivos, que intentan dar cuenta del florecimiento del arte platense durante la primavera alfonsinista. Desde diferentes disciplinas y perspectivas teóricas, cada capítulo aborda un conjunto de experiencias que conformaron el entramado artístico de la ciudad de La Plata, durante los últimos decenios del siglo XX. 1983. El punto de partida lo constituye la etapa de transición democrática -un año después de cumplirse el centenario

fundacional- hasta el primer año del siglo XXI, marcado por la crisis política e institucional del país. En el paréntesis histórico conformado por casi veinte años, la ciudad atravesó un espectro de transformaciones artísticas en busca de «*recomponer una escena fragmentada, vedada*» (de Rueda, 2008). Tras el quiebre operado durante la dictadura en el campo político, social y cultural platense, sobreviene la búsqueda identitaria de rescatar y reubicar los fragmentos de un espacio urbano despedazado, sustraído, sumergido en el silencio y el terror. Un cuadrado roto lentamente reconstruido a través de la memoria y la resiliencia, en el cual las imágenes del tiempo saqueado se encuentran para reconocerse en una territorialidad común.

Jorge Dubatti (2017) define la territorialidad como un «*espacio subjetivado, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir, procesos de subjetivación, y que reconoce complejidades intra-territoriales, dentro de un mismo territorio (nunca monolítico y homogéneo)*». Procesos en los cuales conviven y alternan en tensión instituciones de legitimación hegemónica con núcleos de resistencia contrahegemónica, poéticas estetizantes/politizadas con prácticas orgánicas/atomizadas dentro de un mismo tejido urbano.

Un eje transversal de los procesos artísticos detallados en este libro lo constituye el cruce multidisciplinar, la experimentación con otros lenguajes y la expansión del arte a las esferas de la vida cotidiana. Las imágenes se abren a campos múltiples, se fusionan con otros soportes y repertorios de signos, rompen fronteras técnicas y semánticas, transgreden los umbrales del museo y de la galería. Las prácticas artísticas exploran y abarcan espacios alternativos de la ciudad, lo cual implica la reconfiguración de territorialidades urbanas en tránsito y despliegue permanente, territorialidades generadas por experiencias artísticas colectivas, mutables, relacionales, críticas de los paradigmas modernos del arte y también de sus circuitos de inclusión/exclusión dentro del espacio urbano.

Destino Circular visibiliza las dicotomías centro/periferia del sistema de las artes, y en cada capítulo son puestas en cuestionamiento, evidenciando el trabajo realizado por diferentes colectivos artísticos independientes, a la par que el cuadrado expande sus límites. «*Vivimos, morimos, amamos en un espacio cuadrado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas de sombra, diferencias de nivel, escalones, huecos, relieves, regiones duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas*» (Foucault, 2008). En el cruce de ambas dimensiones -la del territorio concreto de la ciudad y el territorio de las imágenes, o de las artes hechas en la ciudad- se produce un espacio otro, un contraespacio bifurcado y refundado por la apropiación del orden sensible, en sus diferentes expresiones. Espacio atravesado, sin embargo, por una historia cíclica, con matices diferentes y a la vez análogos de otros tiempos. El fin del siglo XX encontrará otro país, otra ciudad de La Plata, otra crisis a la que habrá que

contar y resistir a través del arte. Otro territorio arrasado que reconstruir desde los escombros. Otro cuadrado roto, cuyo destino toma la forma del círculo.

2019. Queremos señalar que el libro propone una apertura a un incipiente camino a recorrer, nuevas políticas institucionales y nuevas formas de pensar el arte. Es en este sentido que el IHAAA se propone tender redes hacia dentro de la institución para incluir a todos aquellos que participan de la vida académica. *Destino Circular* se consolida, y también consolida, un espacio que permite la especulación teórica de las múltiples posibilidades de comprender los principios y procesos de producción, tanto semántica como material, del objeto arte. Por otra parte, y ya entrados en el siglo XXI, pensar el arte en el contexto de la descolonización alienta las miradas sobre la movilidad artística y sus posibilidades teóricas vinculadas a la transdisciplina, permitiendo la valorización de los espacios, tanto geográficos como simbólicos, actualizando el valor de la noción de territorio como posibilidad de pensar más bien un arte con una propuesta comunicativa y crítica, con afirmación política y emancipado de la hegemonía del territorio porteño.

Por otro lado, el libro abre la posibilidad concreta sobre aquello que concierne a la transferencia y la divulgación, producto de los resultados de los trabajos de investigación de los miembros del IHAAA, tanto de docentes, investigadores y becarios. Es desde este lugar que la transferencia se piensa como un espacio esencial dentro del IHAAA. Y es desde este lugar que este libro pretende desarrollar esta área con el objetivo de poner a disposición de la comunidad los conocimientos elaborados por los investigadores y becarios del IHAAA, para promover el desarrollo y la transferencia de conocimientos y facilitar el bienestar general de la comunidad, permitiendo una mayor integración de todos los sectores sociales en la comunidad académica.

Dr. Gustavo Radice
Mag. Natalia Di Sarli

Referencias

de Rueda, M. A. (2008). *El arte platense en los primeros años 80: entre la Guerra de Malvinas, los desaparecidos y la esperanza democrática*. Ponencia presentada en las VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38963>

Dubatti, J. (2017). *Teatro Comparado y territorialidad: caminos de innovación en la Teatrología argentina*. Ponencia presentada en las I Jornadas de Investigadores de Artes del Espectáculo. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2017/paper/viewFile/3207/2324>

Foucault, M. (2008). Topologías. *Revista Fractal*, 12(13), 39-62. Recuperado de <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>

Moura, F. (1985). Destino circular. En *Locura* [Disco]. Buenos Aires, Argentina: CBS.

Entre la radio, el museo y los talleres: algunos emergentes plásticos alrededor del Salón de Arte Joven del MPBA y El mirador de Radio Universidad

Daniel Sánchez y Mariela Alonso

El arte del siglo XX está marcado tanto por la diversificación del concepto de obra, devenida en territorio y espacio de expresión de identidades, de legitimación de miradas y visibilización de resistencias, como por la transformación del rol de artista, quien se constituye no sólo en hacedor estético, sino en productor discursivo e incluso en transformador de la realidad mediante la denuncia y el compromiso social del que la obra da cuenta.

Además, la progresiva desmaterialización de la obra y la multiplicación de lenguajes y dispositivos en los que se asienta, rompe definitivamente con los encuadres decimonónicos y lleva a repensar los espacios de circulación y legitimación, que se amplían de los tradicionales museos para sumar no sólo galerías y salones, sino también el propio espacio cotidiano, lo que conlleva la definitiva desacralización del fenómeno artístico.

En Argentina en particular, el arte del siglo XX revisa permanentemente su posición en relación con un mundo moderno europeo del que se siente periferia y al que aún se remite en busca de una definición de su propia identidad. Sin embargo, al avanzar el siglo se ve en los artistas un proceso de transformación cuyo resultado no obedece a una exploración meramente formal de técnicas y procedimientos, sino más fuertemente a una renovación ideológica, que se replantea desde la reflexión y las conexiones entre el arte y la conciencia política y de pertenencia de clase, lo que implica una mayor conciencia del propio momento histórico.

De este modo, a fines del siglo XX se incorporan nuevos valores y nuevas miradas desde el arte hacia la realidad contextual e histórica. En este sentido, a partir de la década de 1970, la desolación y la muerte se suman a la experiencia de la vida cotidiana y reorientan el arte que la expresa; en los años ochenta, con la restauración democrática, la búsqueda de la libertad y el rechazo de las reglas marcan una nueva actitud en el arte y en la vida; en los noventa, la crisis social generalizada obliga a repensar la función del arte y el valor de lo colectivo, que empieza a referir la heterogeneidad como fortaleza e instituye nuevas definiciones de lo artístico, así como nuevos roles de artista y de espectador, y propone nuevos modos de producción y de circulación, dando una nueva función a la obra de arte.

En Argentina, a partir de las elecciones de octubre de 1983 se produce una progresiva vuelta a la democracia que genera no sólo una profunda transformación del modelo político y sociocultural sino también un cambio de expectativas y una transformación en la escena de las artes y la cultura a nivel nacional, tanto en el campo de la producción y difusión como de la gestión cultural. En este sentido, la expectativa de un margen de libertad después de años de censura y represión, ejercidas por la Dictadura Militar instalada en el poder desde 1976, es el principal indicador de este cambio, al que se suma la renovación del entorno histórico y social propio del advenimiento de la llamada por entonces *posmodernidad*, que reconfigura, especialmente dentro del campo artístico, el sentido mismo del concepto de cultura y de *acción cultural*.

En este contexto, el campo de las artes visuales presenta una transformación moderada dado el *revival* de los años sesenta. A partir de la recuperación de la denominada Nueva Imagen y la emergencia posmoderna, inicia una renovación que incluye, tanto imágenes vinculadas a lo socio-político y la tragedia de los derechos humanos generada por la Dictadura Militar, como la instalación de temáticas propias de las posmodernidad, que toman protagonismo a lo largo de los años noventa, tales como la condición del arte entre lo estético y lo político, la violencia social, la corrupción de las instituciones políticas y económicas, así como la incipiente temática de género y diversidades sexuales, entre otras.

Entre los años 1983 y 1987, con la gobernación del radical Raúl Armendáriz y la intendencia del también radical Juan Carlos Albertí, la ciudad de La Plata protagoniza una progresiva transición a la democracia, acompañada por la verdadera reconfiguración en el campo de la gestión a partir del triunfo de Antonio Cafiero y la entonces denominada Renovación Peronista, que maneja una agenda renovadora en el marco de la interpretación, de la promoción, producción, y también de la difusión y gestión cultural.

Pero es a partir del año 1991 que la ciudad se integra al reconfigurado ideario político, cuando se inicia el largo mandato de la intendencia de Julio Alak (1991-2007), perteneciente en un primer momento a la Renovación Peronista y, luego, identificado con el proceso que lleva adelante el presidente peronista Carlos Menem quien, en el marco del giro de la política internacional de los noventa, que tiene como principal símbolo la caída del muro de Berlín y el fin del ciclo soviético, reconfigura el ideario de ese partido político en el marco de las ideas del liberalismo imperante. De este modo, en vista de este auge liberal y con una mirada en las tradiciones peronistas y también latinoamericanas, los aires de cambio se moderan a un enfoque más tradicional de la gestión y la producción cultural, que se mantiene vigente en el debate simbólico hasta la crisis del 2001.

En la ciudad, en cambio, el modelo de ajuste de presupuestos y de achicamiento de las actividades y proyectos del estado no se da con tanto ímpetu, dada la injerencia de dos

importantes agentes político culturales: por un lado, el intendente Alak, que avanza con el proyecto de declarar a la ciudad de La Plata como Patrimonio Cultural en el marco de UNESCO; por otro lado, el Gobernador de la Provincia de Buenos Aires, el Dr. Eduardo Duhalde (1991-1999), que toma como emblema el proyecto arquitectónico y urbano fundacional de la ciudad, en el marco del cual inicia las obras de finalización de la Catedral de La Plata y el Centro de las Artes Teatro Argentino. En este sentido, aunque Duhalde es heredero y aliado de Menem, mantiene un proyecto político-económico diferenciado, al menos en lo que respecta a las políticas culturales, con un modelo anclado en la identidad bonaerense y en la emergencia de su capital como una urbe destacada.

En cuanto a las artes visuales, entre fines de la década del ochenta y principios de los noventa, desde el Museo Provincial de Bellas Artes (MPBA, actual Emilio Pettoruti) surgen tres Salones Provinciales, dedicados tanto a la promoción de artistas como a la adquisición de obras de arte para los Museos de la región: en 1984, el Salón Florencio Molina Campos (antes Salón Trienal Provincial), de realización anual y generado por ley 12.853 a partir del año 2002, que ya desde su nuevo nombre manifiesta un cambio de enfoque, dado el encuadre simbólico que implica en el campo de la historia del arte argentino; en 1988 (y desde el año 2002 por ley), se establece el Salón de Arte Joven; en 1993 el Salón de la Mujer y su Protagonismo Cultural, que tiene carácter nacional entre 1997 y 2003 (último año de realización). Este último Salón genera una mirada que apunta a la división etaria y de género en las artes visuales, lo que rompe la visión teórica de la universalidad y homogeneidad de valor y juicio artístico, a la vez que promueve un modelo de gestión cultural que apunta a la participación y la promoción de la cultura en el territorio.

Este debate está presente hasta primeros años del siglo XXI, cuando se le suma el concepto de arte contemporáneo, generado desde los marcos teóricos de la posmodernidad, la emergencia de las TICs y las experiencias performáticas y efímeras. En este sentido, lo contemporáneo incide en la tipificación de la misión y función de instituciones museísticas y da origen al Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano de La Plata (MACLA).

El Salón de Arte Joven: un modelo de gestión diversa y participativa en el campo de las artes visuales

En el marco de las políticas de la Dirección de Artes Plásticas (posteriormente denominada de Artes Visuales) de la entonces Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, convertida luego en Instituto Cultural y, actualmente, Ministerio de Gestión Cultural, se establece en 1988 el Salón de Arte Joven, cuya estructura y realización implica un encuadre novedoso respecto de los anteriores modelos para estas propuestas [Figuras 1 y 2].



Figuras 1 y 2. Portadas de catálogos del Salón de Arte Joven de los años 2012 y 2017

El arquitecto Raúl Coppola, entonces Director del MPBA, con la colaboración del reconocido artista plástico Dalmiro Sirabo y el arquitecto Marcelino López, ya en 1985 propicia la realización de un Salón de Artes de carácter promocional, que tiene como misión desarrollar e incentivar el desarrollo de las artes visuales en sectores específicos de la trama social, centrado en el ámbito provincial (los Salones se diseñan para artistas residentes en la Provincia de Buenos Aires), pero con énfasis en un determinado perfil etario. Dado que el Salón se propone novedoso y transformador, en su implementación aparecen algunas prácticas poco habituales, como que los miembros del jurado sean elegidos en su totalidad por los participantes. Esta práctica tiene antecedentes en la gestión como Director del MPBA Emilio Pettoruti (1930-1947) quien, junto a la Comisión de Bellas Artes, invita a los concursantes a elegir un miembro para el jurado de los salones vigentes.

Para este primer Salón de 1985 los jurados elegidos son Enrique Arrigoni, Carlos Pacheco y Hugo Soubielle, reconocidos artistas plásticos del ámbito local no académico. Es importante aclarar que, en ese entonces, existe una separación entre, por un lado, el grupo de docentes y artistas a cargo de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, denominado Grupo de Pintores Argentinos, de tendencia peronista y, por otro, la conducción de la Dirección de Artes Visuales, el MPBA y el círculo de artistas activos y referentes por su trayectoria y talleres de la ciudad de La Plata, que tienen más contacto con la Facultad de Arquitectura de la UNLP y que presentan, respecto del Grupo, además de las diferencias políticas, diferencias en las concepciones estético-artísticas que guían su trabajo.

La muestra de las obras premiadas y seleccionadas se realiza entre los días 4 de octubre y 3 de noviembre de 1985 en la sede del MPBA. Los ganadores de esta edición, que se desarrolla en la especialidad Pintura, son Juan Carlos Comportare (Primer premio),

Raúl Ibarra (Primera mención) y Toto Montaldo (Segunda mención). En el catálogo de obras seleccionadas y premiadas, Hugo Soubielle escribe «la juventud necesita el apoyo constante para realizar sus proyectos artísticos» (AA.VV., 1986-2000), lo que expresa claramente el espíritu promocional del certamen.

A partir de 1990, como premio extra, el Salón ofrece la exhibición de las obras en el Museo Sívori de la ciudad de Buenos Aires, con el objetivo de promocionarlas y proyectarlas a nivel nacional.

Pero es recién en 1993 que las obras premiadas pasan a integrar la colección del MPBA [Figuras 3, 4 y 5], lo que marca la profesionalización del concurso y la revisión de los parámetros tradicionalistas. Esta transformación del paradigma da lugar además a que, en el año 2003, el Salón se amplíe de las clásicas disciplinas pintura, escultura, grabado y dibujo, propias del concepto de bellas artes, para incorporar el humor gráfico, la historieta y la ilustración.



Figura 3. *Y así son las cosas* (1991), de Hugo Aramburu. Óleo sobre tela. Premio Salón Arte Joven



Figura 4. *S/T* (1993), de Magdalena Cattogio. Acrílico sobre tela, 200x60. Premio Salón Arte Joven



Figura 5. *Burrito* (1993), de Andres Compagnucci. Óleo sobre tela, 100 x 100 Premio Salón Arte Joven

El programa radial *El Mirador*, una experiencia comunicacional vinculada a la crónica del mundo de las artes visuales en la ciudad

En abril de 1987 en LR11 Radio Universidad de La Plata comienza *El Mirador*, un ciclo ideado y conducido por Claudio Martini, integrante del *staff* de LR11 y estudiante de la carrera de Historia de las Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, con la colaboración de Daniel Sánchez, quien luego fuera reemplazado por María de los Ángeles «Lelé» de Rueda y Maite Osa.

Durante cinco años, *El Mirador* forma parte de una propuesta comunicacional que tiene como proyecto promover y difundir el desarrollo de las artes visuales en la ciudad y en la región [Figuras 6 y 7]. El programa se emite los viernes a las 14 horas y dura 30 minutos. En general los contenidos se articulan en torno a la difusión de las inauguraciones de las exposiciones de la ciudad, los homenajes a figuras destacadas del medio, como artistas, docentes y referentes institucionales, y a la lectura de gacetillas que dan cuenta de la actividad vinculada a las artes visuales platenses, tanto muestras como eventos extendidos al campo de la historia de las artes visuales y disciplinas afines. Completa la estructura del programa la denominada «Voz Amiga», que recupera documentación de carácter histórico a partir de citas, reflexiones y crónicas vinculadas a la historia de las artes visuales en la Argentina, con especial preferencia por el arte local.

Artistas como Lido Iacopetti, Edgardo Antonio Vigo, Carlos Pacheco, Hugo Soubielle, Enrique Arrigoni, Oscar Levaggi, Gustavo Larsen, el grupo Escombros con Luis Pazos y Héctor Puppo; docentes y funcionarios como Roberto Rollié, entonces decano de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, y Dalmiro Sirabo, artista y Subdirector del MPBA; César López Osornio y Mercedes Reitano, en el marco del proceso de creación del MACLA; gestores culturales como Pipo Santamaría y Ana María Gualtieri, a cargo del Centro de Artes Visuales; Oscar Ducis Roth, entonces director del Museo Beato Angélico de la UCALP, directores de escuelas de estética y terciarios provinciales, entre otras figuras, dan vida a esta experiencia que integra la información cultural específica de las artes visuales al trabajo de campo y la educación en artes, no desde el papel de la evaluación/selección crítica propia de una perspectiva de las artes del espectáculo, sino desde la valoración de la experiencia compartida, de las artes visuales construidas desde la vivencia a partir de la crónica y el relato de sus protagonistas, y desde un incipiente trabajo de investigación y difusión de la historia de las artes visuales de la ciudad y la región, adecuado al formato de un medio de comunicación que permite además promover el consumo cultural de propuestas artísticas.

En conclusión, la concepción epocal y estructural del proceso artístico contemporáneo, así como la emergencia de lo diverso a través de la redefinición de lo etario, el género, los nuevos circuitos de difusión y otros tipos de relacionalidad y situacionalidad, son emergentes de análisis que permiten transitar más allá de la crónica lineal de los modelos de gestión, las políticas y las actividades artísticas que se dan en la ciudad de La Plata desde la restauración de la institucionalidad democrática hasta nuestros días.



Figuras 6 y 7. Tapas de la revista LR11 Radio Universidad Nacional de La Plata (1995)

Referencias

AA. VV. (1986-2000). Catálogos Salón de Arte Joven de la Provincia de Buenos Aires. Coordinados por la Dirección de artes visuales y Museo Provincial de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires. La Plata, Argentina: Impresiones oficiales de la Provincia de Buenos Aires.

Garnier, A. (1994). *El cuadrado roto (sueños y realidades de La Plata)*. La Plata, Argentina: Municipalidad de La Plata.

[Imágenes de portadas de los n°10 y 11] (1995). Revista LR11 Radio Universidad de La Plata, 5(10), (11).

Sánchez, D. (2017). Los estudios visuales y el patrimonio cultural. Los albañiles en el proyecto fundacional. *Octante*, (2), 68-75.

Carlos Pacheco (1932-2009)

Daniel Sánchez

Identidad en acción

«El maestro en el arte de la vida no distingue mucho entre su trabajo y su juego, su trabajo y su ocio, su mente y su cuerpo, su educación y su recreación, su amor y su religión. Apenas distingue cual es cual. Simplemente, percibe su visión de la excelencia en todo lo que hace, dejando que otros decidan si él está jugando o trabajando. A sus propios ojos siempre está haciendo las dos cosas.»

Carlos Pacheco (2005)

Hacer. Es un verbo transitivo que de acuerdo con el diccionario de la lengua significa «Producir algo. Darle el primer ser» (RAE, 2019). A ese *darle el primer ser*, la sociedad determina en función del espacio y tiempo específico, lo que se denomina situacionalidad, un sentido y una categoría determinada: arte, trabajo, juego, mito, religión.

Jugar es otro verbo transitivo que de acuerdo con el mismo diccionario de la lengua significa: «Hacer algo con alegría con el fin de entretenerse, divertirse o desarrollar determinadas capacidades» (RAE, 2019). El desarrollo de esas determinadas capacidades en un marco de alegría, como sentimiento grato y vivo, generan objetivos y transformaciones desde un marco creativo. Esto es, hacer cosas nuevas que antes no existían.

De algún modo, lo que Carlos Pacheco (1932-2009) toma del texto budista Zen y expresa en el párrafo introductorio, tiene que ver con el inmenso compromiso de vida que implica el oficio del artista. Entendido esto último como ocupación habitual, como profesión. Tanto en su acepción de vínculo, ejercicio de docencia y compromiso. El oficio del artista forma parte del arte de la vida.

Y la particularidad que tiene el párrafo elegido por Carlos Pacheco es que ese oficio no es un simple dejarse llevar por las musas, un ser tránsito de una inspiración o, si se quiere, de una conceptualización o comunicación, sino que emerge la *visión de la excelencia*, la calidad, lo que hace que algo sea digno de singular aprecio y estimación. Esto implica eficiencia y eficacia. Ciencia.

Pero esa ciencia no es simplemente belleza, complacencia, es conocimiento. Ese conocimiento que es hacer y que hace que «aparezcan las cosas» y generen esa «mancha ordenada» (Pacheco, 2005) que es para Pacheco la obra de arte o el vulgarmente llamado cuadro. Y la obtención de esa ciencia requiere del estudio y la investigación, entendida desde un marco multidisciplinar.

Siempre afirmo que el fin buscado se encuentra en las experiencias adquiridas en la vida, en la investigación, en el trabajo cotidiano y en ese hecho mágico que nos permite bucear nuestro interior, donde se encuentran todas las verdaderas realidades. (Pacheco, 2005)

Asimismo, esta actitud investigativa, genera la posibilidad de evitar la reiteración, la cristalización, que aunque contribuye a la precisión y a la fácil identificación, por ejemplo desde el rasgo del estilo en las artes en general, produce la pérdida de la indeterminación, entendida esta como pérdida de la incertidumbre, que de algún modo es la pérdida del principio de la libertad, del aprendizaje y la indagación permanente en un marco de multiplicidad y diversidad, que no implica pérdida de identidad sino de una identidad en acción, que lo lleva a expresar:

Hay en la vida un espacio de aprendizaje y uno de producción donde crece un interés por crear, por soñar y por gozar la magia del amor. Hubo tiempo y constancia en un afán de libertad, sin ataduras, transitando un vital apremio por dar vida. Un mundo de sueños me acerca a mis aliados del tiempo y entonces a veces me pregunto, si son mis sentidos o mis manos los que pintan esos sueños. (Pacheco, 2005)

A lo cual se puede responder que son las dos cosas. La obra hecha como consecuencia de ese hacer. Dar el primer ser en el marco de la dignidad de su singular aprecio y estimación.

La acción como juego y el juego como creación

«En el principio de todo érase el juego, el juego creador. El hacer desde la nada, la plenitud del ser siendo, el ocio creador, el permiso para disfrutar en Paraíso Terrenal. Ocio como opuesto al negocio, ocio productor sin producto final a alcanzar»

Graciela Gutiérrez Marx en Carlos Pacheco (2005)

El falso concepto que el racionalismo absolutista –Hegel, el mismo Goethe en su etapa neoclásica, Georg Lukács– (Sánchez Meca, 1993) construyó sobre el romanticismo plantea el concepto de creación artística como un acto de un demiurgo, cargado de una sacralidad especial, anclada en una también distorsionada imagen del concepto de genio creador

(Kant, [1790] 1973), en el marco de una idealidad anclada en un utopismo nostálgico o si es activo autoritario (Hernández-Pacheco, 2010).

Desde esta perspectiva emerge un marco dicotómico de la construcción de y la operación y vínculo con la realidad en el escenario del proceso histórico en los tiempos de la Modernidad. La noción de subjetivo frente a objetivo. Realidad y ficción, ciencia y arte, que trasladado al campo de la «clasificación taxonómica» artística, plantea la dicotomía constructivo-expresivo o abstracción lírica (informalismo)-abstracción geométrica [Figuras 1, 2 y 3].



Figura 1. *Pintura* (1960), de Carlos Pacheco. Óleo sobre tela, 186 x 178. Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

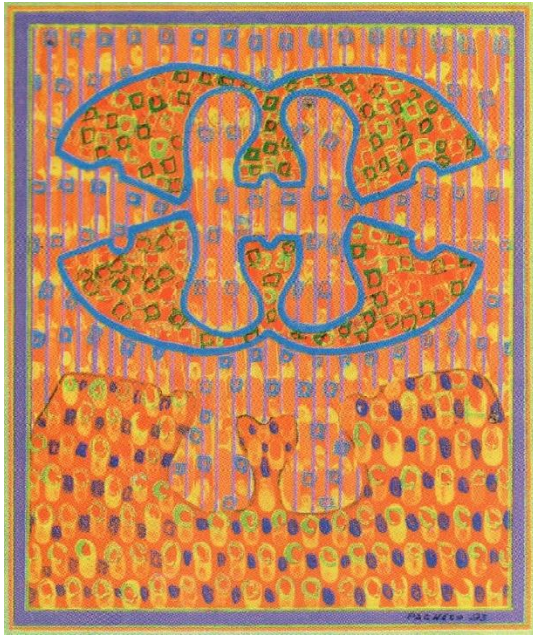


Figura 2. *Gran Cabeza* (1993), de Carlos Pacheco
Acrílico sobre cartón entelado, 21,7 x 19 cm

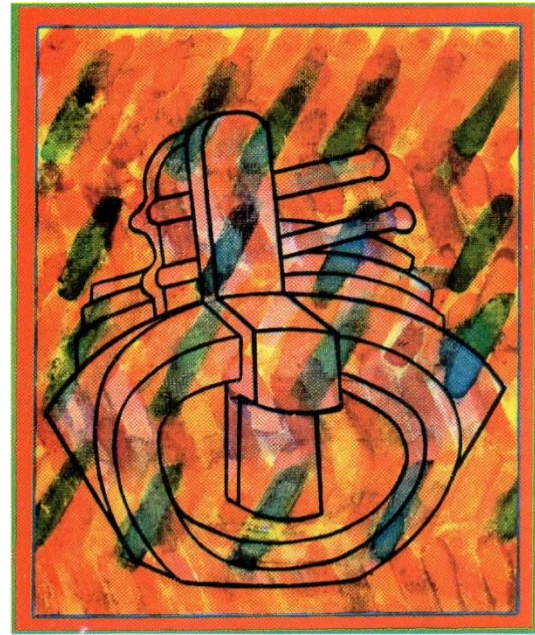


Figura 3. *El Guitarrón de Pablo* (1993), de Carlos Pacheco. Acrílico sobre cartón entelado, 24,4 x 20,3 cm (propiedad de Graciela Pons)

Analizar el desarrollo de las distintas etapas de la trayectoria artística de Carlos Pacheco (Carlos Pacheco, s.f.) implica transitar por procesos de emergencia formal, que podrían clasificarse de contradictorios si se ataran a un esquema como el descrito en el párrafo anterior.

Por ejemplo, Pacheco denomina *rostros recientes I y II* (Carlos Pacheco, s.f.) [Figura 4] durante la década del 90 del siglo XX (1994-1998) a la etapa donde emerge una figuración hasta entonces sólo esbozada a veces como elemento marginal en el marco del denominado *período Braque* (Carlos Pacheco, s.f.) aunque construida desde otros parámetros.

El mismo Pacheco reflexiona:

Cuatro años dilatando tránsito, reflexiones contradictorias, fantasías, una nueva dirección en la búsqueda de la medida justa; siempre acompañada por los personajes que me han sostenido con sus gritos y sus silencios, otorgándome un desconocido, pero quizás feliz destino. (Carlos Pacheco, s.f.)

El crítico de arte Lalo Paineira suma a esta reflexión la dinámica del proceso creativo de Pacheco que habla de una «dialéctica interior que lo impulsa a crecer siempre, a probarse, a intentar cambiar, a romper el aburguesamiento del facilismo (...) en donde no abandona nunca su compromiso con la poesía, la belleza y el oficio» (Paineira en Carlos Pacheco, s.f.)

Tomado desde la perspectiva dicotómica del estilo como identidad, en el marco de ese esquema de pensamiento moderno, Pacheco habría entrado en un cambio que si no evolutivo, como se podría interpretar su paso del Informalismo al autodenominado período

Braque o al posterior salto a la geometría (Carlos Pacheco, s.f.), no tendría más explicación que un recurso de moda o un cambio de pensamiento.

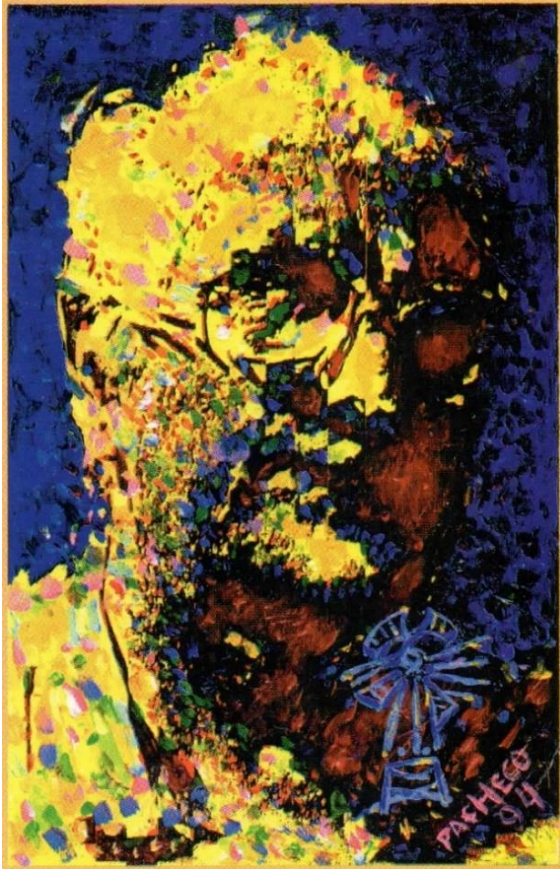


Figura 4. *Autorretrato con Viejo Molino* (1994), de Carlos Pacheco. Acrílico sobre papel, 35,7 x 23 cm

Sin embargo, si nos circunscribimos al concepto de juego que esboza Graciela Gutiérrez Marx (2005) en el comienzo de este apartado y que Osvaldo Ballina lo expresó también en el comentario a la obra de Pacheco realizado en el catálogo de la muestra de este artista en la Galería Gauguin de City Bell en el año 2001¹, no emergen contradicciones sino que lo que se presenta es un proceso creativo que excede el reduccionismo dicotómico de un racionalismo instrumental o autodenominado crítico y se inserta en una dinámica de la racionalidad reivindicada en este tiempo contemporáneo como operativa, compleja y diversa, pero que en los tiempos de Pacheco estaba más asociada al anclaje romántico del proceso artístico, no observado desde el racionalismo absolutista sino desde la interpretación hermenéutica del mundo (Heidegger, Gadamer) pero fundamentalmente desde la acción como juego y el juego como creación, siempre desde el compromiso con la «poesía, la belleza y el oficio» que nos habla Paineira.

¹ «Basta. Ya es suficiente. Ahora quiero jugar. Jugara la responsabilidad de un bello delirio cuando nadie deja jugar. Así de sencillo: quiero jugar conmigo mismo. Y también con las disoluciones, las altisonancias y las crisis que dejan en la puerta de casa cada mañana. Quiero jugar con el motivo inicial y olvidar las interpretaciones. ¿Qué hay más serio que la vida? Entonces a jugar» (Ballina, 2001).

Esa acción como juego y el concepto de poesía es factible de tomar desde la reconstrucción que por esos años se estaba haciendo del pensamiento romántico, inserto en el marco de la modernidad. Esta reconstrucción quitaba al romanticismo del estereotipo de «la voluntad que sublima en la belleza y el arte la incapacidad de realizar su ideal en la historia, precisamente por preservar su prístina e incontaminada idealidad» (Hernández-Pacheco, 2010, p. 22) y lo insertaba más en el marco de pensamiento de Fichte, en donde:

[...] la esencia de la realidad es el sujeto, pero no el que pasiva y científicamente contempla una realidad extraña que tuviese enfrente, sino aquel cuya existencia misma consiste en la transformación del mundo, a saber, desde la forma de la necesidad a la forma de la libertad. Ese sujeto es esfuerzo y trabajo, *streben*, con el fin de convertir el mundo en reflejo de su actividad libre. Hacer del mundo espejo de mí mismo, imagen de la libertad, es la infinita tarea que ese sujeto se impone. (Hernández-Pacheco, 2010, p. 22)

Esto plantea un modelo de universo múltiple, en movimiento, vivo, que sólo encuentra equilibrios pasajeros «sin que exista otro lugar de convergencia última que un punto ideal situado en el infinito» (Sánchez Meca, 1993, p.77). Es por ello por lo que Sánchez Meca llega a decir que el caos romántico no es un mero desorden sino el producto de una auto reflexión.

Es allí donde se desintegra el concepto de tiempo lineal y evolución progresiva hacia un fin específico y se suma la pluralidad lúdica, activa y creativa de Pacheco.²

El juego creativo se hace imagen identitaria

«Diferencia y reiteración, los ejes que, en definitiva, garantizarán la identidad de los signos; más aún, su sentido»

Jorge López Anaya (1973)

La pluralidad lúdica de Pacheco lo lleva a transitar una diversidad de etapas estilísticas que van desde la pintura matérica, el informalismo, a la geometría y a la figuración. Estas transformaciones, que podrían verse desde cierta postura simplista de la identidad como un

² «El romanticismo aparece entonces como perspectiva de un pensamiento que renuncia al poder, a los nomos, remitiendo todo pólomos, todo conflicto, al juego de la diferencia. Un juego que une lo no unificable, pero que no lo concilia en una síntesis última ya que no existe unión que no sea también división, disención, pólomos, en cuanto proceso mismo de la transformación y la transfiguración del mundo. En ese proceso, la pretendida linealidad del tiempo se desintegra. El presente no es más que punto de contacto, de mezcla y de generación de un pasado y un futuro libres. Y el pensamiento puede ir entonces, del futuro necesario inscrito en el presente, a la explicación del pasado a partir del futuro. Si la filosofía y la ciencia se han desarrollado como afirmación de verdad necesaria desde cuya perspectiva se desautoriza un discurso de lo posible y de lo múltiple, la poesía romántica se plantea como el lenguaje en el que puede reflejarse la experiencia de lo cambiante y describirse el cambio mismo -que a la mirada filosófica aparece como alusión al no ser- dentro de una visión de la infinita riqueza y pluralidad del mundo» (Sánchez Meca, 1993, p. 85).

devaneo estilístico, que puede provenir de una inserción en los cambios que responden a los tiempos de los ismos o en todo caso a un proceso evolutivo progresivo, no es el caso de él.

Por un lado, por la ruptura del tiempo lineal expresada desde esa misma pluralidad lúdica, que genera desde el marco de artista romántico en el cual se inscribe Pacheco. Y por otro a partir del devenir mismo de su proceso creativo, que coherente con esa línea lúdica romántica, se caracteriza por una dinámica constante y variante.

Jorge López Anaya, crítico e historiador de arte argentino lo expresa hacia el año 1973 de este modo:

Definimos la pintura de Pacheco, pues, como una especie de *auto repetición* fundada sobre la unión de diversos medios que constituyen los grados de la diferencia y a su vez, la diferencia constituye en la serie, los niveles de una repetición fundamental. Estas reiteraciones, como es obvio, nada tienen que ver con la repetición mecánica, degradada, que sólo reproduce las apariencias en su grado más banal, como los academicismos. (López Anaya, 1973)

Esa característica del proceso creativo, Carlos Pacheco la va a hacer constante. En otro pasaje de ese mismo catálogo el autor marca que desde esta perspectiva del proceso creativo «el problema de la unidad se encuentra desplazado, definitivamente descentrado» (López Anaya, 1973).

Sin tiempo lineal progresivo y sin un concepto de identidad centrado en la constancia estilística, la identidad del proceso creativo de Carlos Pacheco no se va a encontrar en una constancia de imagen sino de proceso, que implica profundizar en una mediación dada por la dinámica de interpretación y el sentido que excede el tema y el estilo desde una identificación superficial y accede a una hermenéutica de vínculo y diálogo que se dimensiona desde lo emotivo.

Según él mismo expresa por escrito en 2005:

voy con la emoción de la mano y con ellos espero transitar otros caminos. Si bien son numerosos y distintos, este polifacetismo no es producto del azar, las imágenes están siempre unidas por la mano del hacedor, del cual surgen, de un mágico hilo conducente invisible. (Pacheco, 2005)

Ese «mágico hilo conducente invisible» forma parte del sentido que López Anaya considera que «garantizarán la identidad de los signos». Signos que tengan una dimensión formal figurativa, matérica, abstracta lírica o geométrica, van a ser consecuencia de una subjetividad sensible y emotiva, moderna y humana, que explora el infinito lo inefable desde este marco hermenéutico, que no decodifica significados, sino que ingresa en un diálogo de vínculo y emoción poética desde el cómo, más que comunicacional descifrable desde el

concepto.³ Esto lleva al mismo Pacheco a escribir en 1998: «La verdadera vanguardia está dentro de uno».

Esta última afirmación inserta a Carlos Pacheco en un contexto de modernidad, pero no materialista o conceptual sino humanista y que no desecha la emoción y la subjetividad en el marco del proceso artístico. Fuera de la mirada de líneas progresivas del tiempo y de la historia y más cercana al proceso severo griego, que todavía no se enclava en cánones absolutos o románticos, de un tiempo abierto y en constante diversidad de propuestas, pero insertas en entornos regulados por un hacer que valora el oficio como compromiso de vida, como juego creativo que se hace imagen identitaria.

Referencias

- Ballina, O. (2001). *Carlos Pacheco* [catálogo]. City Bell, Argentina: Galería Gauguin.
- Gutiérrez Marx, G. (2005). En *Pinturas collages. Carlos Pacheco* [catálogo]. La Plata, Argentina: Museo Beato Angélico.
- Hernández-Pacheco, J. (2010). El círculo de Jena o la filosofía romántica. *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, (9), 15-29. Recuperado de <https://revistascientificas.us.es/index.php/fedro/article/view/12684>
- Kant, I. [1790] (1973). *Crítica del Juicio*. Ciudad de México, México: Porrúa.
- López Anaya, J. (1973). *Carlos Pacheco: pinturas 1961-1973* [catálogo]. La Plata, Argentina: Museo Provincial de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires.
- Pacheco, C. (1960) *Pintura* [pintura]. En: Catálogo de la exposición Grupo SI el informalismo platense de los '60 (2001). Secretaria de Cultura, Municipalidad de La Plata y Centro Cultural Borges.
- Pacheco, C. (1993a) *Gran Cabeza* [pintura]. En: Pacheco, C, *Re-Creo. Pinturas collages*. La Plata, Argentina: Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico.
- Pacheco, C. (1993b) *El Guitarrón de Pablo* [pintura]. En: Pacheco, C, *Re-Creo. Pinturas collages*. La Plata, Argentina: Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico.

³ «Es cierto que el pensamiento romántico propone una forma nueva de pensar, epistémicamente abierta y que incluso asume la idea de fractura lógica propia del pensamiento poético. Por aquí se incorpora al discurso lo que Marcuse, por ejemplo, llama bidimensionalidad o pensamiento negativo, más allá de la positividad propia de las descripciones científicas. Pero creo que malinterpretaríamos la esencia misma del impulso romántico, si quisiésemos ver en él un debilitamiento minimalista de la razón o la aceptación en cierta medida de algún tipo de límite escéptico. Esto creo que sí es propio del desencanto postmoderno. Pero el Romanticismo nunca renunció a ser "fantástico". Y si acepta las disfunciones lógicas, por ejemplo, en la expresión metafórica o irónica, incluso caricaturesca, propias del lenguaje poético, no es para restringir, sino precisamente para potenciar, a saber, hasta el infinito, la capacidad expresiva de un multiforme lenguaje. ¡No renuncia a expresar lo inefable!» (Hernández-Pacheco, 2010, p. 29).

Pacheco, C. (1998a). *Rostros recientes. Pinturas y dibujos* [catálogo]. La Plata, Argentina: Museo Beato Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico.

Pacheco, C. (1998b) *Autorretrato con Viejo Molino* [pintura]. En: Pacheco, C, *Re-Creo. Pinturas collages*. La Plata, Argentina: Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico.

Pacheco, C. (2005). Texto Budista Zen. En *Re-Creo. Pinturas collages. Carlos Pacheco* [catálogo]. La Plata, Argentina: Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico.

Pacheco, C. (s.f.). Recuperado de <http://www.carlos-pacheco.com>

Real Academia Española. (s.f.). Editorial. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 14 de junio de 2019, <https://dle.rae.es/hacer>

Sánchez Meca, D. (1993). El concepto de *Bildung* en el primer romanticismo. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, (7), 73-88. Recuperado de <https://revistas.um.es/daimon/article/view/13151>

Arte y rock platense: Ricardo Cohen y Cristina Terzaghi Poéticas del margen

Natalia Di Sarli, Nicolás Bang y Daniela Anzoátegui

Un rocanrol del país: Patricio Rey, banderas argentinas

Natalia Di Sarli

«Nuestro amo juega al esclavo
de esta tierra que es una herida»

Carlos Solari (1989)

Una lapicera, un fibrón, un tarro de aerosol o de *liquid paper*. Una remera, un par de zapatillas. Muro, piel y bandera, gastadas de trajinar por las veredas de La Plata, del Gran Buenos Aires, del país. Soporte, fiesta y ritual del acto de correr a ver lo que «escribe en mi pared la tribu de mi calle» (Solari, 1987).

A lo largo de su historia, el rock argentino desarrolló diversas matrices ideológicas en correlato a las coordenadas históricas del país. Se tomará aquí la idea del rock asociada a la formación de identidades contraculturales en las décadas del ochenta y noventa. Corte temporal en el cual los imaginarios juveniles fueron modificando sus narrativas de cariz contestatario hacia los estándares sociales arraigados en su época. Mediante letra, música e imagen, el rock argentino fue conformando un espectro de sentido que abarcó la transición democrática alfonsinista (con su carga simbólica de postdictadura) hasta la etapa neoliberal del menemismo. En este contexto, la figura de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota se enmarca como postal de fin de siglo a la vez caótica, visceral, casi totémica, casi maldita, casi marginal y al mismo tiempo, de potencia masiva. Profundamente argentina.

Patricio Rey apadrinó un carnaval subterráneo para sobrevivir la dictadura, una fiesta rabiosa para atravesar el retorno democrático, y un escepticismo fértil que habitó el agotamiento de la representación sin apatía ni nihilismo; un raje, siempre, del orden del día. (Gago, 2013, p.8)

¿Cómo sintetizar un fenómeno artístico que, nacido de la clase media intelectual platense, atravesó tres décadas hasta cuajar en una mitología suburbana nacional, rayana en un culto popular, con su mística, sus gestos tribales, sus himnos y sus imágenes de los *desangelados*?⁴

En plena dictadura militar, Patricio Rey surge en un sótano de La Plata como un proyecto artístico global, de raigambre intelectual y sesgo experimental: «[...] una cosa que sea música más otras cosas, poesía, arte visual, todo, la obra total, la ópera» (R. Cohen, comunicación personal, 27 de junio de 2019).

Quizá la metáfora del sótano -la deliberada actitud ricotera de moverse en la periferia subterránea del *mainstream* rockero- pueda explicar, más que su producción artística *per se*, la impronta de su posterior anclaje en los sectores populares, su iconización en narrativa de resistencia suburbana, en bandera de furia colectiva.

El 9 de diciembre de 1983, durante un concierto de Patricio Rey, la bailarina Monona irrumpe en el escenario vestida de uniforme militar. Como parte del show, se desnuda, inaugurando una nueva piel: la de los años ochenta. La democracia toma el poder y con ella:

Los ochenta vinieron a poner en cuestión la cultura jerárquica y autoritaria de los setenta pero también pusieron en crisis los valores de los sesenta [...] La primavera democrática abría una doble frontera: por un lado se quebraba el pasado reciente; y por otro, se rompía con aquel arte armado, revolucionario y de vanguardia de los años '60 y '70, la década del ochenta, presentó un nuevo discurso cultural, derrotado, desarmado y marginal (Kohen & Bokser, 2017).

Tras la publicación del primer álbum, *¡Gulp!* (1985), la historia de Patricio Rey da un giro con la aparición del disco *Oktubre* (1986). Su espacio en el circuito *under*, compartido con otras disciplinas artísticas, fue dando paso sucesivamente a una contraescena particular (Aliano, López, Pinedo, Stefoni & Lascano, 2009) en la cual la apropiación tribal por parte del público fue factor determinante: *riffs*, letras y gráfica fueron codificando una imaginaria poética ricotera, que traspuso los límites del recital de rock para dar paso a una filosofía de *juguete perdidos*: la de los desangelados, los antihéroes más o menos invisibles, más o menos descartados de la maquinaria de ascenso social en la Argentina de los años

⁴ Nombre que el poeta y vocalista Carlos Solari dio a los públicos de la banda provenientes de las clases bajas y medias bajas en la década del noventa.

noventa. Identidades de conurbano adentro, cuya presencia Beilinson, Cohen y Solari, a su manera elíptica pero certera, rescatan de la basura.

Ruido de rotas cadenas

Según Ricardo Cohen, artífice visual de Patricio Rey, *Oktubre* es:

Esa bisagra donde los Redondos pasan a ser un poco propiedad de la gente de los suburbios y encima cuando se vuelven realmente populares. Hasta entonces no eran para nada populares, eran unas cintas que circulaban por ahí, unos discos que se vendían poco. (R. Cohen, comunicación personal, 27 de junio de 2019)

Negro, blanco y rojo: la tapa de *Oktubre* es, parafraseando a su autor, un agujero oscuro y violento entre las tapas multicolores de las disquerías de los ochenta, como para recordar que el horror de los setenta todavía estaba ahí.

Quizá por su potencia descarnada e inmediata, el esclavo y la cadena dibujados por Cohen para el anuncio de un concierto se constituyeron en la imagen emblemática de la banda y, por extensión, de una generación al mismo tiempo rabiosa y desencantada. Y si todo preso es político, el esclavo y su cadena trascienden como imagen política a la vez que como una política de la imagen:

[...] preferíamos lo impreso porque se hacía en gran cantidad y lo veían muchos. Preferíamos eso a la obra única, exclusiva, aristocrática, ¿no? Que era propiedad de un tipo, o de un museo [...] Y a mí me pareció siempre, pero, lejos mejor una exposición así múltiple que vaya caminando por las calles. (R. Cohen, comunicación personal, 27 de junio de 2019)

El pasaje de un público «intelectualmente más exquisito» -citando a Cohen- al de los núcleos suburbanos, vino aparejado, en el discurso social, con el desplazamiento del «joven sospechoso subversivo al joven sospechoso marginal» (Sampietro, 2017). Dichas categorías mantienen al rock como espacio de identidad:

[...] el Rock nacido de las entrañas de los jóvenes de los sectores medios urbanos, fue cambiando su perfil a lo largo de la década, acompañado las transformaciones socioeconómicas de nuestro país, hasta convertirse en expresión de sectores juveniles pauperizados. (Kohen & Bokser, 2017)

La bandera, la remera, el tatuaje son formas de apropiación de un repertorio simbólico por parte de los públicos. Dicha apropiación genera y expande determinados ritos: en el léxico popular, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota pasan a llamarse *los Redondos*. Siguiendo las prácticas de las hinchadas de fútbol, sus conciertos son peregrinación, disturbio, fiesta, misa. El esclavo y su cadena constituyen una suerte de divisa identitaria, un código de pertenencia a

una comunidad -la del *aguante*⁵ ricotero- y por ende a un territorio existencial delimitado por los márgenes. Una metafísica del naufragio.

En este contexto de ritualidad, los públicos de las capas suburbanas configuran modos de producción alternativos a la industrialización de la cultura visual asociada al rock argentino. La imagen del esclavo y la cadena se reproduce por medio de infinitas manos, en infinitos soportes, se asume a la vez copia y reinención popular. Siempre es la misma imagen, quizá, pero en la apropiación el acto de mirar complementa al acto de hacer: el autor se multiplica en su imagen al mismo tiempo que se desvanece en un mar de caras desangeladas; banderas de celebración, resistencia y fracaso, signos de un país donde el futuro llegó hace rato.

El nacimiento de una imagen: del papel a la piel

Nicolás Bang

«De regreso a octubre
Desde octubre
Sin un estandarte de mi parte
Te prefiero igual, internacional»
Carlos Solari (1986)

Podríamos pensar que Ricardo Cohen, alias Rocambole,⁶ alias «el Mono» Cohen, ha generado una marca, una firma de artista que trascendió los límites del arte y se insertó en la cultura visual de una de las manifestaciones más fuertes en la construcción de identidades como es la *cultura rock* en Argentina.

Se podrían pensar las imágenes de Rocambole como impresiones de una lucha entre el proceso de reproducción de imágenes técnicas y la búsqueda de una poética, al fin y al cabo, una manera de definir al Arte. Pero en este caso esa tensión es la marca de Rocambole, su arte se genera entre la posibilidad y la emergencia. En diferentes momentos de sus producciones gráficas la emergencia fue una parte del proceso creativo, que modificó la estética o que creó una poética particular. Es de interés pensar el momento de nacimiento de una de las imágenes más emblemáticas de la cultura rock y

⁵ La *cultura del aguante* implica una serie de prácticas instituidas como capital simbólico, donde se mide el prestigio o liderazgo de una persona por *aguantar* mediante el cuerpo aquello que es antagónico a su sistema de valores (la policía, la mentalidad conservadora de las clases burguesas, las tribus urbanas rivales) reafirmando la pertenencia a dicho lugar identitario (Sampietro, 2017).

⁶ Personaje literario del siglo XIX rescatado por el artista, transformándose en su nombre artístico.

pensar qué situaciones se dieron en este hecho y cómo esto puede ser tomado como caso para la comprensión del proceso creativo en la producción de Rocambole.

La imagen ricotera: emergencia y necesidad

En el mito mediático generado sobre Patricio Rey, existe la anécdota donde se habla, casi como un *mito de origen*, del nacimiento de la imagen más emblemática de Rocambole: ese hombre que muestra su puño potente que se eleva al cielo mostrando las cadenas que lo oprimen. Podemos leer en ese mito que la creación de su imagen es fruto de la necesidad. Rocambole nos cuenta casi como un acto de revivificación del relato mítico:

[...] venía trabajando una imagen [...] del esclavo porque había visto un daguerrotipo que había sacado alguien en el sur de Estados Unidos en una redada que habían hecho de esclavos marrones esos que se escapaban. Entonces vi una foto donde había un esclavo negro gigantesco que lo tenían contra un árbol, le habían puesto un grillete, llenado de cadenas, el tipo tenía unos tendones fuertes, la rebeldía potente ahí (R. Cohen, comunicación personal, 27 de junio de 2019).

El daguerrotipo le daba muchas posibilidades desde lo plástico, pues le permitía pensar la imagen en dos valores bien marcados; el artista ve acá cómo las formas productivas se ponen en tensión con la poética.

Estaba planteado que para el segundo disco de la banda el tema iba a ser Octubre⁷ (por la relación del mes con la revolución), se programó toda la acción poética, visual y musical en torno al mes de octubre. Esa era la antesala productiva de nuestra imagen, en ese disco las imágenes rondan en la manifestación de octubre, las banderas, las pancartas, el pueblo en las calles, la tradición de la historia del arte argentino se hacía presente, desde Berni a Carpani, desde de la Cárcova a los Artistas del Pueblo son fácilmente asociables al arte gráfico del disco. El motor propulsor de la emergencia sería una serie de recitales programados para el estadio Obras. Se le pide a Rocambole un anuncio para ser publicitado en los diarios. Rocambole estaba en Buenos Aires. Ante la emergencia el artista compra cartulinas, más algunas letras cortadas de los diarios, se sienta en un bar y realiza esta imagen emblemática que formará parte de la reedición de *Oktubre* [Figura 1]. Se podría pensar que Rocambole cimentó en el público de Patricio Rey una impronta visual y que el nacimiento de esta imagen fue la síntesis de la producción gráfica de *Oktubre*, una imagen que nació tarde a su momento gráfico pero que cumplió su función de ser bandera de una poética, la síntesis ricotera.

⁷ Varios miembros de la banda asisten al Luna Park para ver al coro del Ejército Rojo de Moscú y quedan deslumbrados por la potencia visual y musical del acto.

¿Qué pasa con la imagen que circula por toda la iconosfera,⁸ por todo el mundo de significaciones y crea redes de sentido, crea mundos?

La imagen que Rocambole creó, nacida de la emergencia de ser nombrada en un diario que salía ya a la imprenta, ahora se transformó en éter. Éter que circula por toda la iconosfera ricotera, las redes de sentido se amplían a ser, imagen para una remera, parte de un cuerpo; registro plumbico de una inyectora de tinta en la dermis, *escracho*⁹ de tres agujas picadas dentro del cuerpo o unos *trapos guardados*¹⁰ a la espera de una misa ricotera. La imagen se mueve, traspasa fronteras, se ven signos de Rocambole en un baño de New York o en alguna pared de Madrid.



Figura 1. Imagen emblema de la banda

Estas imágenes son poseedoras de la tradición productiva del grabado, son hijas de la serigrafía, pero son también hijas de la emergencia, ya que tuvieron que nacer en la adversidad, para ser parte del desarrollo en la producción de imágenes que asumió Rocambole en ese colectivo rockero que se llamó Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Porque fue un colectivo de ideas, fruto de la tracción de la bohemia platense, que formó el colectivo más importante que la ciudad pudo generar desde el seno de su escena rockera, quien se nutrió de personajes de las más variadas tintas para potenciar un modelo contracultural en la propuesta del negocio de la industria cultural, alejándose de todas las formas de inversiones de las grandes

⁸ Gubern llama «iconosfera: ecosistema cultural formado por los mensajes icónicos y audiovisuales que envuelven al ser humano, basado en interacciones dinámicas entre los diferentes medios de comunicación y entre éstos y sus audiencias» (1996, p.183).

⁹ Es llamado *escracho* al tatuaje realizado de forma artesanal, muchas veces asociado al mundo carcelario.

¹⁰ En el argot rockero, denominación de las banderas.

multinacionales para encontrar una posibilidad en la autogestión y hacer de esto una de las banderas más importantes de la banda y del rock nacional.

Tendríamos que pensar la imagen de Rocambole como una imagen atada a la emergencia por el momento en el que nació y que generó existencia en un montón de espacios en donde la imagen juega un papel fuerte como objeto ontológico, objeto de presencia y objeto de identidad. El puño en alto con las cadenas circula constantemente dentro de la iconosfera ricotera generando elementos de identidad y replicando en diferentes soportes esa idea de pertenencia y afirmando la existencia de ese colectivo.

Pero ¿podríamos pensar que debajo de esa imagen se ve la experiencia visual de Rocambole?, ¿podríamos pensar que en el nacimiento en emergencia de esa imagen se hace presente la tradición de la producción visual argentina?, ¿qué en la tapa de la reedición de *Oktubre* se ven marcas de Berni, en el puño y las cadenas se ven fantasmagorías de Carpani, en su impronta visual están los Artistas del Pueblo?

Rocambole hace hablar a las remeras de los pibes de los astilleros, las imágenes imprimen existencia al desclasado, identidad de grupo, nuevas formas de vivir con y desde las imágenes.

Cristina Terzaghi, hacia una socialización del arte

Daniela Anzoátegui

«Ángel de la soledad
y de la desolación»

Carlos Solari (1993)

La escena del arte en la ciudad platense, desde la vuelta a la democracia, puede pensarse desde la figura de Cristina Terzaghi. Los comienzos involucran una vasta producción en el arte público, entre murales, esculturas y la militancia en Derechos Humanos; pero también en sus vinculaciones con la escena del rock.

Si uno de los pilares de Patricio Rey fue lo visual, en propuestas de teatro rock, Terzaghi integró ese universo ricotero. Esta posibilidad le permitió, más adelante, trabajar en escenografías para otras bandas y artistas: Víctimas de Baile, Murciélagos, Jorge Pinchevsky, Ataque 77, Todos tus Muertos, Negu Gorriak y Pappo, entre otros.

Las primeras escenografías de Patricio Rey fueron realizadas individualmente por Ricardo Cohen. Arte de tapa sobre papel madera pintado, imágenes arrancadas por el

público al terminar el show. Al ampliarse la cantidad de espectadores, Cohen empezó a armar grupos de trabajo para generar la propuesta escenográfica: «No podía encararlo sólo. Era cómo hacer un mural. Yo llevaba gente de la facultad, del colegio secundario [...] Cristina Terzaghi trabajó bastante conmigo y chicos de la clase de ella, de las clases más» (R. Cohen, comunicación personal, 27 de junio de 2019).

En un contexto de postdictadura, con la carrera de Mural que continuaba cerrada en la UNLP, salir a la calle a pintar una pared en grupo no era posible. Terzaghi fue una de las únicas recibidas de esa carrera, con una formación que también contemplaba la gigantografía, gráfica decorativa, grafiti, escultura, arquitectura, vitraux, mosaico; pero el contexto seguía sin ser flexible al muralismo. Con Ricardo Cohen compartían recitales y también lo académico. Ella trabajaba en las cátedras de Dibujo para varias carreras de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Con Cohen eran compañeros en la misma cátedra para la carrera de Diseño en Comunicación Visual. La docencia, lo académico, considerar al dibujo como una de las disciplinas base de las Artes Plásticas. En ese contexto es convocada:

Yo estudie mural para que le llegue a un montón de gente, entonces cuando me llamaban para la escenografía, yo sentía que tenía que llegar a gente que fuera para escuchar a la banda, pero que después tuviese algo que mirar, como un mural en la calle, y la única manera que tenía para llegar a esos jóvenes, era la escenografía. En un momento en que tenía mucho trabajo el Mono, con Nilda Santucci, otra compañera, [...] nos convocan, no solo a pintar, sino también a colocar, especialmente cuando tocaban en Capital, en Obras [...] éramos tan precarios para pintar que teníamos una medida de 50 centímetros, íbamos enroscando arriba y abajo, íbamos pasando con retroproyector, no veíamos el trabajo terminado hasta que no estaba colgado en el recital (C. Terzaghi, comunicación personal, 16 de julio de 2019).

En las primeras escenografías el planteo estético y conceptual fue de Cohen. Personajes del Renacimiento: un esclavo y un dios que busca liberarlo, una similitud con *La creación* de Miguel Ángel [Figura 2]. En otros casos, la tapa del disco *La mosca y la sopa* en tamaño inmenso pintada sobre plástico con aerosol en un solo día. La transparencia aprovechada al máximo, para iluminar de adelante y de atrás durante el recital. Esta fue la primera experiencia con aerosol de Terzaghi, y a la vez la primera en que Cohen le propone un espacio en la tela. Ella coloca un rostro que espía al público [Figura 3].

En las escenografías de los dos últimos recitales en Huracán, Cohen comparte la posibilidad de plantear la imagen con otros del equipo. Por un lado, con un diseñador que propuso una composición al estilo historieta, con una estética del cine blanco y negro, un personaje con cadenas, el rostro de Bela Lugosi en el *Drácula* de Tod Browning (1931). Por otro lado, con Terzaghi, desde una propuesta más desde el dibujo, rostros en línea negra sobre el blanco de la tela, donde la tela tomaba el color de las luces, generando

efectos variables: «dibujé angelitos mutilados en la época de la dictadura, la primera vez que metí un dibujo ahí. Ahí aprendí, fue maravilloso, sobre liencillo, partes que las pintabas y otras que no, y las luces proyectadas tomaba de una forma y de otra» (C. Terzaghi, comunicación personal, 16 de julio de 2019).

En ese show en diciembre de 1994, la iconografía de Terzaghi se materializó en el escenario y pudo verla completa al estar en el recital: «en los clubes de fútbol y en las canchas no podía entrar ninguna mujer, y los que trabajábamos veíamos la escenografía solo en el recital y era una emoción porque se prendían y apagaban las luces» (C. Terzaghi, comunicación personal, 16 de julio de 2019).

Estas experiencias fueron primordiales en su formación como muralista, donde lo colectivo, lo técnico, y las imágenes se integraron. Cohen como uno de sus referentes, que venía del diseño, de pintar grandes carteles para la calle, que era parte del rock y que incluso dibujaba en las reuniones de cátedra.



Figura 2. Escenografía *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* (1991), Estadio Obras Sanitarias



Figura 3. Escenografía *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* (1992), Estadio Lanús

Consideraciones finales

La producción de ambos artistas se enmarca en la construcción de sentidos identitarios, sociales, desde lo que puede generar la imagen, buscando la socialización del arte. Interpretar la música desde lo visual y transmitir el vacío que dejó la dictadura. Si en Rocamble hay rastros de Berni a Carpani, Terzaghi, encara su posicionamiento como productora de imágenes desde una revisión de la pintura comprometida socialmente -Realismo socialista, el Muralismo Mexicano, Siqueiros, Berni, Artistas del Pueblo- e incluso estudia con Carpani. En este sentido, comprende al muro como dispositivo que le permite elaborar con y desde las sociedades elementos que implican sentidos identitarios. Una producción artística que revierte los valores mercantiles, de creación colectiva, que comienza a perder los límites de autoría hacia una socialización del arte y que se integra al espacio socio-cultural.

Podríamos pensar los cruces entre Rocamble y Terzaghi desde la creación de estilos particulares -la manera de componer, el manejo de la técnica- pero especialmente, sus posicionamientos como productor y productora de imaginarios sociales que circulan por esferas no legitimadas, y que se dirige hacia la democratización de las imágenes. Cruces que se sintetizan en sus producciones conjuntas, tanto escenográficas como en sus realizaciones murales *Libertad de Prensa* (2000) o *Imaginable 0.1* (2018), donde el esclavo y la cadena siguen apropiándose del espacio.

Referencias

Aliano, N., López, M., Pinedo, J., Stefoni, A., & Lascano, N. W. (2009). Banderas en tu corazón: Narrativas, vida cotidiana y prácticas de apropiación de la música rock en jóvenes de sectores populares. *Cuestiones de sociología*, 5 (6). Recuperado de <https://www.aacademica.org/andres.stefoni/6>

Cohen, R. & Terzaghi, C. (1991-1992). *Escenografías Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* [escenografías]. <http://www.terzaghimurales.com.ar/trabajos/>

Cohen, R. (1996). *Esclavo* [imagen de CD]. Reedición de Octubre de *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*.

Gago, I. (2013). *Redondos: a quien le importa: biografía política de Patricio Rey*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.

Gubern, R. (1996). *Del Bisonte a la realidad virtual La escena y el laberinto*. Barcelona, España: Anagrama.

Kohen, D. & Bokser, A. (2017) Superficie de placer. Los 80, la ciudad y el rock. *Código y frontera*. Universidad de Buenos Aires. Recuperado de

<http://www.codigoyfrontera.space/2017/09/19/superficie-de-placer-los-80-la-ciudad-y-el-rock/>

Sampietro, D. (2017). *Los Redondos y las noticias: una mirada hacia el complejo mundo entre la prensa y los fenómenos musicales* (Tesis de Licenciatura en Sociología) Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, Argentina. Recuperado de <http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/handle/123456789/535?show=full>

Solari, C. (1986). Fuegos de octubre. En *Oktubre* [CD]. Buenos Aires, Argentina: Wormo.

Solari, C. (1987). Vencedores vencidos. En *Un baiòn para el ojo idiota* [CD]. Buenos Aires, Argentina: Del Cielito Records.

Solari, C. (1989). Nuestro amo juega al esclavo. En *¡Bang!¡Bang! Estás liquidado* [CD]. Buenos Aires, Argentina: Del Cielito Records.

Solari, C. (1993). Ángel de mi soledad. En *Lobo Suelto, Cordero Atado* [CD]. Buenos Aires, Argentina: Del Cielito Records.

El Proyecto de la Orquesta de Improvisación de Enrique Gerardi en La Plata

Gerardo Guzman

Antecedentes y orígenes

En el año 1985 Enrique Gerardi (1926-2014), compositor platense de vasta y fructífera carrera como productor y profesor, ocupaba cargos docentes en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y en el Conservatorio de Música Gilardo Gilardi de esta ciudad.

En una democracia tan esperada como promisoría, la actividad de la música contemporánea se expandía en la región dentro de numerosos espacios performáticos y productivos. Los ejes eran la vanguardia y la posmodernidad.

Particularmente en la ciudad de La Plata, la Orquesta de Improvisación convocada y generada por Enrique Gerardi y su gran colega colaborador, el compositor Luis Zubillaga (1928-1995) resultó ser una iniciativa prácticamente inédita.

El proyecto se inserta en uno mayor: la creación de Orquestas Sinfónicas Juveniles devenido de la experiencia venezolana de José Antonio Abreu Anselmi y posiblemente en Argentina del Congreso Pedagógico y las consecuentes reformas educativas. En La Plata, Zubillaga desarrolla la actividad de un organismo sinfónico local en el ámbito de la Municipalidad con el aval institucional del Director de Cultura Ramón Aùn.

A partir de esta iniciativa se efectúa una convocatoria abierta y espontánea a estudiantes y profesionales. En este caso la Orquesta constituyó un ámbito de experimentación sobre pautas diversas provenientes del marco de la Música Aleatoria. La misma, promovida centralmente desde los años 50 en Estados Unidos, conforma uno de los más importantes proyectos de su tiempo. A diferencia de la Música Serial, en la que la estructura a priori diseñada por el compositor se identifica con la versión del intérprete, dados los espejamientos absolutos existentes entre partitura y ejecución, el principio del azar y la «obra abierta» (como posibilidad poética y performática), se establece en la Música Aleatoria como ideario de libertad, incertidumbre, exploración, y hasta caos controlado.

Desafíos y proyectos

La formación académica de los músicos en la región y especialmente en los modelos e implementaciones educativas del Conservatorio Gilardo Gilardi, no era ponderada en este tiempo dentro de la concepción sostenida por Gerardi en este proyecto. El compositor, afincado desde su formación en los presupuestos de la música contemporánea proveniente de sus estudios en Europa con Pierre Schaeffer, Nadia Boulanger y bajo las influencias entre otros de John Cage, Milton Babbitt y Olivier Messiaen, insufla desde sus incursiones en el Instituto Di Tella, un aire nuevo, así como un desafío para las decenas de jóvenes que se arrojan a este proyecto innovador.

La partitura completa, la partitura sacralizada, el autor canónico respetado hasta su identificación mimética, se postergan críticamente hacia una actividad sin prejuicios, espontánea, fragmentaria, inconclusa, predominantemente atonal o no referencial, incierta discursivamente en muchos casos, la cual, si bien pautada por diferentes principios que son más que nada disparadores que estructuras definitivas, se esparcen en un amplio tiempo de búsqueda. Más que la altura, el sonido, más que el ritmo, la duración, más que la melodía, la línea y la textura, más que el código estricto de los indicadores de velocidad e intensidad, la agógica y la dinámica. Final y crudamente, más que autor, la creación colectiva y divagante.

La Orquesta de Improvisación de algún modo reflejó la voluntad de respirar y alentar un aire nuevo y expansivo, sujetado durante tantos años de la reciente dictadura. Conformó uno de los tantos modos de corrimiento de precintos e imperativos artísticos, tal como el rock platense, el Grupo Escombros, o las experiencias teatrales de La Rosa de Cobre o el Teatro Rambla, todos enarbolados en la esperanza de la primavera democrática alfonsinista.

Lugares, estrategias y contornos

Los espacios de producción de la Orquesta fueron diversos: el Pasaje Dardo Rocha, el Conservatorio Gilardo Gilardi, la Facultad de Bellas Artes, así como otros ámbitos de la ciudad de Buenos Aires: el Centro Cultural Recoleta, entre otros.

Músicas de tramas de sonidos, texturas complejas, pasajes solistas, fuerte atonalidad en general, tiempo liso, espontaneidad en los tratamientos respecto a ataques, extinciones y mediadores sonoros, gran exploración tímbrica con nuevos medios o instrumentos ejecutados de modos no convencionales, multifónicos y metamorfosis de los macro y micro procesos formales, se propusieron como las conductas más salientes y habituales.

A partir de pequeñas pautas escritas en grandes papeles mostrados por Gerardi al frente de los músicos (en las que se registraban secuencias musicales incipientes, en notación

convencional o notación analógica), se enhebraba un paulatino tejido de entradas, cortes y superposiciones. El director no detentaba un poder y accionar piramidal, sino que actuaba como un coordinador, un dador de estímulos e impulsos.

Los ensayos se promovían como tránsitos pedagógicos y de investigación por medio de audición y análisis de obras, concertaciones parciales y trabajos en pequeños grupos, atentos a relevar comportamientos sobre determinados parámetros; se incluían también lecturas de textos teóricos, clínicas, invitación de especialistas y trabajos de relajación y concentración. Era un nuevo modo de acceder, aprender y estar en la música. La idea era desandar hábitos, fluir, transcurrir, armar y desarmar una trama o un instante, configurado en vertical u horizontal, en la sucesión o en la superposición.

La experiencia de la Orquesta que se extendió hasta los años noventa aproximadamente, promovió en todos los que asistieron, tocaron y escucharon, un fenómeno de fuerte independencia, autodeterminación, sugestión, respeto y sorpresa, enmarcado fuertemente en una tarea colectiva. Insufló y potenció en los músicos la idea prístina y no tan evidente de oír, de atender al otro, de colgarse y de dar un pase, una señal, una idea, de no avanzar a partir de un código prescriptivo, sino la de atender y capturar una idea para desarrollar una intención y una intuición hacia una trayectoria tan individual como comunitaria.

Para decenas de jóvenes la Orquesta de Improvisación permitió desprenderse de ataduras, insistió en brindar confianza en sus posibilidades compositivas e improvisatorias, en estar en un contexto tan estimulante como incierto, peligroso por su destino, pero liberador en su proceso común. Un todos democrático e indagatorio.

La labor realizada en este proyecto de Enrique Gerardi y Luis Zubillaga fue una vez más avizorante, transgresora, innovadora, tal vez ubicada en una mediación entre la vanguardia irritante y disruptiva y una posmodernidad en la decisión por lo desprejuiciado, provisorio, inocuo y totalizante. Música efímera, música para hacer y transcurrir. ¿Resultados y axiologías musicales? Antes que nada, la valentía por el riesgo hacia una exploración.

Quedan algunas grabaciones en poder de la familia de Gerardi o en algunos de sus queridos discípulos. Una experiencia necesaria, valiosa y siempre estimulante para su continuidad hacia la investigación y la libertad.

Artes visuales de los 90: mujeres artistas desde La Plata

María de los Ángeles de Rueda

A partir del advenimiento de la democracia y en un contexto postdictatorial, las artes visuales se recuperan y expanden en la ciudad de La Plata. En un clima de agite y reivindicaciones, de memorias que se van tejiendo y voces que se alzan, las mujeres artistas van armando un campo de producción, debates e intercambios, en paridad con los artistas varones, pero que a la distancia demuestra el lento, aunque sostenido empoderamiento. Las urgencias son otras: luchar contra la censura, develar el oscuro proceso de persecución, desaparición y muertes, restablecer la libertad y la esperanza en las instituciones, democratizar los centros de enseñanza de las artes, los museos y los espacios públicos.

Así en los años ochenta se descubren filiaciones, cruces generacionales, debates en circuitos privados, alternativos y oficiales; la posmodernidad, el neobarroco, el arte como comunicación, el arte como acto de libertad, abren la escena de los noventa, de la crisis y los intentos golpistas contra la democracia a la hiperinflación y la asunción del menemismo, la política neoliberal y la pizza con champaña. Moderno/posmoderno constituyó un debate que se sucedió y multiplicó en los medios y las aulas.

Dentro de un panorama socio-político complejo, nos interesa describir algunas propuestas artísticas, devenires de creación-acción y revisiones de las tradiciones de las Bellas Artes en la ciudad de La Plata a partir de la producción de las artistas mujeres, algunas de ellas irrumpiendo y generando un campo artístico dinámico, conformando una identidad del arte platense en diálogo con Buenos Aires y el resto del país, entre lo local y lo global. Es una etapa de inestabilidades y transformaciones de la sociedad y la cultura que se producen a partir de los efectos de una política neoliberal como de migraciones internas y externas. Se da un proceso de formación de nuevas identidades que repercuten en la producción visual y en la estética, según Maristella Svampa (2003) una descolectivización, y una individualización en los diferentes ámbitos de lo social, íntimamente ligada a la «estética del consumo». Siendo estas características dominantes en la escena central de las instituciones artísticas y educativas, en el campo local, por el contrario, se mantienen grupos, por ejemplo, la *Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas correo*, con Graciela Gutiérrez Marx y

Susana Lombardo, o *Escombros. Artistas de lo que queda*. Se crean también otros nuevos y aparecen algunos colectivos, de experiencias artísticas como *Parte X* o artísticos-sociales-comunitarios con *La Grieta* o ecologistas y artísticos como *Ala Plástica*. La estética en la escena artística platense de los noventa es diversa, heterógama, ecléctica. No se sigue un patrón dominante ni se apuesta necesariamente a lo nuevo. Se pueden tomar y citar lenguajes y comportamientos anteriores, conciliando estilos diferentes y articulando en los salones y encuentros nuevas voces, nuevos protagonismos.

El contexto de las artes platenses, singularizadas en artistas, instituciones y grupos, dentro y fuera del sistema convencional, gira en torno a la traumática y compleja historia argentina, en nuevas versiones de una mirada sobre lo regional y su interacción con la globalización. Más acá de las polémicas, de un arte light, rosa, denso, según el Rojas.

Historiar brevemente las artistas mujeres

Escribir sobre las artes desde La Plata ha sido constante, aunque tal vez no visible en lxs profesorxs e investigadorxs del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Artes de la UNLP. Sobre modalidades no convencionales y sobre artistas mujeres también hay antecedentes que merecen citarse. Una historia del arte en clave feminista es necesaria, pero cabe señalar que en nuestro medio una historia sistematizada del arte local también es fundamental de generarse, por lo que, con tantos vacíos históricos y ausencias de publicación urge, no solo la deconstrucción sino la construcción de un proyecto de escritura sostenida en el tiempo de una historia de las artes desde La Plata, reuniendo tal vez todo lo realizado hasta hoy, en donde la historia feminista de las artes se entrecruza con una historia de las artes regionales. Encontramos en el trabajo coordinado por Ángel Osvaldo Nessi (1982), el *Diccionario Temático de las Artes Plásticas en La Plata*, una referencia a propósito de la pintura alrededor de su enseñanza en la Universidad Nacional de La Plata:

Como afirma Lucy Lippard, el arte femenino de los años Setenta implica una ideología; o, según otra opinión, despierta la conciencia, invita al diálogo y transforma la cultura, quizá las obras de Silvia Bianconi podrían tomarse, en cierto modo, como ejemplo. Ideología, en el sentido de «lo que significa ser mujer en una cultura patriarcal» [...] Muy diferente es la pintura de Mirta Rossetti, quien parece más afecta a introducir las redes y tintes multicolores de la experiencia secular femenina; más fiel, por ello, a los paradigmas de la década del Sesenta, en la cual se desarrolló como pintora (p. 273).

El historiador cita además una serie de pintoras que desarrollaron su obra en los años setenta y ochenta: Irene Herrero, Mané Bernardo, Graciela Lorenzo, Teodolina García Cabo, Norma Posca, Graciela Galán, Beatriz Uribe, María Luz Agriano, Irma Amato, Nidea Danessa, Nelba Greco, Hebe Redoano, Cristina Manganiello, Nora Ugartamendia, Alicia

Petruzzi, Alicia Hernández Dufour, y muchas otras, pertenecieron alguna vez a esos contingentes (Nessi, 1982, p. 274).

En lo que nos incumbe, hemos realizado algunos escritos individuales sobre artistas locales para prologar sus muestras (Magdalena Catoggio, Laura Carrascal, Graciela Gutiérrez Marx, Silvina Cavallaro, Graciela Genovés).

También es importante destacar la muestra reciente *Ilustres Desconocidas. Algunas mujeres en la Colección*, una exhibición del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti que se realizó en 2017, cuyo propósito fue dar a conocer las producciones y la trayectoria de artistas mujeres que habían pasado desapercibidas en los discursos de la historia del arte argentino. Las responsables fueron las docentes e investigadoras Berenice Gustavino, Florencia Suárez Guerrini, Marina Panfili, Lucía Gentile y Lucía Savloff. Realizaron una investigación del patrimonio del museo sobre casi treinta artistas ignoradas por la historiografía, las producciones fueron desarrolladas entre las décadas del veinte y el ochenta del siglo XX. Recientemente se han suscitado talleres, acciones y muestras sobre las intervenciones feministas en el arte como el realizado por Rocío Sosa en galería Ansia en 2017.

Se puede destacar la repercusión del colectivo *Nosotras proponemos* una propuesta colectiva nacional que se activó ante la muerte de la artista argentina Graciela Sacco y en virtud de las respuestas de las artistas que acompañan las situaciones de violencia de género y los debates sobre la legalización de la interrupción del embarazo y otras problemáticas en respaldo de la mujer. El 7 de noviembre de 2017 se estableció la Asamblea Permanente de Trabajadoras del Arte desde la que se promueve el compromiso de prácticas feministas.

Desde mediados de los años ochenta y durante los noventa se presentan en diversas muestras, acciones y espacios de enseñanza de las artes, las productoras en variadas ramas de las artes visuales. Recordamos algunas artistas de diferentes generaciones y lenguajes transitados: Norma Posca (grabado), Maya López Muro (grabado), Ercilia Ordoqui (grabado), Helena Kourian (pintura), Cristina Terzaghi, (pintura, pintura mural y gráfica), María Celia Grassi (cerámica, mosaico y gestión), Verónica Dillon (cerámica), Pino Wagner (dibujo), Susana Ramírez (dibujo), Cecilia Szelagowski (pintura y dibujo), Patricia Brutti (dibujo), Patricia Ciochini (dibujo y pintura), Alejandra Bedouret (dibujo), Teresita Miquelarena (pintura), Graciela Olio (cerámica), María Amalia Bozzano (pintura), Gisela Bollini (escultura, radicada en Misiones), Carmen Brest (dibujo), Helen Zout (fotografía), Graciela Genovés (pintura), Nora Nadalin (pintura y pintura mural), Magdalena Catoggio (pintura mural y pintura), Fabiana di Luca y el colectivo La Grieta (acciones y experiencias relacionales), María Cecilia Cánepa (grabado), Bibiana Anguio (pintura), Paula Toto Blake (pintura, fotografía y objetos), Fernanda Piamonti (dibujo y pintura), Florencia Melo (cerámica), Mariel Tarela (cerámica), María Mac Dougall (cerámica), Marcela Cabutti (escultura y experiencias espaciales conceptuales), Verónica Müller (grabado), Estela Izuel (fotografía), Constanza

Clocchiatti (gráfica y objetos), Mariana Chiesa Mateos (grabado y gráfica). Esta no es una lista exhaustiva, pero marca una primera aproximación al tema.

Subrayamos además la importancia del colectivismo y el arte en el espacio público que se dio tanto en el desarrollo del mural, como en acciones en la calle y espacios alternativos (como se puede leer en otros capítulos) y que en este caso se traen a mención, como una suerte de antecedentes del desarrollo experimental y las intervenciones en el espacio público y la estética relacional-social de los años noventa con el colectivo La Grieta, a las protagonistas platenses de la *Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas-correo*. La artista rosarina Claudia del Río ha clasificado los momentos del artecorreo según su participación, que creo se puede extender a sus diversos practicantes: el período activista, el poético-político y el todos-somos-artistas. Considero este último momento como el que permite dar un marco a las acciones de Graciela Gutiérrez Marx y Susana Lombardo en intersección con lo que ellas denominaron una estética convivencial. Ellas van a realizar en los años ochenta una serie de propuestas colectivas en la calle, proyectos de intervención abiertos a la coautoría tales como *El Tendedero* (1984), Poema Colectivo Colgante instalado en Plaza Rocha en el marco del Fogón de la Cultura Popular. La propuesta la llamaron poesía de acción. Durante casi todo un mes dialogaron con los paseantes en el lugar. Las artistas ese día instalaron palos y sogas, a la manera de los colgaderos de ropa de los diferentes barrios en las afueras de la ciudad. Se armaron pancartas y carteles con una consigna de que cada quien, con deseos de participar, se acercara con una ropa «con historia» y la colgara en el lugar disponible. Luego al atardecer se pidió a los participantes que se reunieran, para confeccionar, con pequeños trozos de cada prenda, una bandera de la memoria colectiva.

También en esos años forman el colectivo de arte de acción, la *Compañía de la Tierra Malamada*. En 1985, estas dos artistas junto a Hilda Paz, Gustavo Mariano y Alfredo Mauderli hacen el periódico mural Hoje-Hoja-Hoy, «salimos a navegar entre luces y tinieblas» (Paz, 1985). La publicación es una obra colectiva en su armado, su diseño, todo en grabado; en su interior en cada entrega hay xilocollage colectivo, que se inscribe en las ideas expresadas (de Rueda, 2008).

Otro aspecto a considerar, además del espacio público y las acciones efímeras, es la apertura de nuevos espacios en las instituciones artísticas: se suma el *Salón La mujer y su protagonismo cultural* en el Museo Provincial de Bellas Artes, en correspondencia con el salón de arte joven, escenario de presentaciones y adquisiciones de producciones realizadas por mujeres.

En el marco de las políticas públicas instituidas a partir de 1987 en la provincia de Buenos Aires, a partir de 1990 surge el *Salón La mujer y su protagonismo cultural*, que tuvo 14 ediciones, y que permitió que cada marzo, en el marco de la conmemoración del Día

Internacional de la Mujer, el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata Emilio Pettoruti (en ese tiempo Museo Florencio Molina Campos) se sumara con este dispositivo. En 1993 se instituyó el salón con la idea de promover y difundir la labor femenina en las artes plásticas. Se otorgaron premios adquisición y menciones, a cargo de la Subsecretaría de Cultura de la provincia de Buenos Aires, a través del subsecretario de cultura bonaerense Luis Verdi y en la dirección de Hilda González de Duhalde con el Consejo Provincial de la Mujer, en ese momento llamado Consejo Provincial de la Familia y Desarrollo Humano. Desde 1997 tuvo carácter nacional.

Se propuso la participación de todas las manifestaciones artísticas, debido al ingreso irrestricto, o la no selección de obras, que permitía a los participantes y el público hacer su propia evaluación. La característica distintiva del Salón fue la multiplicidad de disciplinas convocadas –pintura, dibujo, grabado, cerámica, escultura, arte textil, fotografía y videoarte– y la participación abierta de todas aquellas mujeres que enviaron sus obras, independientemente de su formación, dedicación, profesionalización.

A partir de la institucionalización del Salón en el cronograma provincial se propuso: la jerarquización de la labor artístico-plástica de las mujeres, con la incorporación de premios de instituciones públicas y privadas: la Universidad Nacional de La Plata, la Comisión de Ornamentación y Artes Plásticas, la Municipalidad de La Plata, el Colegio de Escribanos de la Provincia de Buenos Aires, EDELAP y el Consejo Profesional de Ciencias Económicas. Con los premios que adquirió se incrementó el patrimonio artístico de la provincia, incorporando un mayor porcentaje de artistas mujeres a la Colección Patrimonial a través de este Salón. Todas sus producciones convivieron en los distintos ámbitos donde se expusieron: en el Museo Provincial, en el Pasaje Dardo Rocha, en el Teatro Argentino aún antes de su inauguración, inclusive en el Pasaje Rodrigo antes de su restauración.

En su primera edición de 1993 participaron 623 artistas, llegando a fines de la década a más de 1000 participantes. Entre las artistas premiadas se encuentran algunas platenses, pero también productoras de todo el país, entre ellas: Vilma Ulla, Graciela Genovés, Cristina Bilbao, Julia Farjat, Patricia Brutti, Irma Borán, Adriana Delfino, Adriana Hemmingsen, Raquel Goya, Laura Ponisio, María Fernanda Piamonte, María Fernanda Baldini, Patricia Ciochini, Magdalena Catoggio, Cecilia Szelagowski, Verónica Dillon.

Algunas obras y sus productoras

Ejemplificamos brevemente las poéticas de seis artistas emergentes en esos años, según las disciplinas trabajadas, pintura, grabado, cerámica, fotografía y escultura y en las temáticas de memoria, cotidianeidad, experimentación y conceptualismo.

Marcela Cabutti y su mundo inflable

Realizó estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata donde se recibió de Licenciada en Escultura y Profesora de Historia del Arte en 1993. Ese año presenta su tesis de licenciatura en escultura con una serie de más de 40 trabajos realizados en poliéster, esculturas inflables de insectos y formas [Figura 1]. Durante dos años investigó sobre biología y materiales: las estructuras neumáticas de la naturaleza. Las piezas de PVC fueron recortadas con moldes y luego soldadas, método que permitía crear y colgar piezas transparentes y multicolores. Algunas piezas eran rellenas con aire otras con líquidos de colores en su interior. Las referencias e imágenes de su obra se pueden ver en: <https://cabutti.com/en/inflatable-sculptures/>



Figura 1. *Esculturas Inflables* (1993), de Marcela Cabutti

Mariana Chiesa Mateos y sus cuerpos amorosos

De 1986 a 1989 estudia historieta con Alberto Breccia en Buenos Aires. En 1992 egresa de la Facultad de Bellas Artes de La Plata, como Licenciada en Artes Plásticas con orientación en Grabado. En 1992 presenta la muestra (tesis) *Descubrir los Amores*, xilografías a color, en *Liberarte*, Ciudad de Buenos Aires, con prólogo de Alfredo Benavidez Bedoya, realizando una iconografía erótica del amor y la juventud en espacios públicos; los grabados se vinculan a sus pinturas (dentro del retorno pictórico de los ochenta y noventa, algo del expresionismo y la nueva figuración) de los amores en bares, nocturnos, superficies de placer. Su figuración, con tendencia al comic, expresiva, de saturación y texturas muestra ese erotismo en la cocina, la plaza, el bosque o los bares, como parte de un territorio del *under* y el destape. Para celebrar la vida y el sexo, como corolario de una apertura de los usos del cuerpo y la sexualidad en esa década realiza, entre otras, la obra *Primavera en el bosque* (1992, xilografía a color) [Figura 2].

Su obra contemporánea se puede ver en: <http://marianachiesa.blogspot.com/>



Figura 2. *Primavera en el bosque* (1992), de Mariana Chiesa Mateos

Verónica Dillon y la memoria en terracota

La artista egresó de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata en 1975 como Licenciada en Artes Plásticas y Profesora Superior de Cerámica, pudiendo presentar su tesis en 1983, dado la interrupción de actividades durante la dictadura militar. Docente e investigadora en la Universidad Nacional de La Plata en la cátedra de Cerámica Complementaria. A partir de los años ochenta se ha presentado en numerosos salones y muestras individuales y colectivas en el país y el exterior. El Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata tiene en su acervo patrimonial una de sus obras significativas sobre la memoria y los derechos humanos. Su obra *Urna*, de la serie *Infancia perdida* (1986) fue Primer Premio Salón de Artistas Jóvenes, una terracota con procedimientos experimentales [Figura 3]. Según nos relata la autora en una entrevista «esta obra fue realizada en el momento que Adolfo Scilingo, responsable de los *vuelos de la muerte* se da vuelta, uno de los primeros represores que reconoció el terrorismo de Estado, que comienza a hablar de los vuelos de la muerte. Allí coincidentemente se encuentran cuerpos que llegan a la costa de General Pueyrredón, Mar del Tuyú, y empiezan a aparecer los primeros pozos de NN, la primera fosa en Avellaneda y en otros lugares. Las matrices de los cuerpos eran calcos de cerámica de mis muñecos, y están enterrados en la Urna con chamote de distinta granulometría que emula ser ceniza de cuerpos cremados. Cuando la presenté estaba enterrada a su vez en tierra fresca con raíces y demás que saqué del bosque» (V. Dillon, comunicación personal, 11 de julio de 2019). Esta es obra de transmutación. La artista ha transformado una materia, una huella, una herida, es un instrumento de resguardo, al usurpar la realidad y convertir el dolor en poesía, con barro y fuego, ha elaborado el pasado en una urna convertido en huella de la memoria, de la muerte y de la vida.

Sus obras se pueden ver en: <http://veronicadillon.com.ar/>



Figura 3. *Urna*, de la serie *Infancia perdida* (1986), de Verónica Dillon

Florencia Melo y las citas a las mujeres coloniales

Egresada como Licenciada en Artes Plásticas, orientación Cerámica, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, también fotógrafa. Docente en la Cátedra de Cerámica Complementaria. Entre los años 1998 y 1999 trabajó en el sector Ornamentación del completamiento de la Catedral de La Plata. Empezó a exponer en los años noventa en muestras individuales y colectivas, integrando entre 1994-1999 el grupo experimental y multidisciplinario Parte X. Entre sus primeras muestras, a partir de su tesis en 1992, cuenta con una serie sobre las mujeres olvidadas en la historia. Realizadas en cerámica, dice la autora en el catálogo reseñado en su blog:

Quise homenajear a quienes se quedaron fuera de los libros de historia. Quise recordar a las madres, las hijas, las esposas, las amantes, las viudas, las que aceptaron, las que decidieron, las que gobernaron, las que se resignaron, las que lucharon a caballo y con uniforme. Quise -simplemente- acercarme a sus vidas, conocerlas de cerca, saber cómo fueron (María Florencia Melo, s.f.).

Esta producción se denominó *Mujeres Argentinas* [Figuras 4 y 5]. La serie fue realizada en cerámicas y dibujos. La iconografía revisitada por Florencia en las piezas fue abordada con un estilo en apariencia ingenuo-popular, que remite a la gráfica de las estampas de los artistas de la primera mitad del siglo XIX en el Río de la Plata. Posteriormente su estética toma las formas lúdicas de muñecas y así transita con la reinención de la historia, la cotidianeidad, la naturaleza, a través de las cualidades matéricas de la cerámica.

Sus obras se pueden ver en: <http://florenciamelo.blogspot.com/>
<https://cargocollective.com/florenciamelo>



Figura 4. *Damasita Boedo*, de la serie *Mujeres Argentinas* (1992), de Florencia Melo. Pastas coloreadas y engobes. Medidas: 34cm de alto



Figura 5. *Tertulia Colonial*, de la serie *Mujeres Argentinas* (1992), de Florencia Melo. Pasta refractaria y pátinas. Medidas: 28cm de alto

Graciela Olio y la cerámica como metalenguaje, historia y expansión

En 1983 egresó como Licenciada y Profesora en Artes Plásticas, orientación Cerámica. Desde entonces es docente. Desde 1990 trabajó en el Instituto Universitario Nacional del Arte, actualmente, Universidad Nacional de las Artes, en Buenos Aires. Una artista y docente de proyección internacional, ha generado una poética de producción y enseñanza sobre la cerámica expandida, con técnicas mixtas, de cerámica ensamblada. En los años noventa tiene varias series que rondan lo grotesco, las metáforas del poder y el horror, las búsquedas de identidad a través de la historia, la memoria y el territorio y además la autorreferencialidad del trabajo cerámico y del oficio de mujer. Sus series en esos años: *sátira social* (1986-1987), *maskarada* (1988-1991), *la saga del descubrimiento* (1992-1993), como el relieve *Robo para la corona* (1992-1993) [Figura 6] realizado con esmaltes dentro de una paleta americanista, con figuritas en collages a la manera de las animaciones precarias y un globo de historieta, una estética compartida en otras expresiones de esos años, indaga sobre la dialéctica entre el pasado y el presente vinculando excesos y distopías: las asimetrías de la Argentina del neoliberalismo con la fiesta del oro de los conquistadores. Estas reflexiones artísticas las produjo en el contexto de los festejos del V Centenario del Descubrimiento de América, como por ejemplo se puede interpretar en las series *Autómatas* (1993-1994) y *los juegos* (1995-1998). Su mirada crítica y la apelación a lo grotesco se profundiza con procedimientos experimentales y neoconceptuales en las series: *Bestiario* (1998), *los Enanos* (1998) y *Autorreferencial* (1993-1997). Sus obras se pueden ver en <http://www.gracielaolio.com.ar/>



Figura 6. *Robo para la corona* (1992-1993), de Graciela Olio

Estela Izuel fotografía del desamparo y la creencia

En 1995 egresa de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Fotógrafa. Toma clases con Lutz Matschke en 1997, luego recibe un subsidio de Fundación Antorchas para realizar un ensayo sobre santuarios populares. A través de esta serie consolida su poética, las indagaciones expresivas de lo fotográfico y sus desplazamientos semánticos. Luego vendrá la fotografía de bañistas y piletas y posteriormente los escenarios, cines y teatros, los espacios inhabitados en la fotografía del tiempo detenido. Su serie de santuarios da sistematicidad y visionado a los cultos populares, recorriendo el territorio argentino, el Gauchito Gil [Figura 7], la Difunta Correa, rituales populares que condensan historias, esperanza y desazón. La imagen fotográfica deja de comprenderse como un símil del mundo para contener todo lo que su encuadre implica. Huella y reinención de rituales, repeticiones, como en *Gauchito Rojo*. Se desplaza el tiempo, aparecen lugares fantasmales, por ausencia humana con presencia de sus marcas de fe, una manifestación de la resistencia y la esperanza. Imágenes que por su solidaridad con la mirada que lo capta atraviesa y es atravesada por la historia. Su obra se puede ver en: <http://www.estelaizuel.com/>



Figura 7. Serie *Gauchito Gil* (1998-2001), de Estela Izuel

Referencias

- Cabutti, M. (1993). *Esculturas Inflables* [escultura] <http://www.cabutti.com/1993-obra-a.html>
- Chiesa, M. (1992). *Primavera en el bosque* [grabado]. <http://marianachiesa.blogspot.com>
- de Rueda, M. (octubre de 2008). *El Arte Platense en los Primeros Años 80: entre la Guerra de Malvinas, los desaparecidos y la esperanza democrática*. Ponencia presentada en las VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38963>
- Dillon, V. (1986). *Urna*, de la serie *Infancia perdida* [cerámica]. Archivo de la artista.
- Izuel, E. (1998-2001). *Gauchito Gil* [serie de fotografías]. <http://www.estelaizuel.com>
- Melo, F. (1992a). *Damasita Boedo de la serie Mujeres Argentinas*. [cerámica]. <https://cargocollective.com/florenciamelo/Mujeres-Argentinas>
- Melo, F. (1992b). *Tertulia Colonial de la serie Mujeres Argentinas*. [cerámica]. <https://cargocollective.com/florenciamelo/Mujeres-Argentinas>
- Melo, F. (s.f.). Recuperado de: <http://florenciamelo.blogspot.com>
- Nessi, A. O. (Dir.). (1982). *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*. La Plata, Argentina: Instituto de historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Nosotras proponemos. Compromiso de práctica artística feminista. (s.f.). Recuperado de <http://nosotrasproponemos.org>
- Olio, G. (1992-1993). *Robo para la corona*. [cerámica]. <http://www.gracielaolio.com.ar>
- Paz, H. (1985). *Hoje, Hoja, Hoy*. Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas correo, 1(1). La Plata, Argentina: Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas correo.
- Svampa, M. & Pereyra, S. (2003). *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Redes locales en el arte

Las voces de investigadoras platenses en Tucumán

Rocío Sosa

Este capítulo tiene por objetivo presentar una trama aún no abordada en la historia del arte argentino: la historia sobre las producciones teóricas y reflexiones estéticas de investigadoras platenses en la década de 1990. En estos últimos años, desde diferentes perspectivas, cobró gran relevancia el cuestionamiento y análisis del lugar de las mujeres en las tradiciones académicas de diversas disciplinas, lo que los pensadores decoloniales denominan *matriz colonial de conocimiento*. Sin embargo, es posible observar interrupciones en los cánones, al analizar sistemas productivos paralelos a los dominantes.

De este modo, las autoras platenses no reconocidas en los centros participan de debates en otras latitudes como en la Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas (1990-2006) de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán (UNT), en la que se trazan otros espacios de producción, circulación, distribución y legitimación. Para analizar este complejo escenario, se indagará brevemente sobre la ausencia de estas profesionales en el centro nacional y, en paralelo, se expondrá un dispositivo de enunciabilidad local, tomando el caso de Tucumán.

Mirando hacia atrás, la falta de visibilización de las trayectorias de teóricas mujeres ya fue señalado como problema en escritos de artistas como en el panfleto-cartilla *Adhesión del «Grupo Escombros» a la «Red de Mujeres Platenses»* del Grupo Escombros en diciembre de 2002 [Figura 1]. El título identifica la condición de mujeres de provincia y el subtítulo, *Investigadoras de arte: la nueva mirada femenina*, explicita el campo específico de producción. De este modo, se observa a las teóricas en un doble lugar de descentramiento: el primero alude a un *espacio representado*, referido a las relaciones entre posiciones como ser lo local-periférico frente a lo nacional-metropolitano; y el segundo, en tanto *espacio cualitativo* (Martínez, 2013), vinculado a lo experimentado en las prácticas de los sujetos. Entonces, más allá de la especificidad disciplinar, el *espacio representado* en el título puede ser interpretado como una diferencia de escala y, con ello, una desigualdad respecto al alcance de las producciones provinciales en relación a lo metropolitano, lo que impacta directamente en las trayectorias teóricas. Respecto a este fenómeno, Ana Teresa Martínez expresa:

la dureza de las reglas de la industria editorial capitalista, sumada a la dificultad para contactar empresas editoriales comerciales, confina aún hoy a los productores de provincia y de pueblo a publicar en ediciones universitarias de circulación ínfima o nula fuera de la localidad. (Martínez, 2013, p. 176)

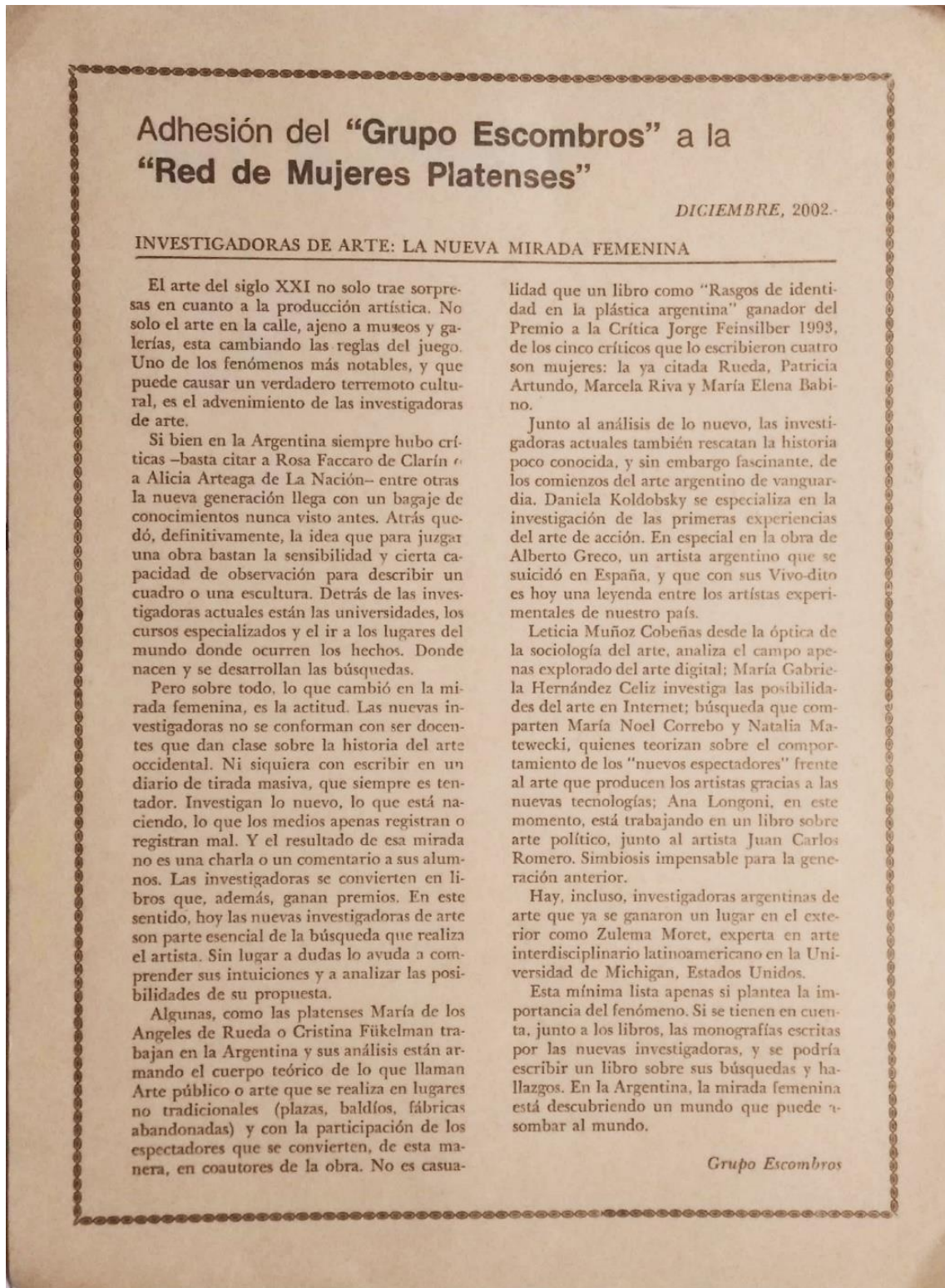


Figura 1. Panfleto-cartilla *Adhesión del «Grupo Escombros» a la «Red de Mujeres Platenses»* (2002), del Grupo Escombros

El *espacio cualitativo*, por otro lado, expone la relación del Grupo Escombros y el de las teóricas para con sus espacios habitados, es decir, las prácticas situadas que evidencian lo propio, lo platense. Estas, a su vez, se enmarcan en un ámbito específico: la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FBA, UNLP). Por lo que, «estas prácticas significantes dotan al espacio de memorias, le etiquetan la magia de los nombres propios que lo balizan, producen lugares diferenciales con retazos de otras prácticas» (Martínez, 2013, p. 147). Dicha relación puede verse plasmada, tanto en la cercanía con el tema a tratar, como también en el modo de hacerlo. En este sentido, el escrito de Escombros describe el vínculo reflexivo entre los artistas y las investigadoras, unidos en y por su localización. «En este sentido, hoy las nuevas investigadoras de arte son parte esencial de la búsqueda que realiza el artista. Sin lugar a dudas, lo ayuda a comprender sus intuiciones y analizar las posibilidades de sus propias búsquedas» (Grupo Escombros, 2002, p. 1).

Es por esto, que Grupo Escombros pone de relieve la *mirada femenina* como aquella mirada refractaria, capaz de ver lo obturado, como son los procesos artísticos descentrados. Es así que, al referirse a ellas, el colectivo de artistas se corre del formato de denuncia, concentrándose en sus rasgos afirmativos. De modo que, al devolverle a la historia sus nombres,¹¹ distinguen el compromiso profesional y el interés por trabajar *la historia poco conocida, lo nuevo y lo no tradicional*, como lo expuesto en el siguiente fragmento:

Detrás de las investigadoras actuales están las universidades, los cursos especializados y el ir a los lugares del mundo donde ocurren los hechos. [...] Investigan lo nuevo, lo que está naciendo, lo que los medios apenas registran o registran mal. (Grupo Escombros, 2002, p. 1)

En este referirse de manera particular, además de mencionar el cambio *en la actitud* de las teóricas, el Grupo resalta sintéticamente lo novedoso de sus temas, enfoques de investigación y objetos de estudio que, justamente, evocan a la ciudad.¹² «Algunas, como las platenses María de los Ángeles de Rueda o Cristina Fükelman trabajan en la Argentina y sus análisis están armando el cuerpo teórico de lo que llaman Arte público o arte en lugares no tradicionales» (Escombros, 2002, p.1). En síntesis, frente a la falta de reconocimiento de investigadoras mujeres, Grupo Escombros utiliza el recurso de desplazamiento de la ausencia por el de la presencia.

Por lo analizado hasta el momento, es posible afirmar que, por un lado, el espacio físico supone condiciones desiguales en general –incluye a todos los investigadores periféricos- y,

¹¹ Entre ellas se encuentran: María de los Ángeles de Rueda, Cristina Fükelman, Leticia Muñoz Cobeñas, María Gabriela Hernández Céliz, María Noel Correbo y Natalia Matewecki.

¹² Tiempo después, las investigadoras demarcan el tema en función del espacio platense, como en el libro *Arte y Utopía, la ciudad desde las artes* coordinado por de Rueda y *Arte de Acción en La Plata. Modos de Hacer Contemporáneos 2001-2010* de Fükelman.

por otro lado, el espacio cualitativo manifiesta un modo de mirar y producir particular –como ser, la mirada femenina–. Lo que puede verse, por ejemplo, en producciones teóricas de otros puntos del país, como ser las de la Facultad de Artes (UNT)¹³ en la ciudad de San Miguel de Tucumán. En esta unidad académica surge en el año 1989 el Instituto de investigaciones Estéticas (IIE) y un año después lanzan su revista. Lo más relevante para el tema central de este capítulo reside en que el equipo impulsor del proyecto estuvo compuesto en su mayoría por mujeres¹⁴ quienes, en medio del boom de los globalismos y fervor de las becas internacionales, buscaron fortalecer los estudios locales sobre el campo artístico tucumano a la par de la profesionalización del plantel docente.

La Revista del Instituto de Investigaciones Estética (RIIE), dirigida en sus comienzos por Marta Santos y codirigida por Celia Aiziczon, se presentó como un espacio de difusión de la producción teórica por parte de investigadores-profesores de la facultad. Es por esto que contiene artículos en torno a la estética y las artes, tomando en cuenta diversos lenguajes artísticos como por ejemplo el teatro, las artes visuales y la poesía. Además, toman posición con sus reflexiones sobre problemas teóricos vinculados a estudios culturales, filosóficos, literarios y la enseñanza. Asimismo, se encuentran entrevistas, estudios comparados, semblanzas, reseñas sobre muestras artísticas, secciones destinadas a la invitación a encuentros académicos y publicaciones de actas. Éstas últimas resultan fundamentales para comprender la red que se genera entre La Plata y Tucumán. En 1991, el IIE realiza las primeras Jornadas de Reflexión sobre el Arte que, con el transcurso de los años, llegó a contar con la participación de ponentes de otras provincias. Entre los años 1995-2002 se observan ponencias de la Universidad Nacional de La Plata con una clara intervención de mujeres.

La RIIE 6 cuenta con tres títulos platenses. El primero es, *Las industrias culturales hoy. El consumo de cine-video y su relación con las políticas culturales (La Plata)* realizado por Leticia Muñoz Cobeñas, Celia Silva, Marcela Cabutti, Santiago Wallace y Pablo Gustavo Rodríguez, equipo de investigación de la FBA, UNLP. El texto siguiente es, *Los alumnos que ingresan a las carreras de Plástica, Diseño y Cine de La Facultad de Bellas Artes de la UNLP: Expectativas educativas, laborales y creatividad* de la profesora Leticia Fernández Berdaguer. Por último, se encuentra el trabajo *Cultura y Arte: Nuevo abordaje del fenómeno artístico en las Facultades de Arte* de las docentes Martha Lombardelli y Mariel Ciafardo. En todos se observa el componente local, es decir, un anclaje en el punto de vista desde donde se enuncia el discurso. Este aparece más explícito en los dos primeros que en el tercero, lo llamativo

¹³La Universidad Nacional de Tucumán, al igual que la Universidad Nacional de La Plata, presenta un gran caudal de carreras y alumnado en la región del Noroeste Argentino y, una larga tradición académica.

¹⁴El equipo estuvo compuesto por las licenciadas Adriana Plaza de Terán, Ana Badessi de Guraiib, Lucrecia Rosenberg, Norma Alzogaray y las profesoras Mirtha Chambeaud y Norma Gómez Viera. Entre sus asistentes de investigación se encuentran Sonia María Antúnez, María Elena Romano y Cristina Navarro.

reside en la perspectiva en el modo en que se aborda el problema. En este caso, al interior del escrito aparece el *espacio cualitativo*, ya que se representan las reflexiones propias de la cátedra en la que Lombardelli y Ciafardo se desempeñan:

Ante esta situación, y desde nuestra perspectiva, nos preguntamos: ¿cuál es nuestro aporte como docentes en las Facultades de Arte? Desde la cátedra que integramos- "Teoría de la Práctica Artística" en la Facultad de Bellas Artes en la Universidad Nacional de La Plata cuyo titular es la Prof. María Mónica Caballero- decidimos reflexionar sobre el arte pero siempre a partir de nuestro entorno cultural. Nos planteamos en primer lugar la necesidad de crear un espacio de reflexión donde los alumnos de arte plásticas se preguntaran: qué hacen, cómo lo hacen y para qué y/o para quién. (Lombardelli y Ciafardo, 1995, p. 115)

En esta cita se evidencia el interés de las autoras por compartir sus experiencias y reflexiones sobre la enseñanza en artes, ponderando el contexto en el que suceden. Esta característica sigue vigente en los trabajos de los siguientes números de la RIIE, en los que participan las profesoras Adriana Rogliano y Margarita Paksa¹⁵. De ahí que la RIIE funcione como escenario de socialización, en el que se exponen inquietudes, problemas, metodologías y marcos teóricos desde espacios particulares.

Este breve capítulo tuvo como finalidad compartir una lectura sobre la ausencia de escritos sobre las investigadoras platenses y poner en valor el trabajo que éstas desempeñaron en la década de 1990, ampliando sus ámbitos de participación con la construcción de redes en el *interior* del país. La cualidad de *provincia* que caracteriza a la UNLP y la UNT, funcionó como un denominador común entre dos espacios desiguales respecto a la legitimación y a los alcances teóricos cristalizados en y por la metrópolis. La estrategia de descentralización presente en la RIIE, entonces, es la de enfocarse en el *espacio cualitativo* al acentuar el carácter local y propio, de las prácticas de las autoras en el terreno de la investigación.

Referencias

Ciafardo, M. y Lombardelli, M. A. (1995). Cultura y Arte: Nuevo abordaje del fenómeno artístico en las Facultades de Arte. *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 6(6), 114-119.

de Rueda, M. A. (Comp.). (2003). Arte y utopía: la ciudad desde las artes visuales. Buenos Aires, Argentina: Asunto Impreso.

¹⁵ Como el artículo *Lo barroco y lo sacro. El rescate del creer y el movimiento platense de arte Sacro* de Adriana Rogliano publicado en la RIIE 10-11.

Fernández Berdaguer, L. (1995). Los alumnos que ingresan a las carreras de Plástica, Diseño y Cine de La Facultad de Bellas Artes de la UNLP: Expectativas educativas, laborales y creatividad. *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 6(6), 98-104.

Fükelman, M. C. (Comp.) (2012). Arte de Acción en La Plata. Modos de Hacer Contemporáneos 2001-2010. Saarbrücken, Alemania: Editorial Académica Española.

Grupo Escombros (2002). Adhesión del «Grupo Escombros» a la «Red de Mujeres Platenses». Investigadoras de arte: La nueva mirada femenina.

Martínez, A. T. (2013). Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico. *Revista de Historia Intelectual*, 17(2), 169-180.

Rogliano, A. (2000). Lo barroco y lo sacro. El rescate del creer y el movimiento platense de arte Sacro. *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 10-11(10-11), 140-147.

Wallace, S. Muñoz Cobeñas, L. Silva, C. Cabutti, M. y Rodríguez, P. (1995). Las industrias culturales hoy. El consumo de cine-video y su relación con las políticas culturales (La Plata). *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 6(6), 81-85.

De la Muestra Ambulante al Galpón de La Grieta

Caminos a la ciudad futura

Pheonía Veloz y Fabiana di Luca

En 1993 nos juntamos para hacer una revista. Veníamos de experiencias diferentes, algunas más cercanas a la vida universitaria y otras marginales. Algunos estudiábamos, otros no. Una idea común era *no queremos vivir fuera del sistema, sino en sus grietas*:

El ojo de la Mosca

Lo que para el «otro» es un punto de fragilidad, una zona de peligro, de derrumbe, que por tanto hay que cercar y vigilar; para nosotros es un punto de creación, de producción deseante; un respiradero. Es la zona de vitalidad donde los hombres se reconocen como una multiplicidad. Es el hábitat natural donde los cuerpos se juntan; el espacio de encuentro de la «mezcla» liberadora de tensión.

Una grieta es aquella rajadura nómada que escapa a toda rutina. No se deja absorber para convertirse en una institución previsible; más bien, movida por el deseo y la desesperación, se desplaza vertiginosamente de un punto a otro, buscando expandir la subjetividad, contraponiendo el «yo quiero» al «tú debes» (La Grieta, 0, fragmento del manifiesto, 1993)

Rondábamos los 22, 23 años. Gabriela Pesclevi había pasado por la Escuela de Periodismo, empezaba Trabajo Social y era parte del Taller de Teatro de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) (una vieja casa-fábrica tomada que se convertiría en parte del sistema satelital de la UNLP). Esteban Rodríguez Alzueta y Fabio Villarruel estudiaban derecho y venían de la experiencia de *Adoquines* (donde confluían militancia jurídica y gráfica callejera de denuncia). Miguel Sendón escribía poesía y colaboraba con el Taller de Teatro. Agustín Nario hacía fotografía y su irreverencia punk no se entendía con las formas universitarias. Gerardo Rodríguez Garro estudiaba diseño industrial, colaboraba con la escenografía del Taller de Teatro y devoraba con avidez silenciosa todo tipo de libros y revistas vinculadas a la historia del arte y las invenciones. A ese núcleo se sumaron entre el 93 y el 95 otros a los que la vida universitaria resultaba opaca, insuficiente.¹⁶

¹⁶El grupo fue creciendo a lo largo de los años: Fabiana di Luca, Pheonía Veloz, Andrea Iriart Urruty, Juan González Moras, Julieta Piaze, Fabián Albelo, Daniel Badenes, Matías Manuele, Celina Pachano, Jerónimo Pinedo, Maximiliano Costagliola, Mariela Rípodas, Jaquelina Abraham, Juan Bértola, Valeria Lagunas, Alberto J. J. Sánchez, Emanuel Kahan, Josefina Oliva, Manuel Negrín, Rodolfo Iuliano, Alejandra Varela.

Sin recibirnos, todos trabajábamos de manera informal. Nuestra relación con la universidad era crítica. Veníamos de años de resistencia contra la reforma educativa que se cristalizó en la Ley Federal de Educación 24.195. Una transformación radical de la vida académica aún vigente: régimen de puntaje para determinar jerarquías, niveles de investigación, sistema de becas. Una transformación institucional pero también laboral y de formas de producción de conocimiento. Para nosotros en 1993 hacer un postgrado era muy lejano. No había una perspectiva de trabajo en la investigación académica. Y entendíamos arte y cultura no como salidas laborales, sino como espacio de militancia, experiencia de formación estética, intelectual y política que iba forjando una praxis social. Con el tiempo, la mayoría se insertó en el campo académico y/o en el de la industria cultural.

Nuestras acciones y nuestra formación se daban a partir de una serie de vínculos por fuera de la vida universitaria. Lecturas y diálogos con artistas e intelectuales cuyo motor no era la investigación para un proyecto o un congreso, sino la curiosidad de los veinte años. Pesquisas que fueron conformando una subjetividad colectiva, un modo de mirar y habitar la ciudad y el mundo.

Nos animaba cierta impertinencia ácrata. Conocimos a Horacio González, León Rozichtner, Edgardo Vigo, Fito Páez, Liliana Herrero, Martín Caparrós, Christian Ferrer, Juan José Manauta, Ralveroni, David Viñas. Dialogamos con ellos de manera fresca y llana. Eran momentos de gran aprendizaje para nosotros, también movilizantes para ellos. Leónidas Lamborghini se alegraba de que un grupo de jóvenes se le apareciera con preguntas sobre sus lecturas y escrituras.

Si miramos las revistas *La Grieta* desde el 0 (1993) al 9 (2004) podemos trazar una línea desde una concepción anarquista, combativa de toda forma de Estado, a una mirada atenta a la importancia de pensar la nación y sus legados, a la urgencia de recomponer las formas representativas de la política post crisis del 2001 y el «que se vayan todos». Cuando surgió la revista, el *menemato* producía una gran crisis de representatividad y legitimidad: al Estado no podíamos verlo sino como enemigo. Podía tener muchas formas, incluso la de la Universidad, y con ninguna había diálogo posible.

Del centro a la periferia

En los noventa, en La Plata, hegemonizaban el campo de las artes visuales el Museo Provincial de Bellas Artes y la Facultad de Bellas Artes. Instituciones a discutir fervorosamente para nuestros 23 años. Muchos de nosotros nos mudamos por entonces al barrio Meridiano V, este desplazamiento significó una transformación para el grupo que entenderíamos mucho después. Casi todos veníamos del interior y vivíamos en el centro, que iba entonces del

Bosque a la Catedral y de la calle 44 a la calle 60. Allí estaban los bares, los centros de estudiantes del interior con intenso activismo, los teatros independientes, las facultades, los museos, las plazas en las que sucedían ferias o recitales, las librerías, las bibliotecas, los espacios donde se organizaban ciclos de cine, los cines. Nuestra subjetividad de jóvenes universitarios se había forjado en derivas por ese territorio más o menos previsible. Mudarnos produjo una mutación en la perspectiva desde la cual mirar la ciudad y el mundo. Y, además, un encantamiento con ese barrio en particular.

La calle 72 era una frontera. Cada excursión en bici era salir de viaje y descubrir una ciudad *otra*. No existía el Bar Ciudad Vieja en 17 y 71, allí funcionaba El Provincial, un almacén donde te podías comer un sándwich de milanesa además de hacer compras. En la estación del Tren Provincial había un centro de formación docente en decadencia. Era un lugar abandonado por el Estado y por la historia, con negocios cerrados, el puente peatonal sin uso, la Unión Ferroviaria con ecos de viejos films. El bar de Edgardo seguía ofreciendo servicio de pensión a viajeros que ya no llegaban...

El barrio instaló en nosotros nuevas preguntas: ¿cuáles son las disputas, las conquistas y las derrotas que configuran el territorio?, ¿qué tensiones hay entre centro y periferia?, ¿qué modos de disputar una voz también desde allí? La periferia como concepto político y cultural nos llevó a imaginar una muestra de arte en ese barrio por el que sólo transitaban los mismos vecinos –ya viejos– de siempre. Al borde de una ciudad que aún no conocía los procesos de *gentrificación*, no sólo no era un concepto repetido en las ciencias sociales y estudios urbanísticos, sino que tampoco existía como fenómeno en La Plata. Meridiano V –uno de los primeros barrios en sufrir esa transformación– hasta comienzos de siglo era habitado fundamentalmente por ex ferroviarios, familias comerciantes que sobrevivían a la debacle post cierre del ramal o sorteaban las políticas económicas neoliberales con un polirrubro, una remisería o una casa de lotería. No se habían revaluado las propiedades ni tampoco empezaba su reciclado y reutilización, no proliferaban emprendimientos gastronómicos y recreativos, no había sido desplazada su población por jóvenes profesionales o artistas emergentes.

Las preguntas, desde allí, se multiplicaban: ¿por qué para ver arte debíamos ir al centro?, ¿por qué sólo había exposiciones en museos o galerías?, ¿por qué no mezclar frutas y verduras con imágenes o canciones?, ¿por qué las expresiones artísticas siempre se muestran en lugares con público especializado?, ¿cómo religar arte y vida?

Meridiano V nos interpelaba desde sus ruinas, pero no como una postal nostálgica. No queríamos estetizar el recuerdo de lo que había sido, sino habitar la historia, ser parte con nuestros 23 años y nuestras biografías individuales y colectivas. Construir una mirada crítica, historizada: ¿por qué ese territorio estaba como estaba?, que ayudara a recobrar la potencia de un territorio que no estaba muerto. Algo del pasado pervivía y en esos restos se podían

forjar nuestro presente y nuestro porvenir. Nos planteábamos el arte en tanto prácticas artísticas, en tanto *maneras de hacer* que intervienen en una distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad (Rancière, 1996). El arte nos aportaba entonces la posibilidad de interrogar ese territorio e incorporarlo a la propia subjetividad estética y política, ética y política.

También de las lecturas que fuimos tejiendo estaban hechas nuestras maneras de habitar el barrio: la correspondencia entre Jean Dubuffet y Gombrowicz, *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, un libro de Dubuffet sobre *La Cultura Asfixiante*, los artículos de Crislian Ferrer en la *Letra A* o *La Caja*, los diarios de trabajo de Ralveroni y sus muestras itinerantes¹⁷, algunas experiencias del Grupo Escombros¹⁸ y la figura y obra de Edgardo A. Vigo¹⁹. Estas conformaron una constelación de ideas y experiencias que dieron forma al proyecto de la primera Muestra Ambulante a mediados de 1995.

La Muestra Ambulante: unir arte y vida

Urbanautas que se desplazan de un lugar a otro con los gestos adquiridos en los caminos: la debilidad, la fuerza. Y una periférica danza de las nubes. Grupos enteros se nomadizan como señales de un viento. Se escuchan: tesoros.... Febriles; divinos... temblores!!!!
Viajar en la ciudad. Construir el viaje en la baldosa. Hilera de baldosas, claros pañuelos del alba. Uno y todos y el sol que regresa de a momentos como una llama de la no-razón.
Hay una orquesta en la cara de la luna. Hay una orquesta en la palma de la mano. Hay un concierto en la plaza. Hay un mapa que nombra. De la calle seca, áspera, con charco pero de la calle al fin es que surgen estas canciones. No son más que sentir, develar, darse ánimo. Ser solos y nuevos, pero sobre todo ser otros. (La Grieta, 1995)

¹⁷ La serie de billetes intervenidos que circulaban por la vía pública entreverados con los billetes en uso (1993) y La Muestra Nómada compuesta de 42 diseños, impresos en serigrafía a 5 colores sobre papel autoadhesivo que fueron adheridos en lugares públicos de Buenos Aires como ascensores, transportes, baños y cabinas telefónicas (1990/91).

¹⁸ En especial el proyecto «Centro cultural Escombros» que inauguran en una calera dinamitada de Ringuelet, localidad cercana a La Plata. Lo hace con la convocatoria *Arte en las Ruinas* llamando a 100 artistas de todas las disciplinas. Concurren 4000 personas. La propuesta: «Generamos nuestra propia institución. Una institución donde ningún artista necesita presentar el curriculum para ser parte de ella. En el Centro Cultural Escombros, un artista, reconocido o no, puede realizar su centésima exposición o la primera. La única tarjeta de presentación es su voluntad de crear, su capacidad de imaginar, su decisión de ejercer la libertad. Una institución que nacerá y morirá ese mismo día» (Grupo Escombros, s.f.). Y el proyecto *La Ciudad del Arte*, en el que el grupo convoca a 1000 artistas de todas las disciplinas en una cantera abandonada de Hernández, otra localidad vecina, para fundar La Ciudad del Arte. Ambos proyectos de 1989.

¹⁹ Conocimos a Vigo en 1993, nos introdujo a una concepción del arte disruptiva respecto a sus contemporáneos. Continuador de los legados del dadaísmo, había construido una obra en que La Plata era centro de acción y proyección. Sus señalamientos, performances o intervenciones no habían sido aún incorporadas a la institucionalidad del arte, salvo excepciones como la Mag. María de los Ángeles de Rueda, que venía estudiándolo. Fue luego de su muerte en 1997 que su obra se convirtió en objeto de interés para el mundo académico.

Teníamos menos de 25 años. Ninguno estaba inserto en el campo artístico platense. Formábamos un grupo nómada, hacíamos una revista medio fanzine medio parecida a la mítica *Crisis*, mezclando historieta con poesía visual, ensayo, narrativa, fotografía, collage. Frecuentábamos los ciclos de cine en el Bernardino Rivadavia o en el Museo Provincial y alguna que otra exposición o recital de amigos. Conocíamos la experiencia del Grupo Escombros y la obra de Vigo, que aportaron a nuestras inquietudes preguntas nuevas acerca del arte y las formas de exhibición. Algunos pares que también se planteaban la circulación de la obra en otros contextos eran *Poesía Turkestán* (Pablo Odhe, Lautaro Ortiz y Nicolás Maldonado) que pegaban afiches poéticos en la calle; y el colectivo de acción gráfica Tu K.K. & Pelu S.A. de la Red de Arte Planetario que intervenía fachadas, muros y pisos en puntos estratégicos de la ciudad con estampas xilográficas a fin de generar un impulso de sanación urbana, lo que llamaron *artepuntura*.

Conocíamos pocos artistas locales con cierto renombre: Cristina Terzaghi, Rocambole, Alfredo Benavidez Bedoya. Con ellos y unos cuantos compañeros de facultad que empezaban a pintar o hacer fotografía, música, cine y teatro,²⁰ nos propusimos montar una gran muestra que ocupara todo el barrio desde la calle 66 a la 71 y de la 16 a la 22. Una muestra en los comercios, las veredas, los bares, las plazas, los patios, la estación de trenes, los galpones ferroviarios. Durante casi 15 días los vecinos y visitantes de otros barrios podrían encontrarse en la verdulería un cuadro de Fabián Giménez o una obra de títeres de La Opera Encandilada en el playón de la Estación o la presentación de un libro de poesía en el Bar Ocampos o el restaurante de Edgardo.

De manera análoga a lo que hacíamos en la revista queríamos poner en diálogo los lenguajes; salirnos de los andariveles definidos; tensar los límites, atravesarlos de la mano de pintores, músicos, actores, bailarines, poetas, jugueteros, saltimbanquis, fotógrafos, titiriteros, magos, mujeres y hombres con palabras y oficios. No hubo selección ni curaduría. Nos interesaba sobre todo generar un *acontecimiento*, una experiencia que pusiera en tensión los espacios, las instituciones artísticas y las prácticas del público. Nos propusimos trasladar el arte de los lugares convencionales y privilegiados -galerías y museos en el centro de la

²⁰ Participaron en la Muestra Ambulante 1: Plástica: Ralveroni, Fabián Giménez, Pablo Ribot, Francisco Ungaro, Gonzalo Varela, Benjamín Aitala, Victoria Deluso, Diego Rabanete, Rocambole, Cristina Terzaghi, Guillermo Alzueta, Diego Garay, Alfredo Benavidez Bedoya, Fabiana di Luca, Paula Folounier, Diego Fernández, Hernan Hongay, Edgardo A. Vigo, Gabriel Ezquerro, Patricia Concina, Cecilia Agüero, Gisella Bollini, Edu Molina, Iñiqui Echevarría, Pablo Uro, Constanza Clochiatti, Carolina Farías, Adriana Morales, Hugo Soubielle, Guillermo Cuenca, Oscar Ferral, Marisa Lanteri, Mariela Ripodas, María Renati, Alfredo Plot, Bárbara Rodríguez Laguens, Eladia Freyre, Germán Ferreira, Alejandra Freire, Victoria Agell, Romina Valencia, Alicia Caruncho, Laura Poncio, Haydée García Bruno, Gonzalo L. Chaves, Sergio Pisano, Ricardo Delloro, Gabriela Pesclevi, María Luján, Angeles Juárez, Katalina Koludrovich, Eleonora Claisse, Alejandra Ceriani. Cine-video: Alberto Uro. Teatro: compañía de Teatro Crudo, Angela Santachita, Alberto Santilli. Títeres: Filadelfio González Moreno, grupo Opera Encandilada. Murga: Los Farabutes del Adoquín. Fotografía: Ivana Martínez Vollaro, Mónica Viglino, Gerardo Lázzari, Mario Ruiz, Alfredo González, Cristina Fiorelli. Danza contemporánea: Mercedes Sanabria Flores, Nidia Martínez. Música: Mauro Bermeo, Las Piedras, La Coplea.

ciudad- al barrio, instalarlo en la vida cotidiana de los vecinos. No nos pensamos como artistas iluminados que emprenden la tarea esclarecedora de guiar, tampoco queríamos practicar paracaidismo cultural o usar el barrio como caja de resonancia para los artistas, mucho menos ofrecer un espectáculo a la mirada distante de curiosos o críticos. Pretendimos en cambio habitar las experiencias de la comunidad con todas sus contradicciones y miserias a impugnar y desandar, pero también con todas sus fortalezas y risas que deberíamos saber escuchar, convidar y difundir.

Leíamos los *Diarios de trabajo* de Ralveroni:

Cada vez que estoy en una galería, independientemente de las obras, el entorno que las rodea me produce una gran desazón y me lleva a pensar en el aislamiento al que estamos expuestos. Ya no se trata de la soledad del taller. El taller es el hogar, nos protege de las exposiciones prolongadas. En esas salas blancas la relación es muy fría. La lista de precios, el punto rojo como simulacro de venta, el copetín, la inauguración como fiesta de cumpleaños, el desierto de los días siguientes, el galerista desapasionado, el consuelo de un renglón más en el curriculum, el deseo de una nota en el diario, la lucha contra la indiferencia. Todo esto me ha dado siempre la sensación de una gran pérdida, de un mal arreglo con el marco social (La Grieta, 1, 1994 y folleto de la Muestra Ambulante, 1995)

Queríamos propiciar un pequeño sismo en la ciudad, agrietarla. A través de Guy Debord conocíamos la experiencia del *Situacionismo*, la *deriva* como forma de subversión del orden y la circulación urbana planificada, disciplinada, en pos de una experiencia sensible, azarosa y creativa. En consonancia, la Muestra Ambulante no proponía un recorrido con una entrada, un comienzo y una salida, sino un mapa con mojones, cada uno trazaba su propio itinerario con su duración y su relato [Figuras 1 y 2].



Figura 1. Portada del folleto de la Muestra Ambulante que se distribuía en la calle, los negocios, las instituciones del barrio.

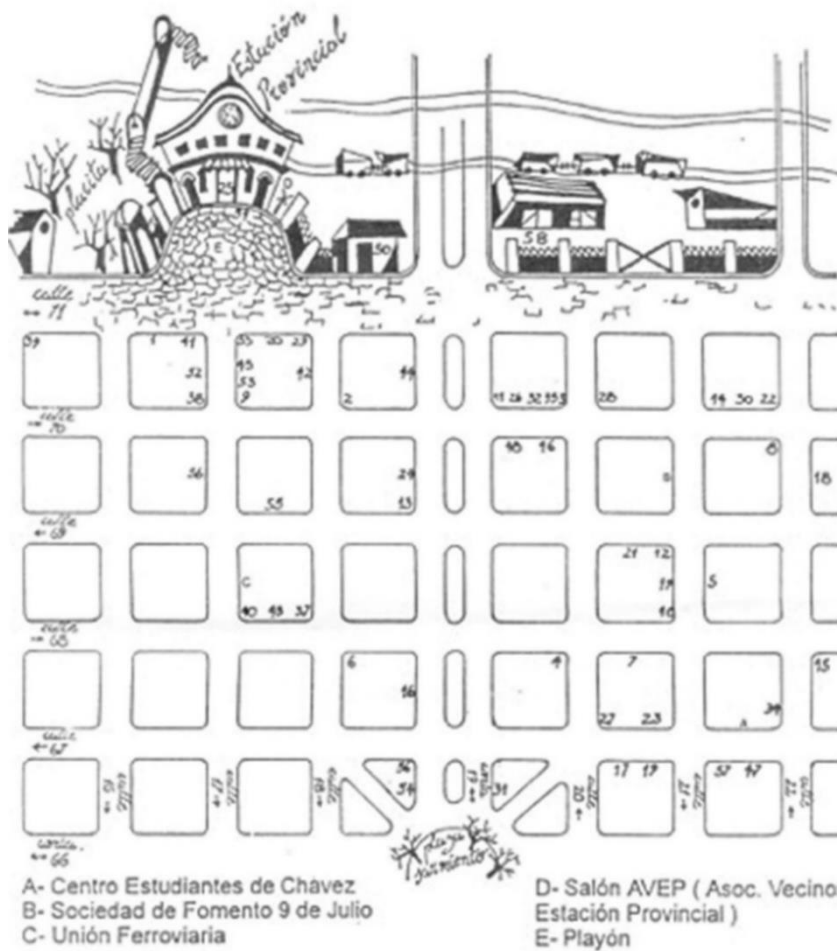


Figura 2. Mapa publicado en el folleto para la Muestra Ambulante, en el que se referencia los sitios en los que transcurría la muestra.

Esto creaba un público nómada y heterogéneo: el especialista cruzando a la vecina en una conversación nueva para ambos. También hacíamos una invitación a demorarse en aquello no percibido cuando se circula rutinariamente, aunque no habíamos leído acerca de los señalamientos como formas del arte. Sólo conocíamos algunas obras de Vigo relacionadas: *Manejo de semáforos* (1968), por ejemplo. Hicimos unos ojitos que marcaban ciertos lugares: un buzón, una calesita oxidada, una moldura arquitectónica, una baldosa en un patio... Invitación a que el transeúnte detuviera su mirada, ejerciera su curiosidad, descubriera otra comprensión.

Apostar a un cambio en la mirada fue central. Que apareciera un cuadro en la verdulería cambiaba la forma de mirar del visitante, del cliente y también del dueño de casa. Recordamos siempre algo que sucedió en el Supermercado de Lucio (67 entre 21 y 22), donde estaban expuestos unos cuadros de Francisco Ungaro: Pirucha, esposa de Lucio que siempre atendía la caja, se animó a confesarnos que ella también pintaba y nunca había mostrado nada a nadie. La presencia de las pinturas de Francisco hizo que ella se animara y también expusiera allí sus cuadros para vecinos, clientes de siempre y desconocidos. Silvio,

un albañil que vivía en Altos de San Lorenzo y nunca había ido a una exposición, llegó una tarde y nos contó: *estuve casi una hora mirando un cuadro en la ferretería. ¡Fabuloso!*

Aunque no éramos muy conocidos en la ciudad, la muestra logró una repercusión y una circulación que excedió al barrio. El día de la inauguración salió en la tapa del diario *El Día* una foto de una escultura de Gabriel Esquerra en el almacén de Alberto (hoy bar *Ciudad Vieja*) [Figura 3]. Sin redes sociales, *El Día* definía la agenda cultural platense junto con la cartelera de Clarín que estaba en 50 entre 7 y 8. Ese artículo en primera plana del diario se debió a que allí trabajaba Lalo Paineira, que simpatizaba con lo que venía haciendo el grupo. Otro apoyo importante llegó desde el Banco Municipal de La Plata –que auspiciaba actividades artísticas y culturales así como Edelap hacía concursos de pintura y narrativa–, lo obtuvimos tras entrevistarnos con el poeta Néstor Mux, a cargo de su área cultural. Conseguimos un pequeño auspicio e incorporar la sucursal del barrio como un lugar más de exhibición. Esto otorgó legitimidad a una propuesta surgida de un grupo de jóvenes que prácticamente no conocía nadie.



Figura 3. Tapa de *El Día* (24-05-1995).

La Grieta se consolidó como colectivo artístico, cultural, político. No sólo publicaba revistas, cuadernos, folletos o libros, sino que organizaba recitales de poesía, intervenciones callejeras, seminarios, talleres y colaboraba con organizaciones políticas y sociales. *La Muestra Ambulante, de viaje en la Estación Otoño* fue la primera de una serie que imaginábamos cada estación del año en diferentes estaciones del ferrocarril. Nos movilizaba el deseo de fundar un territorio poético en las periferias perimidas. Rápidamente descubrimos que sólo sería posible si cada año nos mudábamos a un barrio diferente. Tales eran la cotidianeidad y la intensidad requeridas. En 2005 reeditamos la experiencia en Meridiano V. Diez años después lo hacíamos desde el Galpón de Encomiendas y Equipajes donde empezábamos a construir nuestro centro cultural. Eran los cimientos de una historia nueva. En eso estamos. Todavía...

Referencias

- Debord, G. (1974). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.
- El arte se instala en los negocios de Meridiano V (24 de mayo de 1995). *El Día*, p.12.
- Gombrowicz, W. & Dubuffet, J. (1972). *Correspondencia*. Barcelona, España: Cuadernos Anagrama.
- Grupo Escombros. (s.f.). *Currículum año a año*. Recuperado de <http://www.grupoescombros.com.ar/curriculumlargo89.html>
- La Grieta (1993-2004). Archivo, revistas *La Grieta* N°0 a N°9. Disponible en Galpón Encomiendas y Equipajes, 18 y 71, La Plata.
- La Grieta. (1995). *Muestra Ambulante* [Folleto]. La Plata, Argentina.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo*. Madrid, España: Nueva Visión

Ala Plástica:

ambiente, producción local y experiencias inmersivas

Magdalena Inés Pérez Balbi

Ala Plástica (AP) se define como una organización artístico-ambiental que trabaja en territorio. A través de comunidades experimentales, conformadas ad hoc, indagan con herramientas y lenguajes artísticos, desde estrategias dialógicas y colaborativas. Entre 1991 y 2016,²¹ AP trabajó en intervenciones dentro del trazado urbano de la ciudad de La Plata (Zoológico de La Plata) y luego enfocado en la Cuenca del Plata,²² como horizonte territorial de disputa política.

Los integrantes de los colectivos de trabajo cambian permanentemente de acuerdo al territorio, los intereses y los saberes que se ponen en juego en cada experiencia (urbanismo, arquitectura, biología, producción artesanal, escultura, producción audiovisual, escritura, educación popular, agricultura familiar, etc.), siendo Silvina Babich y Alejandro Meitin los coordinadores de las actividades y representantes de la organización.

Una de las particularidades de AP es que, a pesar de la diversidad de formación de sus integrantes, se definen como productores artísticos, trabajando desde el lenguaje artístico en línea con las investigaciones extradisciplinares (Holmes, 2008) y distanciados del campo artístico-académico local.

El inicio casi fortuito del colectivo se remonta a una exposición colectiva en el Pasillo de las Artes, espacio cultural dedicado al teatro (talleres, montaje de pequeñas obras). Rafael Santos, artista de vocación y agrónomo por formación; Alejandro Meitin, abogado especializado en derecho ambiental y escritor aficionado y Silvina Babich, entonces joven estudiante de la Escuela Prilidiano Pueyrredón, conformaron el trío inicial que, para ser distinguidos del *ala teatral* del espacio, se denominaron *Ala Plástica*. Ese nombre surgió de

²¹ La disolución del grupo (para entonces, compuesto por Alejandro Meitin y Silvina Babich) responde a cuestiones personales de los integrantes. Ambos continúan trabajando en el territorio y con las mismas prácticas inmersivas pero de manera separada, articulando con organizaciones, productores locales y otros artistas. Rafael Santos, otro de los miembros fundacionales, había dejado de participar orgánicamente alrededor de 2006.

²² La Cuenca del Plata es una densa red de afluentes, subafluentes y tributarios menores, que se reúnen en dos grandes ríos: el Paraná y el Uruguay de la que son parte los territorios de Brasil, Paraguay, Uruguay, Bolivia y Argentina que vuelcan sus aguas en el Océano Atlántico. Descripción en Meitin (2015).

las breves repercusiones mediáticas en la prensa local y luego fue adoptado como identidad por el propio grupo. En los intereses del grupo ya estaba el salir de los espacios institucionales tradicionales del arte. Excepto Babich, con una formación artística académica, el resto había llegado a los lenguajes plásticos desde otras trayectorias. Los tres coincidían en escapar a los espacios de validación del campo local y recurrir a los lenguajes y prácticas artísticas no-representativas ni objetuales.

La organización del colectivo como Fundación (ONG) les permitió acceder a financiamiento y solventar económicamente las iniciativas o proyectos que llevan adelante. En este sentido, la práctica artística e investigativa del colectivo no se concibe como una actividad altruista y desinteresada, sino como un trabajo, que implica la necesidad de generar una logística de producción que requiere recursos materiales (desde viáticos, alojamiento y equipamiento a insumos y manutención).

AP ha trabajado en diversos territorios, en un comienzo mediante intervenciones dentro del trazado urbano de la ciudad de La Plata y luego enfocado en la Cuenca del Plata, como horizonte territorial de disputa política.

La primera sede de trabajo de AP fue la abandonada biblioteca del Zoológico de La Plata,²³ como disrupción en una *ciudad neoliberal*. El espacio del Zoo permitía escapar de los espacios tradicionales del arte (incluso salir del centro de la ciudad) pero además ponía en entredicho la relación entre humanidad y naturaleza, como en *Ejercicio Gingko Biloba* (iniciado en 1995), pero también empezar a pensar críticamente las condiciones de encierro y tortura que implicaban las jaulas y espacios de confinamientos, propios de concepciones no revisadas del siglo XIX. En un contexto de desguace de lo público, en lo que se incluía el Zoo de La Plata (de gestión municipal), *Recuperación del zoo de La Plata* (1992-2002) y *Presa* (2001) fueron ejercicios de intervenciones artísticas para refuncionalizar o transformar creativamente las jaulas.²⁴

Desde esa primera sede de AP se proyectaron iniciativas como *Junco/Especies emergentes* (1995) y *Fibras Naturales/Una perspectiva regional* (1996), que dieron paso a un proceso mutante y rizomático (en consonancia con la materia prima con la que trabajaron) de investigación, producción y conservación de especies nativas del ecosistema costero del estuario sur del Río de La Plata: el junco y la producción artesanal de mimbre. En el primer caso realizaron, durante un mes, distintos encuentros con sectores gubernamentales, no-gubernamentales, académicos y del campo artístico y medioambiental, con comunidades

²³ Por acuerdo con el director del Zoo, se les cedía el espacio para su uso como sede de AP, si ellos se hacían cargo de los arreglos y refuncionalización de la construcción.

²⁴ A fin de evitar la excesiva descripción de las acciones e intervenciones de AP, ver: <https://es.scribd.com/doc/302778415/Ala-Plastica-Catalogo>; <https://es.scribd.com/document/303185685/Career-Review-and-CV-of-Ala-Plastica-2016-English> (en inglés)

costeras tales como escuelas, cultivadores de la franja costera del río, asentamientos poblacionales precarios, comunidades aborígenes y cooperativas, articulando distintos saberes y prácticas en torno al junco en Punta Lara.²⁵ Esta experiencia se profundizó en el trabajo con las cooperativas de mimbreros al año siguiente.

La cercanía con el Museo de la Plata (Facultad de Ciencias Naturales y Museo), activó un intercambio desde los inicios de AP con biólogos y paleontólogos y un acercamiento directo no sólo a bibliografía, sino también a instrumental de observación como el microscopio electrónico, abriendo a un universo visual que progresivamente iría permeando en las imágenes de AP.²⁶ De esta etapa inicial surge la caracterización del trabajo de AP como rizomático. Esta caracterización no parte del concepto desarrollado por Deleuze & Guattari (1978), difundido más tarde en nuestro contexto, sino de metaforizar el trabajo en red a partir de la representación de estas plantas. Como estrategia para dar batalla a la desarticulación de proyectos e industrias regionales, propia del neoliberalismo, la expansión rizomática, de la misma manera que en el ecosistema, sostiene y reconstruye las redes (productivas, colaborativas y de empoderamiento) sustentadas en el territorio [Figura 1].



Figura 1. Plantación de rizomas junto a junqueros, artesanos cesteros, científicos, ambientalistas, representantes políticos y de empresas con impacto en la ribera del río. Punta Lara, Río de la Plata. *Junco/ Especies Emergentes*, 1995.

²⁵ Para mayor detalle y documentación fotográfica de las experiencias, ver Ala Plástica (2009).

²⁶ La gráfica de *Especies emergentes* parte de ilustraciones científicas de publicaciones de botánica de la entonces Lic. y actual Dra. e investigadora del CONICET, Nuncia Tur, participante de las jornadas y con quien entablaron un fructuoso diálogo.

Las localidades de Berisso y Ensenada (municipios hacia la franja costera del Partido de La Plata) han estado marcadas por los ciclos económicos de nuestro país. A mediados de siglo XX, ambas localidades se dividían entre la zona urbana, de producción industrial, y otra rural, de producción frutihortícola, forestal, y vitivinícola que abastecía el mercado local (incluyendo la ciudad de La Plata). La expansión del empleo fabril en la zona urbana (de cada localidad, pero también de la ciudad de La Plata) fue avanzando en detrimento de la agricultura familiar. Agotado el proceso sustitutivo de importaciones al finalizar la década del setenta, cuando el modelo económico correspondiente hizo eclosión, la crisis social advino con crudeza (Adriani, Papalardo, Pintos, & Suárez, 2011).

Como parte de las políticas sectoriales de los noventa, se implementaron políticas financieras y de promoción del mediano y gran productor (crédito subsidiado para compra de tractores, semillas, insumos, apoyo a los equipos técnicos, innovación tecnológica, colonización de tierras fiscales y mejora en los sistemas de comercialización), fortaleciendo un modelo agroexportador de escaso o nulo valor agregado, sin desarrollo industrial local. Esto profundizó la condición de eslabón más débil del pequeño productor y la agricultura familiar, incluso expulsándolos fuera del sistema productivo (Giarracca & Teubal, 2006). Para fines de la década, producciones como la vitivinícola de Berisso (el «vino de la costa»), no sólo habían dejado de ser rentables, sino que prácticamente habían desaparecido.

En el área en la que ha trabajado AP, la producción del «vino de la costa» y del mimbre implicaron, además, una recuperación de saberes familiares y técnicas productivas relacionados a la identidad del lugar. Sobre estas tramas territoriales, desde un quehacer que refuerce estas alianzas estratégicas, indaga y opera el colectivo.

AP tiene una temprana inserción en un circuito artístico internacional, producto del tipo de prácticas en los que empezaban a indagar. Esta línea, que se definía como *arte litoral* (*littoral art*), trabaja con estrategias participativas que articulan la responsabilidad social y la praxis política, buscando generar procesos de intercambio y organización comunitaria que aportaran a un cambio cultural (Barber, 2013). En el caso de AP, también buscaron reforzar lazos que permitieran organizarse de manera económica y política en un contexto de devastación de emprendimientos regionales y autogestivos producto de la implementación de políticas neoliberales.

Dicha inserción en un campo artístico internacional no llega de la mano de curadores de bienales o de representantes del mercado artístico, ni del reconocimiento de estas prácticas de parte de curadores o teóricos locales,²⁷ sino de un intercambio temprano con

²⁷Alejandro Meitin recuerda que toman contacto con Jorge Glusberg, director del Museo Nacional de Bellas Artes, quien invita a Hunter a dictar una conferencia en el marco de las Jornadas Internacionales de la Crítica 1995, titulada: *El artista como catalizador*. A pesar de que el auditorio estaba compuesto por historiadores del arte y referentes de la crítica local, la recepción de la propuesta de Hunter fue

Ian Hunter y Celia Larner, integrantes de Project Environment y organizadores del simposio *Litoral: nuevas zonas para las prácticas de arte crítico. Proyectos de artistas en el contexto del cambio social, ambiental y cultural*,²⁸ realizado en la Universidad de Salford (Manchester, Inglaterra) en septiembre de 1994. Este simposio fue el primer encuentro internacional que aunó este tipo de prácticas, reuniendo a artistas, colectivos y teóricos de más de 20 países. Además de AP, de nuestro país participó el Grupo Escombros. La huella de este encuentro puede rastrearse en la producción de Escombros, pero anclada todavía en un estadio representacional y con una efímera inserción en la comunidad.

«El término litoral (littoral, en inglés) describe una zona intermedia y de intercambio entre el mar y la tierra firme y refiere metafóricamente a aquellos proyectos realizados en/desde los márgenes de la institución arte» (Barber, 2013, p. 15).²⁹ Lo litoral, entonces, no refiere a un espacio geográfico específico sino a una zona intermedia de producción, factible de intercambios y *contaminaciones*, tangencial al campo artístico institucional que, casualmente, coincide con el ámbito territorial de trabajo de AP. Se trata de prácticas culturales inmersivas, operando en los intersticios de disciplinas e instituciones, combinando elementos artísticos, de activismo y políticas públicas (Hunter y Larner, citado en Kester, 2004, p. 167). Este carácter liminar, como desarrollamos más adelante, no está exento de conflictos con la propia *institución arte*, requiriendo de sucesivas estrategias de traductibilidad, producción situada y generación de espacios de intercambio que no neutralicen los procesos realizados en territorio al exhibirlos como mera documentación para un público (limitado) del mundo del arte.

Kester (2004) propone pensar en términos de una estética dialógica, para entender una experiencia estética procesual o *duracional*,³⁰ donde la producción semántica ocurre en el intersticio entre artista/s y colaborador/es, a través de una relación igualitaria mediante la que se construye un conocimiento consensual, provisional y local, basado precisamente en la interacción colectiva. Esta relación igualitaria y colectiva no es sinónimo de ausencia de conflicto, sino que, por el contrario, considera el disenso como parte de la construcción comunitaria.

Esta producción colaborativa implica que, aun cuando exista un artista o colectivo iniciador, éste debe cumplir un rol más cercano al posibilitador/ coordinador que al de enunciador privilegiado. Los artistas son «proveedores de contexto» más que «proveedores de contenido» (Kester, 2005). Esa interacción social debe coordinarse haciendo énfasis en

ignorada y, asegura Meitin, totalmente incomprendida, ante el desconocimiento de dichas prácticas en el contexto local (entrevista personal, septiembre 2018).

²⁸Título original en inglés: «Littoral: new zones for critical art practices. Artists' projects in the context of social, environmental and cultural change», traducción propia.

²⁹«The word littoral describes the intermediate and shifting zone between the sea and the land and refers metaphorically to projects that are undertaken predominantly outside the conventional contexts of the institutionalized art world» (Barber, 2013, p. 15). Traducción propia del original en inglés.

³⁰Kester habla de una experiencia estética que es *duracional* en lugar de inmediata («durational rather than immediate»). Traducción propia del original en inglés.

los logros cooperativos de entendimiento entre participantes y no en los cálculos egocéntricos de éxito individual).

Respecto de las definiciones de sus acciones, desde un inicio AP se opuso a denominar sus actividades como *proyectos*, ya que:

Proyectar presupone un conocimiento previo de cómo acabarán las cosas. Esto implica también un nivel de premeditación en nuestras relaciones y en los resultados de nuestras relaciones con los grupos sociales con los que interactuamos. Nosotros preferimos hablar de «iniciativas» y, dentro de éstas, de «ejercicios», que se multiplican e implican a personas y grupos diversos con los que construimos un diálogo. Desarrollamos acciones sobre la base de esta reciprocidad (Silvina Babich y Alejandro Meitin, entrevistados por Kester, 2009, p. 40).

Los «ejercicios» consisten en intervenciones específicas a partir de situaciones emergentes, y algunas veces urgentes, mientras que las «iniciativas» constituyen acciones e investigaciones a largo plazo. En algunos casos, los ejercicios dan lugar a las iniciativas, como proyección y profundización de estrategias colaborativas que se desarrollan más allá de la intervención específica de AP. En este último caso, el trabajo de *Junco/Especies emergentes* y *Fibras Naturales* confluyen en la *Iniciativa Bioregional*.

Una de las derivaciones del desplazamiento iniciado a partir de *Junco*, fue el contacto con cultivadores de mimbre, viveros experimentales, artesanos, cooperativas rurales, botánicos, centros vecinales, escuelas agropecuarias y de artes y oficios del Delta y el estuario del Río de la Plata dirigido a obtener un panorama claro de la situación en el área. La comunidad mimbrera está compuesta por los cultivadores, artesanos cesteros, y el sector comercializador (ya sea de la materia prima o productos elaborados) principalmente nucleado en cooperativas. Esta es una actividad tradicional en el estuario y el delta que a la fecha del inicio de la experiencia estaba limitada a la producción de canastos y mueblería, de por sí bastante estandarizada. (Ala Plástica, 2009, p. 14)

A partir de la investigación y el intercambio con especialistas, pobladores y productores (entre mediados de los 90 y primeros 2000) se pudo avanzar en formas asociativas entre productores,³¹ pero también en nuevas técnicas de cultivo y uso del mimbre, intercambio y mejoramiento de variedades que posibilitaran otras aplicaciones creativas, económicas, energéticas y ambientales.

De esta manera, la *Iniciativa Bioregional* tuvo como resultados desde la producción de esculturas y talleres de producción con el material hasta el desarrollo de estrategias de conservación y recuperación del suelo ante el derrame de petróleo en Magdalena,³² incluidas en el

³¹ Se involucraron en esta experiencia la Cooperativa Los Mimbreros Ltda. de Tigre, Cooperativa de Productores de Berisso, Escuela Agropecuaria de Abasto, junto a otros actores y grupos comunitarios del área del estuario y de la cuenca del Río de la Plata.

³² Por la colisión de un buque petrolero de Shell se derramaron 5300 toneladas de hidrocarburo a lo largo de 30 kilómetros de costa ribereña de la provincia de Buenos Aires, perteneciente a la localidad de Magdalena, en enero de 1999. Para más información sobre el derrame y las acciones en torno a

Ejercicio Derrame (1999) [Figura 2]. Como vemos, el reconocimiento y profundización de los saberes locales, respecto del ecosistema costero fue otro pilar en el trabajo de diagnóstico, investigación e intervención respecto de este desastre ecológico, que también era económico y social. Aunque excede el recorte de este libro, en *Ejercicio Derrame* se articuló una compleja trama de investigación-acción integrada por junqueros del lugar, científicos, naturalistas, periodistas, botánicos, activistas y otros artistas, quienes, a partir de salidas de campo, relevamientos fotográficos y producción (y difusión mediática) de informes sobre la situación, refutaron la información «oficial» provista por el comité de crisis (integrado por Municipalidad de Magdalena, la Prefectura Naval Argentina, la Secretaría de Protección Ambiental de la Provincia de Buenos Aires y la propia Shell).

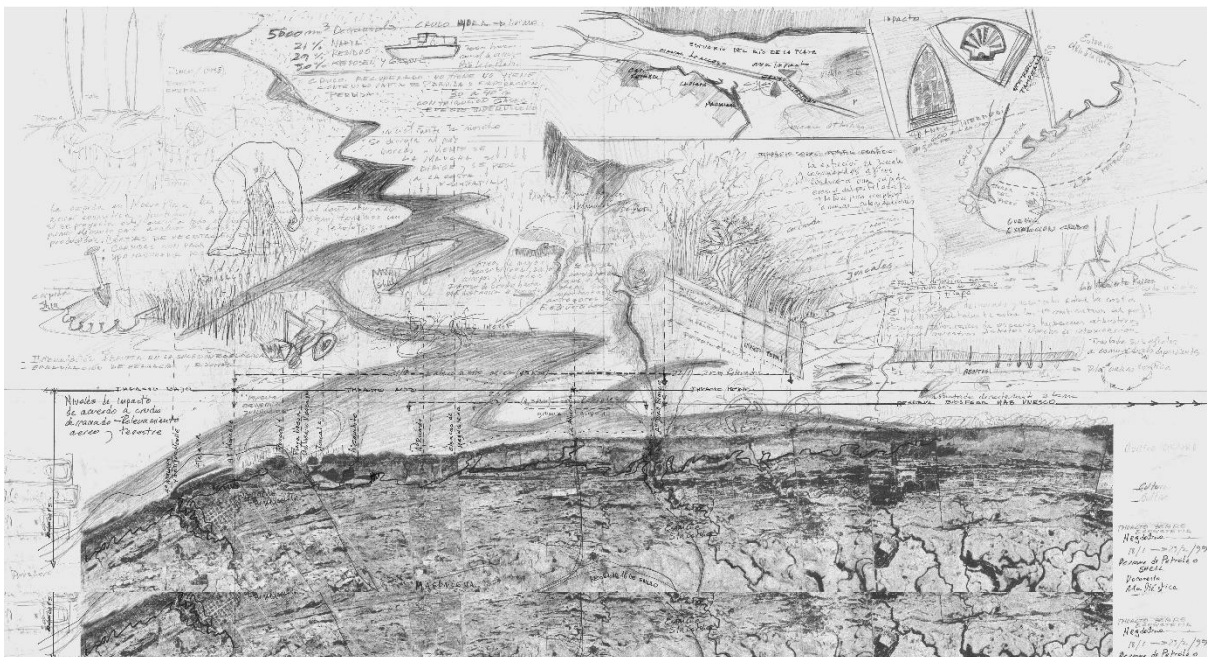


Figura. 2. Cartografía emergente del relevamiento de derrame de petróleo en Magdalena, 1999

Cabe preguntarnos, entonces ¿Cuáles son los recursos artísticos de este arte litoral? Podríamos arriesgar que cualquier herramienta de observación, investigación y representación. Entrevistas grabadas, conversaciones informales, registro audiovisual (fotografía y video, pero también paisaje sonoro), dibujos, mapas, croquis y esquemas. El andar/caminar (Careri, 2002) también se considera una herramienta de investigación artístico-estética. La recuperación colectiva de un espacio (en términos arquitectónicos o como recuperación de un espacio de encuentro, asambleario) o la intervención sobre el territorio como prácticas de escultura social (a la manera de Joseph Beuys). El recurso o

éste: https://issuu.com/alaplastica/docs/1999_iniciativa_bioregional_l_derr?workerAddress=ec2-54-166-45-122.compute-1.amazonaws.com y <http://www.petroleomagdalena.com>

lenguaje adoptado (sobre todo porque se recurre a varios en simultáneo) no es el elemento central del proyecto, sino el carácter colaborativo, horizontal y procesual de la producción a mediano/largo plazo.

Respecto de la materialidad de estas producciones colaborativas, Kester (2009) distingue entre una desmaterialización del objeto artístico convencional (hecho que resulta evidente más allá de las prácticas colaborativas) y una negación de la materialidad, aclarando que lo que se genera es su re-articulación, un proceso de interacción social por una colaboración física y cognitiva. En esta misma línea, Barber sentencia:

El aspecto del arte litoral no es demasiado relevante. El trabajo y/o el proceso no tienen que asumir una forma visual final, y, de hecho, puede ser invisible. No importa qué forma pueda tomar en última instancia, la obra de arte litoral debe iniciarse en un reconocimiento del potencial (político) e incluso de necesidad, de medios sin finalidad [...] La obra de arte litoral puede percibirse como incompleta, en un proceso de convertirse (potencialmente) incluso en un punto de terminación reconocido del proceso. Lo privilegiado es la duración del proceso (Barber, 2013, p. 39).³³

Comprender estas prácticas dialógicas como artísticas implica:

En primer lugar, definir el arte como un espacio abierto dentro de la cultura contemporánea, como un *lugar* donde pueden realizarse ciertas preguntas y articularse análisis que no suceden en otras disciplinas.

En segundo lugar, identificar elementos que puedan vincularse con experiencias estéticas previas, entendiendo el trabajo artístico como un proceso de intercambio comunicativo (más que como un objeto físico) (Kester, 2004, 2011).

De esta manera, a lo largo de toda su trayectoria (excediendo el recorte de este texto), AP ha recurrido a múltiples herramientas: investigación (propia) de estructura económica de la problemática territorial, conversaciones con científicos y especialistas de distintas disciplinas (biólogos, arquitectos y urbanistas, sociólogos, gestores culturales) en marcos institucionales pero también *en territorio*; talleres de registro sonoro, talleres de escultura con materiales del lugar, espacios de diálogo con/entre pobladores y comunidades. Estas herramientas pueden dar como *resultado* desde mapas y esquemas de problemáticas territoriales a producciones escultóricas (con productores de junco pero también con alumnos de escuelas o con escultores y artesanos profesionales), fotos, videos y grabaciones, hasta ordenanzas y acciones concretas de movilización contra avance de proyectos de urbanización y/o transformación agresiva del

³³«What the littoral work looks like is not too important. The work and/or process do not have to assume a physical form and may actually be invisible. No matter what forms it may ultimately take, the littoral artwork must begin from an acknowledgement of (political) potentiality and even of necessity – of means without ends [...] the littoral artwork may be perceived as incomplete, in a process of becoming (im-potential), even at a recognized termination point of the process. Duration is privileged» (Barber, 2013, p. 39). Traducción propia del original en inglés.

territorio, organización de productores para ferias o instancias de intercambio local, construcción de espacios comunitarios o colocación de paneles de energía solar.

Referencias

Adriani, H. L., Papalardo, M. M., Pintos, P. A., & Suárez, M. J. (2011). *Actores, estrategias y territorio*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP).

Ala Plástica (1995). *Plantación de rizomas junto a junqueros, artesanos cesteros, científicos, ambientalistas, representantes políticos y de empresas con impacto en la ribera del río. Punta Lara, Río de la Plata. Acción en el marco de Junco/ Especies Emergentes* [Fotografía]. Disponible en Archivo Ala Plástica.

Ala Plástica. (2009). [Catálogo]. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/302778415/Ala-Plastica-Catalogo>

Barber, B. (2013). *Littoral art and communicative action*. Illinois, USA: Common Ground Publishing LLC.

Careri, F. (2002). *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona, España: Gustavo Gilli.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1978). *Mil mesetas*. Valencia, España: Pre-textos.

Giarracca, N., & Teubal, M. (2006). Democracia y neoliberalismo en el campo Argentino. En H. C. Grammont (Ed.), *La construcción de la democracia en el campo latinoamericano* (pp. 64-94). Buenos Aires, Argentina: CLACSO.

Holmes, B. (2008). Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones. En AAVV, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Recuperado de http://marceloexposito.net/pdf/trad_holmes_extradisciplinarias.pdf

Kester, G. H. (2004). *Conversation pieces: Community and communication in modern art*. Berkeley, USA: University of California Press.

Kester, G. H. (2005). Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art. En S. Leung & S. Kocur (Eds.), *Theory in Contemporary Art Since 1985*. Recuperado de http://www.ira.usf.edu/cam/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/Conversation_PiecesGKester.pdf

Kester, G. H. (2009). Re-pensando la autonomía: La práctica artística y la política del desarrollo. En A. Collados & J. Rodrigo (Eds.), *Transductores 1: Pedagogías colectivas y políticas espaciales* (pp. 30-42). Granada, España: Centro José Guerrero.

Kester, G. H. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative arte in a global context*. Durham, USA: Duke University Press.

Meitin, A. (2015). Urbanismo crítico, intervención bioregional y especies emergentes. *Atención Flotante*, 2, 30-41.

Límites y fronteras poéticas del campo teatral platense (1983-2001)

Gustavo Radice, Lucía Álvarez y Casper Uncal

El convulsionado período que abarcó la dictadura y postdictadura estuvo atravesado por la consecuente transformación de las poéticas teatrales en la ciudad, retrayéndose el primer período y luego adquiriendo una nueva dinamización. A la efervescencia de la década del sesenta le siguió un período signado por las difíciles condiciones del campo político. No obstante, el campo teatral continuó reproduciéndose y generando propuestas innovadoras (TID y Rambla). Durante las décadas de los ochenta y noventa se producen cruces, hibridaciones, apropiaciones y otras operaciones entre La Plata y CABA, algunas exitosas otras fallidas. El presente trabajo trae a presencia los intentos de apertura y emergencia, los intentos que siguió el teatro platense como modo de renovación estética luego del período de dictadura militar.

Gustavo Radice

Territorialidad y cartografía del teatro platense

Gustavo Radice

El período que se denomina de la postdictadura (1983-2001) marcó el resurgimiento y consolidación del campo teatral local luego de los años de la dictadura cívico militar de 1976-1983. Dentro del ámbito teatral se asistió a la formación y afianzamiento del circuito teatral local, no solo del teatro independiente sino también del teatro oficial, y también de una nueva faceta que perdura hasta el día de hoy del Teatro Universitario, esta vez dirigido por Norberto Barruti y su equipo de trabajo. En relación al circuito teatral, los hitos más sobresalientes que marcaron las dos décadas fueron:

1981 la Municipalidad de La Plata compra el Coliseo Podestá

1983 el pasaje Dardo Rocha se transforma en centro cultural.

1984 se presenta en la cámara baja bonaerense el proyecto de ley Teatral para la provincia de Buenos Aires.

1985 creación de la Comedia Municipal.

1986 se reabre el Teatro Coliseo Podestá

1990 se funda el Pasillo de las Artes

1992 se reabre el cine teatro Princesa de la mano de Quico García.

1995 se funda el espacio La Fabriquera de Laura Valencia y José «Pollo» Canevaro.

1999 se inaugura el nuevo Teatro Argentino.

Una aproximación histórica sobre el campo teatral de la ciudad de La Plata se podría establecer a partir de la siguiente periodización:

a) Período de la dictadura: 1976-1982

Los principales grupos que desarrollan su producción durante esta etapa son:

Grupo TID (Taller de Investigación Dramática) dirigido por Carlos Lagos y fundado entre 1976 y 1977;³⁴ Grupo Taller de Teatro Rambla fundado por José Luis de las Heras y Mónica Greco con una línea de trabajo más cercana al Teatro Político y, a su vez, cruzado con algunos elementos del psicodrama, la danza y la expresión corporal. A finales del período ya se pueden ver algunas de las primeras producciones del grupo teatral Devenir dirigidas por Gustavo Vallejos.

b) Período de la Posdictadura: 1983-2001

Este período se divide en dos subunidades: 1) 1983 a 1989, y 2) 1990 a 2001. En el período 1) se reconfigura el campo teatral independiente de La Plata; y en el siguiente período 2) asistimos a la molecularización del mismo, dando origen al canon de multiplicidad y la profundización de la idea de micropoéticas teatrales.

1) 1983-1989

Durante estos años asistimos al reagrupamiento y reconfiguración del campo teatral platense: se desarrollan las producciones de Grupo Equipo de Teatro Encuentro (Quico García, Jorge Pérez Escalá, Hugo Márquez, Cora Ceppi, Cecilia Cañete, Carlos Aprea, Gerardo Fabris, Alicia Ferrer, Silvia Ferrer, Silvia Pérez Escalá, Julio Salerno, Oscar Vernales); INYAJ Teatro (Eduardo Hall y Graciela Serra); Grupo Devenir (Gustavo Vallejos, Eduardo Di Matteo,

³⁴ Cabe destacar que Quico García pasó por el TID cuando abordó un breve curso para directores que Carlos Lagos decidió ofrecer en 1979 o 1980; este dato fue ofrecido por Carlos Aprea, integrante del TID, en una entrevista personal realizada en el año 2017. Luego, con el estreno de Woyseck (1981), de Georg Bucker, se alejó del grupo.

Armando Di Cocco, Eduardo Lascano, Edgardo Molina, Peque Valle, Cristina Demo y el Gringo Cottet); Taller de Teatro Rambla (José Luis de las Heras, Mónica Greco); La Rosa de Cobre (Omar Sánchez, Víctor Galestok, Nora Oneto, Laura Valencia, Juan Bozarelli); Grupo Teatral Tespis (Omar Musa, Nina Rapp, Néstor Villoldo, Febe Chávez, Alfredo Gómez Casal); Teatro de Arte Popular (fundado en 1980 por Agustín Meschini, Rafael Cellini, Alejandra Losano, Alfredo Gómez Casal y Juan Ferreyra); El Grupo Figuraciones que más tarde pasa a llamarse Teatro del Barrio, fue el primer grupo multidisciplinar integrado por diversos artistas locales de diferentes áreas artísticas que se dedicaron a realizar las primeras performances en la ciudad³⁵ (los pintores Silva Bianconi y Justiniano Caminos; los fotógrafos Gabriel Gioni, Mario Ruiz, Raúl Mones Ruíz; las actrices Cecilia Fallesen y Mónica Torres; el bailarín Javier Rodríguez y la compañía teatral Farsantes Ltd. compuesta por Diana Fainstein, Elsa Hernández y Marcelo Piñero); Grupo Teatral La Gotera (Fabián Andicochea, María Ibarlín, Marcelo Arena, Liliana Iglesias, Diego Aroza, Claudia López Lombardi, Alejandra Bignasco, Laura Palmieri, Claudio Cogo, Sergio Peretti, Siro Colli, Juan Pablo Pereira, Marcelo Demarchi, Julieta Sargentoni, Edgardo Desimone, Paco Suárez, Luciano Guglielmino); Grupo de la Taperola (Graciela Andrini, Diego Aroza, Luis Rende, Laura Acosta Álvarez, Jaime Bashkansky, Daniel Dalmaroni); Grupo Búsquedas (Isabel Etcheverry, Giselle Galatoire, Patricia Lanzetti, Antonio Arias, Enrique Cáceres, Alejandro Arteta, Marta Ongay, Eve Villa Monte, Alejandra García, Daniel Canutti).

Dentro de este período se destacan obras como:

Vincent y los cuervos (1983), Grupo Equipo de Teatro Encuentro, dirección por Quico García

Marcha (1983), Grupo Devenir, dirección Gustavo Vallejos.

Facundina (1983), dirección Eduardo Hall y con la actuación de Graciela Serra.

Laureles (1983), Grupo de Teatro Rambla, dirección José Luis de las Heras.

Los tejedores (1983), dirección Rafael Cellini, Grupo Teatro de Arte Popular.

La oficina (1983), dirección Isabel Etcheverry. Sobre fotografías de Ernesto Domenech y música de Mario Arresegor.

Fuenteovejuna (1984), dirección Omar Sánchez, con la actuación de Nora Oneto.

El acorazado Potemkin (1984), Grupo de Teatro Rambla, dirección José Luis de las Heras.

Misterio, dolor y muerte en la conquista de América (1985), del Grupo Devenir, dirección Gustavo Vallejos.

³⁵ Performance a cargo del grupo Figuraciones (19 de noviembre de 1983). *El Día*, p 5.

Una noche con el señor Magnus e hijos (1984), de Ricardo Monti, Grupo Teatro Tespis, dirección Nina Rapp.

El laberinto (1984), sobre la obra teatral de Julio Cortázar *Los Reyes*, dirección Eduardo Caracoche, Teatro del Barrio.

La gallina degollada (1985), sobre el cuento de Horacio Quiroga, dirección Rafael Cellini, Teatro de Arte Popular.

Casa tomada, sobre textos de Julio Cortázar, dirección Isabel Etcheverry, Grupo Búsquedas.

La granada, de Rodolfo Walsh, dirección Daniel Dalmaroni.

Las desventuras del doctor Tadeo (1986), dirección Omar Sánchez.

Donde manda capitán no manda marinero (1986), Grupo La Gotera, dirección Carlos Sánchez Viamonte.

El sueño de San la Muerte (1987), de Carlos Lagos, dirección Carlos Lagos, Grupo TID.

Los muertos (1987), de Florencio Sánchez. Grupo Teatro de Arte Popular, dirección Rafael Cellini.

Del Mar Caspio (1987), adaptación de *Diario de un loco* de Nicolás Gogol. Grupo Rataplán, dirección Edgardo Molina.

Tragedia de una familia guaranga (1988), sobre la obra *Las de Barranco* de Gregorio de Laferrère; dirección Omar Sánchez [Figura 1].

La pradera (1989), adaptación de una historia de Ray Bradbury, dirección Rubén Monreal.



Figura 1. *Tragedia de una familia guaranga* (dir. Omar Sánchez) Grupo La Rosa de Cobre. Comedia de la Municipalidad de La Plata – 1989

2) 1990-2001

A partir de los años noventa se configura una nueva dinámica de transacciones e hibridaciones estéticas, a veces exitosas otras no tanto, entre el campo teatral platense y el de Buenos Aires que renuevan las poéticas del teatro local. Es en este sentido que el estreno de *Canon Perpetuo*, por ejemplo, trae a la ciudad de La Plata la estética ya exitosa del grupo porteño El Periférico de Objetos, en donde la poesía escénica de Kantor comienza a diseminarse por el circuito teatral platense. Por otra parte, la formación de varios actores y directores platenses con Ricardo Bartis como, por ejemplo, «Pollo» Canevaro, trasladan a la ciudad las nuevas formas y técnicas que ya son canónicas en Buenos Aires pero que en La Plata comienzan a ser emergentes.

Este período se abre con la producción teatral del grupo *La Crines del Chancho*; la dramaturgia de Beatriz Catani; las obras de Laura Valencia y su espacio cultural La Fabriquera; y el teatro de Quico García y su espacio La Hermandad del Princesa. El paradigma de los grandes relatos teatrales platenses retrocede y se establece como una estética remanente dentro del campo teatral platense. El período anterior cierra definitivamente con el estreno en 1993 de *Maluco*, de Quico García, y abre la nueva etapa la obra de Beatriz Catani *Cuerpos A-banderados* de 1998. Ese mismo año Quico García estrena *Canon Perpetuo*; luego en 2003 *Ritual Mecánico* y finalmente en año 2007 *Estructura Inconsciente*. En cuanto a la producción de la Compañía teatral Las Crines del Chancho cabe destacar entre su producción: *Dos tipos siniestros* (1998) con dramaturgia y dirección de César Genovesi; *No confíes en lo que ves mientras comes pochoclo* (2000), con dramaturgia y dirección de César Genovesi, y *Alfredo* (2002), con dramaturgia y dirección de César Genovesi. Por su parte, Laura Valencia en La Fabriquera llevó a escena obras como: *Temo profundamente que me pierdan de vista* (1997); *Eterna* (1998), dirección Laura Valencia, adaptación suya de la novela de Ricardo Piglia *La ciudad ausente*; *Mala Jugada* (1998), dirección Laura Valencia y Patricia Ríos. En su paso como integrante de la Rosa de Cobre dirigió varias obras entre las que se destacan: en 1992 *De gárgolas, cariátides y tortícolis*; en 1992-1993 *Letargo de sueños*; 1993-1994 *Alguien estuvo*; y en 1995 *Manuscritos*. Cerrando el período se estrena: *Siete Cabritos* (2000), dirigida por José «Pollo» Canevaro; *Hasta que el agua me lleve* (2000), dirigida por Jazmín García Sathicq. Otros de los grupos que fueron artífices de varias obras significativas en la ciudad fue el grupo *Los Boñigos* (Cococho Abatángelo, Ana Colzani, Patricia Ríos); Grupo Stacatto (Cynthia Pierce, Cecilia Coleff, María Laura Belmonte).

Desvíos de la poética parakultural hacia La Plata

Lucía Álvarez

Con frecuencia, el *under* de los ochenta y noventa se asocia a un espectro de prácticas afiliadas por el desenfreno de los cuerpos, la ebullición de un estado de ánimo alegre como modo de despabilar las subjetividades paralizadas y los lazos rotos por la última dictadura militar, el desconche, el desborde y el olor a humedad, las guaridas remotas y los imaginarios *outsider*, los raros y los trasnochados, el hacer todo con (casi) nada y, en última instancia, la frivolidad, como fantasma que merodea en la activación de sensibilidades y poéticas desmarcadas de la militancia partidaria y su matriz macropolítica.

Un puñado de centros neurálgicos e intensidades poético-afectivas –con epicentro en el Parakultural– traducen una geopolítica del *under* de los ochenta apiñada en la capital del país. Esa imagen, quizás impida modelar la potencia localizada de otras zonas de experiencia que no acusan recibo ante la comunidad poética que trasnochó en los márgenes de la posdictadura de Buenos Aires.

La división del trabajo poético entre centros que irradian contenidos y periferias expuestas a la recepción de los mismos, quizás no agregue mayor complejidad a un problema que desagrega la historia de dichas contaminaciones, de usos y desvíos de las micropoéticas y de las estrategias que el *under* supo diagramar desde sus inadecuaciones civiles y poéticas y desde sus desobediencias sexuales. Durante este período se rescatan algunos de los episodios en los que se pueden leer las resonancias locales del modelo Parakultural entre fines de los ochenta y principios de los noventa. Es dentro de este panorama que tuvo lugar en El pasillo de las artes, durante octubre de 1990, el ciclo de presentaciones *Tres mujeres descontroladas*³⁶[Figura 2]. Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese, artífices del *sketch* y aficionados a una movida de teatro independiente con poco gusto al teatro y alto contenido de improvisación y culto a la poética de la falla, aterrizaron en la ciudad de La Plata por iniciativa de Ulises Ramos y Ramos, Hannah Fontán y Rodrigo Mirto. El contacto con los tres artistas se produjo luego de una función a la que concurrieron en Fundación Banco Patricios, al culminar la obra gestionaron el contacto con Batato.

³⁶ Sobre *Tres mujeres desesperadas* el libro *Te lo juro por Batato* (2001) diagrama una cronología, fiel a las anotaciones de Batato, que consigna versiones de esa obra realizadas en el Teatro de la Galera (1990) y el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (1991). Estimo que existen aún presentaciones y locaciones no registradas como la que ocupa a este escrito.

Música y mucho teatro en la movida de esta noche

POR LOS ESCENARIOS

Tablarras. Esta noche, en el Centro José Luis Romero, 50 Nº 539, el grupo presentará "De cómo el discurso del orden fue cuestionado y de sus terribles consecuencias", a las 21.30 y "Hay que agarrarlo al terrible cielo", a las 22.30. Puesta en escena, Carlos Sortino.

La cama. Una nueva función de este espectáculo tendrá lugar esta noche a las 23 en la sala La Rosa de Cobre, 51 nº 1056. Se trata de la versión teatral del cuento homónimo de Guy de Maupassant.

Memoria y celebración. Unipersonal con Graciela Sandoval que se presentará hoy a las 21 en el salón auditorio de la Facultad de Bellas Artes, diagonal 78 y Plaza Rocha.

Burujas de radio. A las 21.30 en la sala 420, 6 entre 40 y 41, se presentará hoy esta obra musical de Ricardo Ibarín, con Jorge Gilén, Jorge Fontana y el grupo de jazz Bubles.

Tres mujeres descontroladas. Nueva presentación de este show, en la sala de 6 entre 62 y 63, esta noche a las 21. Con la actuación de Alejandro Urdapilleta, Batato Barea y Humberto Tortonese.

El acompañamiento. En el salón del Banco Credcoop, calle 49 Nº 489, se presentará la obra de Carlos Gorostiza. Entrada gratuita.

Las galas del difunto. La pieza de Ramón del Valle Inclán se verá a las 21.30 en la Escuela de Teatro, calle 51 entre 3 y 4. Se repetirá mañana a las 21. Entrada gratuita.

Argentina! Argentina!. La gente del grupo de teatro del Club Universitario representará a las 20.30 en la calle 46 Nº 372 la pieza inspirada en textos de Ephraim Kishon. La dirección pertenece a Roberto Conte. Entrada gratuita.

Tutte Cabrera. Hoy a las 21.30 se realizará una nueva representación de la obra de Roberto Costa que dirige Norberto Mantanos en la sala de la UPAK, calle 49 entre 9 y 10. La función se repetirá mañana a las 21.

Juana Moreira super show. En la sala "A" del Pasaje Dardo Rocha se llevará a cabo a las 22 la penúltima función que ofrece La Teatrosva. La última representación será mañana a las 21.

Ballet. En la Escuela Italiana, calle 55 Nº 776, tendrá lugar a las 19.30 un espectáculo de danzas clásicas y folklóricas a cargo del Conjunto Platense de Ballet que dirige Mónica Martínez

Fuertes. Organiza el Círculo Toscano. Entrada gratuita.

El fuego. La obra para chicos de Roberto Uriona se verá a las 18.30 en la sala "B" del Pasaje Dardo Rocha. Pysnos, magia y malabazismo dirigidos por Antonio Lorenzo. El espectáculo se repetirá mañana en el mismo horario.

¿A usted nunca le pasó?. A las 21, en el club social y deportivo Instituto, 66 entre 117 y 118, se ofrecerá hoy una nueva función de esta comedia que presenta el grupo Teatro de las Diagonales del Club Universal.

El reñidero. Hoy y mañana a las 21, se presentará en la sala B del Pasaje Dardo Rocha, la obra de Sergio De Cecco "El reñidero", por el grupo teatral La gotera.

CINE-VIDEO

Recreación hospitalaria. Dentro de este plan, se proyectará hoy a las 16.30 en el policlínico General San Martín, el film "El gran desfile del circo". Entrada libre y gratuita.

Audióvisual. Un trabajo de Néstor Pontiroli titulado "Un paseo por Inglaterra y Escocia" se proyectará a las 19 en la calle 2 Nº 1365. Entrada gratuita.

LA MUSICA

Otra función de Marilina Marilina Ross volverá a presentarse a las 21.30 en la sala del Coliseo Poder. Ofrecerá otra vez su show titulado "Latiendo, que incluye el famoso tema "Honrar la vida".

Laurel en el Opera. El grupo que integran Carlos Escobar, Aiky Balen y Alejandro Sanz, pondrá en escena el espectáculo "Mal o menos...", con temas propios e inéditos. Hoy a las 22.30 en la sala de 58 entre 10 y 11.

Recital de guitarra. A las 22, en el salón de la Municipalidad, tendrá lugar hoy un recital de guitarra a cargo de César y Jorge Gordillo. Ampara Asociación Dante Alighieri y el Consulado de Italia. Se interpretarán temas de Scarlatti, Carulli y Pasquini, entre otros.

Cacho Castaña. Actuará en la Asociación Profesionales del Turf, 37 entre 117 y 118.

Peña Folklórica. A las 22, en el club Libertad, 51 Nº 1088, se realizará una peña folklórica de la que participarán Fabiana Castillo, Pablo Domínguez, Miguel Gutiérrez y el grupo Cruz del Sur. Entrada gratuita.

Loc: Blooper. La banda tocará a medianoche en el local de la calle 7 Nº 524.

CHARLAS

Arte y marginación. El debate se realizará a las 20 en el local de la calle 53 entre 1 y 2. Entrada gratuita.

PARA LOS CHICOS

Todos juntos es más fácil. La comedia infantil de Modesta Culla se ofrecerá hoy a las 17.30 en la sala "A" del Pasaje Dardo Rocha. Dirige Esteban González.

Un momento de "El despojamiento". En la foto: Lina Grimaldi.

Las protagonistas de "Tres mujeres descontroladas".

Graciela Sandoval en "Memoria y celebración".

Figura 2. El Día (27-10-1990) Nº237 - Año CVII

El afiche que difundió la fecha [Figura 3] es de los pocos fragmentos que restan de ese episodio, cuyas réplicas y versiones archivadas en *Youtube* indican la convivencia de bizarras tertulias literarias (Noy, 2001) que se combinaban con el concurso culinario de las *tres mujeres descontroladas*, que en cierto modo, anticipa el living de *Boluda Total* del programa de televisión *Todo x 2\$*. El numerito que interpretaran Batato, Urdapilleta y Tortonese espesó su furia poética en la literalidad de aquel pasillo donde se agolparon público e intérpretes, unidxs en la proximidad y la exasperación de ánimos movilizados por la risa y el desparpajo de exsxs cuerpos declamantes de letras ácidas como el poema barroco que Urdapilleta dedicara a *Las Pijas*.³⁷

Encomendarse a la precariedad, como un mantra que espesa en la humedad del camarín, es una exaltación frecuente entre quienes menudearon en la movida de los ochenta. Lejos de pretender romantizar y estancar esa imagen maloliente, la precariedad que modeló las

³⁷ El siguiente es un fragmento del poema escrito por Alejandro Urdapilleta: «[...] despliegue de pijas circuncidadas y el intenso bulto que rompe rutas arremolinadas rodantes con pendejos como rodetes rodeando como rastrojos suspensores en la terraza» (Urdapilleta [1994] 2008, p. 126).

condiciones de producción de esos antros y bares de mala muerte fue una constante que se tradujo en modos de hacer que desviaron el destino de la materia endeble y descartable en principio de acción: «Rebobinábamos el cassette, viste, y lo teníamos marcado con fibra, el sonido de cada *skecht*, así que costó pulir, la primera fue un desastre», rememora Rodrigo sobre la noche del estreno. El mal clima y una cifra reducida de asistentes modelan la memoria y fortuna de ese ciclo, que culminó acontecidas tres presentaciones.

La breve descripción de los relatos aquí reunidos graba un recuerdo donde el éxodo del modelo Parakultural desde Buenos Aires hacia La Plata se figura como una experiencia fallida y por lo tanto irrepetible. La escala que ese mismo año realizaran las Gambas al Ajillo en el Teatro Ópera –oportunidad en que presentaron *La debacle show*– quizás logre atemperar esa decidida incompatibilidad entre el campo del teatro independiente local y aquel que pululó en la *city* porteña. Aunque efímeras y escasamente documentadas, esas transacciones registran modos de valorar los circuitos y las poéticas que proliferaron en Buenos Aires y significan a esos episodios aislados como modos de irrumpir en lo local e interrumpir la continuidad de un centro de gravitación que, momentáneamente se sale de órbita para afectar a otrxs cuerpos y puntos del campo.



Figura 3. Afiche de difusión de la presentación en el Pasillo de las artes (1990)

Arte platense en democracia: la llegada del match de improvisación

Casper Uncal

Se considera unánimemente a Cabe Mallo como el precursor de la improvisación en la ciudad de La Plata. Fue durante su último año de secundaria que tuvo el primer contacto con lo que se consideraba una técnica menor. Llegaría a ella a través de bandas de rock alternativas, performances y experiencias interdisciplinarias, triangulando entre núcleos de la cultura *under* porteña como el Rojas, Cemento y el Parakultural. En este último conoció intérpretes tan representativos de la época como Los Melli. Pero fue Vivi Tellas quien, alrededor de 1987, durante uno de sus experimentos teatrales, empezó a pedir temas al público con los que fue enlazando historias espontáneas. Este hecho sería el momento cero de la *impro* en los términos en que la entiende Cabe Mallo. Se considera importante destacar que aún no había llegado al país el *Match de Improvisación*, formato referente del género y que, aún hoy, continúa ligado a la idea general de improvisación.

Las experiencias artísticas del Cabe abarcan desde bandas de rock juveniles con impronta escénica a proyectos que, ya para el año 1989, podrían considerarse teatrales. Otra de sus experiencias fue los Disisissss, que tenía una dinámica de clown y varieté, grupo que formó con Fernando Massobrio, Sergio Gaitán y José Minuchín. Podían pasar de una coreografía ordenada a un caos de situaciones azarosas. La indefinición de su espectáculo los tuvo al margen de la movida teatral de entonces con gran asistencia de público.

La improvisación, como método de búsqueda, se desarrollaría en el espectáculo que siguió a la separación del grupo los Disisissss. Algunos miembros montaron *El agua postal* en donde aplicaban procedimientos que caracterizaban la producción de Vivi Tellas, Los Melli o Gambas al Ajillo. Las miradas más canónicas sobre el deber ser del teatro, encarnadas por las instituciones teatrales oficiales, rechazaron este tipo de trabajos ya que lo consideraban un atentado contra la estructura dramática, o por la supuesta falta de formación de sus miembros.

En busca de nuevas experiencias pedagógicas, en 1990, Cabe toma clases en Capital Federal con Vivi Tellas en el centro Cultural Ricardo Rojas, centro artístico que se convierte en un referente para La Plata por la variada oferta de cursos. Aunque toma un curso de clown, es con la improvisación donde encuentra su espacio para el desarrollo de su carrera. En ese momento lo dictaba Ricardo Behrens, uno de los primeros improvisadores surgidos en el país, y miembro del *Match* porteño original. Este espectáculo se presentaba en ese momento en el Rojas y el Cabe pudo verlo, notado el espíritu lúdico que tenía, más que

nada en la impronta alternativa que le imprimía Fabio «Mosquito» Sancineto. También tomaban el curso de clown Jorgelina Uslenghi y Mariana Strifesa, presentes en el nuevo mundo de la *impro*. El desempeño del platense en las clases de clown fue apreciado por su profesor y compañeras improvisadoras, por lo que fue invitado a entrenar en el curso de *Match*. La invitación derivó en tomar un taller anual que dictaba Sancineto.

En el curso siguiente, a mediados de los noventa, tomó el rol de asistente (y a veces suplente) en las clases, y finalmente se sumó al elenco (la tercera generación desde que, en 1988, llegara el espectáculo a Argentina). De esa formación saldrían improvisadores con gran trayectoria, como Omar Argentino Galván, quien en otra etapa compartirá sus experiencias en la capital de la provincia.

En esa época, la única clase de improvisación en la Plata fue en el barrio Meridiano V. En 1996, Cabe convocó artistas alternativos cercanos como Massobrio. Este último se convertirá luego en otro referente, participando hacia fines de la década del noventa en el primer match jugados en esta ciudad.

En Capital, el espectáculo entra en una era oscura. Deja su sala tradicional, pasa por varias y el público decae. El Cabe llega a arbitrar algunos encuentros, y en algún momento de 1998 deja la movida porteña. Es en ese momento que empiezan a surgir nuevos elencos con otras propuestas, es así que la improvisación se expande y da finalmente el salto al vacío hacia los escenarios platenses.

Fue en la Feria del Libro local realizada en el Pasaje Dardo Rocha donde durante diez días se dispuso un salón, al que se bautizó con el nombre de *Federico Moura*, para recibir bandas de rock y números teatrales. Algunos músicos como Luciano Mutinelli e intérpretes como Silvina Seoane (una de las pocas artistas platenses de varieté, en los años inmediatos al regreso de la democracia) se sumaron para musicalizar y jugar un partido junto a improvisadores porteños, como las ya mencionadas Uslenghi y Strifesa, y otros como el reconocido Osqui Guzmán.

Casi simultáneamente abre La Fabriquera, entonces en calle 2 entre 41 y 42, espacio que concentró el *under performático* platense. En dicho espacio y con un elenco mixto con varios de los porteños ya mencionados y Massobrio como firme representante platense, realizan al menos tres funciones, las cuales motivan la creación de un primer taller de improvisación. Cabe Mallo termina el año con pocos alumnos, pero con la ayuda de Massobrio completan dos grupos de tres jugadores, con los cuales realizan una muestra al finalizar el taller.

Destacamos de este primer curso algunos improvisadores que formarían luego el elenco oficial del *Match de Improvisación Platense*: Mariana Palau y Nicolás Marotta, que con su hermano Federico tiene larga trayectoria en el formato (siendo este último productor de la versión actual del *Match*).

El segundo curso mantiene la mayoría de los estudiantes y suman varios más como Maximiliano Arena y Sergio Loudet (creadores del Himno que se sigue cantándose en cada encuentro).

Antes de finalizar el año contaban con suficientes estudiantes para hacer un elenco en regla. Para 1999 se establecen en el Galpón de la Comedia (en calle 49 entre 3 y 4), un espacio que por su tamaño y ubicación los exponía mucho más. Las experiencias del Cabe Mallo fueron el punta pie inicial para que muchos conocieran el ámbito teatral alternativo, el verlos cada viernes a las 23hs, en formato a la gorra se convirtió en el típico comienzo del fin de semana.

Con esta etapa, que se mantuvo hasta los primeros años del siglo XXI [Figuras 4 y 5], la improvisación platense formó una base sólida, gracias a la cual creció ramificándose en cantidad, calidad y variedad. Aún reconociendo altos y bajos, el público no ha dejado de acompañar los espectáculos o talleres, ni los improvisadores han dejado de buscar nuevos horizontes en el género.



Figuras 4 y 5. Elenco original del Match de improvisación La Plata, (2001), Galpón de la Comedia de Bs. As.

Referencias

- La Provincia de Buenos Aires contará con una ley teatral (23 de febrero de 1984). *El Día*, s/p.
- Match La Plata (2000-2001). [Fotografías del espectáculo]
<http://matchlaplata.blogspot.com/p/historiad-del-match-laplata.html>
- Música y mucho teatro en la movida de esta noche (27 de noviembre de 1990). *El Día*, s/p.
- Noy, F. (2001). *Te lo juro por Batato: biografía oral de Batato Barea*. Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural Ricardo Rojas.
- Performance a cargo del grupo Figuraciones (19 de noviembre de 1983). *El Día*, p 5.
- Radice, G. (2017). *Cartografía de la fragmentación: teatro posdramático platense*. La Plata, Argentina: Malisia.
- Sánchez Distasio, A. y Radice, G. (2007). La Plata (1956-1976). En Osvaldo Pallettieri (Director) *Historia del Teatro Argentino en las Provincias Vol. II* (pp. 31-74). Buenos Aires, Argentina: Galerna – Instituto nacional del Teatro.
- Tragedia de una familia guaranga de Grupo La Rosa de Cobre. Comedia de la Municipalidad de La Plata – 1989* (27 de noviembre de 1990), *El Día*, s/p. (Archivo personal de Nora Oneto)
- Urdapilleta, A. [1994] (2008). Las pijas. En *Vagones transportan humo* (pp. 123-134). Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.

MACLA Museo de arte Contemporáneo Latinoamericano

Hacia adentro y hacia afuera de una colección

María de las Mercedes Reitano

A lo largo de la década de los noventa y, tras la realización de varias exposiciones en Europa y la necesidad de aportar a la región un espacio de discusión, investigación y circulación del arte contemporáneo, surge la idea de fundar el primer Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA) en la ciudad de La Plata. Como corolario de una década intensa y, luego de varias reuniones, nace finalmente en septiembre de 1999 el MACLA.

Esta institución, junto a un grupo inicial de artistas, da sede permanente a una comunidad cultural que asume sus vínculos y reivindica un origen común: lo latinoamericano.

El arte de América Latina constituye una instancia que se asocia con una identidad asumida por cada artista de manera personal a través de recuerdos individuales y atávicos, reminiscencias culturales, con la memoria pictórica y con las exigencias del presente. Todos estos artistas son fragmentos dispersos de una integridad no del todo constituida.

Si bien la colección da cuenta de diferentes artistas, periodos y momentos de la historia del arte, quizá podríamos asegurar que en su mayoría las obras del patrimonio pertenecen a la última década del siglo XX.

El mapa que propone la colección se dibuja a partir de miradas que sitúan su origen en focos dispares, que se entrecruzan y tejen un enorme y complejo tapiz.

El tránsito de artistas, tradiciones y producciones de un país a otro, la acelerada circulación mundial de los mercados culturales, tiene como resultado la creación de lenguajes híbridos compuestos de fragmentos y préstamos de orígenes muy diversos. De hecho, lejos de ser manifestaciones aisladas de una sofisticada vanguardia estas obras son testimonio de un arte nacido del encuentro de tradiciones diversas.

Las obras del MACLA corresponden a los más destacados artistas argentinos y latinoamericanos residentes en nuestro país y en el exterior, además, entre ellos figuran los nombres de aquellos que la crítica de su tiempo ignoró y que fueron pilares para la historia del arte latinoamericano.

Nuestra cultura se da como una suma vital de marcas y de signos que inscriben un perfil identificable, distinguible de las otras culturas que preceden y constituyen la nuestra. Todos los aportes resultan fecundos, los interiores y los exteriores, los de residentes y exiliados.

La palabra y el sentir exilio resuenan permanentemente entre los muros del museo.

El exilio constituye una condición inherente a la obra y una característica de la dinámica creativa de parte de su patrimonio, transnacional por su modo de alimentarse y generarse. Los artistas reunidos en la colección, de alguna manera, dan cuenta de ese peregrinaje, de ese ostracismo cultural.

La idea de un museo contemporáneo latinoamericano nació en Caracas en 1978, en el marco del *Primer encuentro de artistas plásticos y críticos iberoamericanos*, los artistas y críticos allí reunidos veían que el arte latinoamericano carecía de un auténtico museo que nucleara y mostrara el hacer latinoamericano sin estar supeditado a los criterios de los museos de los países «centrales» que dispusieron del juicio y valoración de «lo latinoamericano» por mucho tiempo.

Latinoamérica (nuestro continente) tiene una frágil memoria con tendencia a fijarse en estereotipos y a la que le cuesta analizarse, reconocerse e identificarse a sí misma. Los problemas de memoria y, consecuentemente, de identidad no son nuevos. No obstante tenemos un camino recorrido que es parte de la historia y la esencia de nuestra alma. Las producciones de América Latina no harán más que crecer al ritmo de los cambios históricos y sociales y de las nuevas vías nacidas de las transformaciones. El uso de lenguajes internacionales para abordar las problemáticas locales ha tenido importantes desarrollos y brindado aportes significativos al arte contemporáneo.

La colección del MACLA hace eco de esta contemporaneidad latinoamericana.

Abstracto, concreto, geométrico, figurativo, gestual y conceptual son las diversas miradas que conforman el patrimonio del Museo. Algunos artistas de la colección coinciden en la afirmación de una estética científica que erradica especialmente lo metafísico y lo fantástico. Otros se mantienen dentro de los movimientos óptico-concreto-cinéticos, heredados tanto de la abstracción geométrica como el Dadá. Lo americanista, en su sentido puro y esencial, se suma en algunos artistas a una «geometría sensible» y en otros a una «abstracción lírica». Hay quienes, por su parte, indagan en nuevas formas de figuración que oscilan entre un espacio hiperrealista, surrealista o naturalista. La colección cubre medio siglo de creación en Argentina y América Latina.

El MACLA es pionero como museo en ser sede de un centro de estudios, consulta e investigación de las artes visuales y abre el camino para la creación de nuevos espacios como el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén en el año 2000, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en el 2001, el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Salta en el 2004, el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO) también en el 2004, la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat en 2008 y el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA) en el 2012 que, coincidentemente, proponen espacios de reflexión, exhibición y

circulación de diferentes prácticas artísticas. En consecuencia, podríamos preguntarnos ¿en qué momento se hizo tan deseable el arte contemporáneo? Evidentemente, era necesario legitimar una agenda regional y, por otra parte, teorizar la contemporaneidad local.

Por lo tanto, el MACLA visibilizó artistas, movimientos y generó el interés por obras y momentos de la historia del arte que ningún museo local había exhibido. Si bien el arte abstracto es quizá el fuerte de la colección, recuperó y recupera las producciones de valiosos creadores que no trascendieron y quedaron relegados por motivos extra artísticos. Tampoco se preocupa por seguir un relato histórico, ni el concepto de coleccionismo. Su patrimonio comienza en los años cincuenta, aproximadamente, a partir de un conjunto de artistas que discutían la figuración y se lanzaban a la geometría y al arte concreto aunque sin dejar de lado otras figuraciones.

La colección Luis Tomasello, Madí internacional, Eduardo Jonquières, Julio Silva, Carlos Cáceres Sobrea, Ernesto Díaz Larroque, Virginia Tentindo, Alda Armagni, y el fondo de arte abrieron la escena del arte argentino cimentando un museo para el público local y regional.

Como las bibliotecas y los parques, los museos existen para que los visite el público y para que sea frecuentado continuamente. Visitas breves y habituales, en grupos o en soledad, para que poco a poco se apropien de las colecciones que les pertenecen.

El museo, en tanto institución, abarca varios aspectos más allá de las obras: curadurías, diseños de montaje, visitas guiadas, espacios pedagógicos. Actualmente, las relaciones entre colección, curaduría y museo son los temas que se plantean y que interesan a fin de generar herramientas para proyectar y acompañar los estudios que se desarrollan en las instituciones académicas, como por ejemplo, en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, entre otras.

Estas nuevas lógicas de «mostrar» el arte de la contemporaneidad en los museos de gestión pública, como es el caso del MACLA, junto con los estudios académicos se enfrentan hoy a problemáticas tales como la lectura de lo artístico que exige replanteos en la función museística y, por otro lado, también, el concepto de identidad que deja de cimentarse en sustancias fijas. La idea de una identidad plena se ha vuelto insostenible (la región, la ciudad, el barrio, la religión, la familia, el género, la etnia, la opción sexual, la ideología) es difícil sostener un sujeto nacional homogéneo. El museo, entonces, puede concebirse como intersección de intereses cruzados. Esto, por supuesto, exige reformulaciones en su guión y una apuesta fuerte al área pedagógica.

El MACLA, nace casi con el tercer milenio y, en su propuesta fundacional, ya se plantea la necesidad de la investigación, de la integración, de un compromiso con el desarrollo social y comunitario, y una preocupación por la presencia ciudadana. No habla en nombre de las minorías que concurren al museo, sino que se intenta representar los intereses e historias de aquellos que por diversos motivos son o han sido marginalizados, apartados, negados. Trabajamos para que el museo nos permita acceder a una historia rica y diversa, cuestionar el presente y proyectar un futuro que nos ayude a sentir y comprender colectivamente.

Las autoras y los autores

María de los Ángeles de Rueda

mariaderueda@gmail.com

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas, y Magíster en Estética y Teoría de las Artes por la Facultad de Artes de la UNLP. Se desempeñó como docente Titular ordinaria en Historia de las Artes VI y VII e Historia de las Artes Visuales III en la Facultad de Artes, UNLP. Investigadora cat. 1.

Entre 2004 y 2015 fue directora interina del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la FDA-UNLP y directora de la maestría en Estética y Teoría de las Artes en la misma facultad. Profesora de Postgrado en la Maestría de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Artes, en la Maestría de Literaturas Comparadas en Humanidades y Ciencias de la Educación, en la Maestría de Conservación y Preservación del Patrimonio Arquitectónico en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UNLP. Ha publicado numerosos artículos, y compilado libros sobre arte y medios, prácticas experimentales y artes en la ciudad de La Plata.

Daniel Sánchez

sanchez.fatimada@gmail.com

Profesor y Licenciado en Historia de las Artes Plásticas, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA, UNLP). Profesor Titular de la cátedra de Historia de las Artes Visuales I, II, III e investigador (FDA, UNLP). Es también Profesor Titular de la Cátedra de Historia Socio-cultural del Arte, Departamento de Artes del Movimiento, Universidad Nacional de las Artes (DAM, UNA). Realizó la Maestría de Gestión y Políticas Culturales del Mercosur (Universidad de Palermo, 2001-2002) y fue becario del Instituto Ítalo Latinoamericano (IILA, Ministerio de Relaciones Exteriores de Italia, 2002-2003) y de la Fundación Antorchas (2003).

Se desempeñó como Jefe del Departamento de Estudios Históricos y Sociales (FDA, UNLP) entre 2004 y 2007, y actualmente es docente de cursos de posgrado, extensión universitaria y de capacitación docente. Fue director del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti (2007) y forma parte, desde el año 2001, del Programa Arte en las Escuelas, coordinado por la Fundación Standard Bank y seleccionado por la Unesco, en 2006, como Mejor Programa

Educativo de Arte en Argentina. Actúa también como consejero académico de la FBA, UNLP y como consejero superior de la UNA. Es docente-investigador categoría II.

Gustavo Radice

gustavoradice@gmail.com

Lic. en Artes Plásticas (Escenografía) por de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA-UNLP). Doctor en Artes por la FDA-UNLP.

Es Titular de la Cátedra Taller Básico Escenografía I-II. Desde el 2019 asume como director del Instituto de Historia el Arte Argentino y Americano de la FDA-UNLP. Ha dirigido y codirigido Proyectos de investigación radicados en la UNLP. Dirige becarios de Conicet y becarios de posgrado de UNLP. Es director de tesis de Maestría y Doctorado. Ha sido evaluador de proyectos de investigaciones y de revistas científicas de diversas universidades nacionales e internacionales.

Posee publicaciones en revistas académicas nacionales e internacionales sobre artes escénicas y cuenta con libros y capítulos de libros sobre teoría e historia del teatro platense.

Desde el año 2017 edita junto a Carolina Donnantuoni y la editorial Malisia la revista sobre artes escénicas platenses *El ojo y la navaja*. Finalmente, también se destaca su producción artística en campo de artes visuales y las artes escénicas.

Natalia Di Sarli

nataliadisarli@hotmail.com

Magíster en Estética y Teoría de las Artes. Profesora en Artes Plásticas, orientación Escenografía (Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata).

Prof. Adjunta de las Cátedras Lenguaje Visual III, Lenguaje Multimedial I y Taller Básico Escenografía I-II (FDA – UNLP). Investigadora Categoría III.

Directora de Proyectos de Investigación del Programa de Incentivos. Evaluadora científica de la Comisión Asesora Técnica, área de Ciencias Sociales (CyT-UNLP). Editora asociada del Boletín de Arte (BOA) del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes (FDA – UNLP).

Mariela Alonso

marielasolo@gmail.com

Profesora en Letras (FaHCE, UNLP) y Profesora en Historia de las Artes Visuales (FDA, UNLP). Doctoranda en Artes (FDA, UNLP) con el tema: *Arte argentino y descolonialidad*.

Es Profesora Titular de la cátedra Producción de Textos A, materia obligatoria de la FDA, UNLP, y Titular de la cátedra de Historia de las Artes Visuales III de la misma unidad académica. También Profesora Titular de las cátedras de Historia Sociocultural del Arte I-II-III y Comunicación y Semiótica I-II en el Departamento de Artes Audiovisuales (UNA). Es Consejera Suplente del Consejo Directivo de la Facultad de Artes de la UNLP.

Desde 2019 dirige el Proyecto de Investigación América Herida (Programa PIBA, FDA, UNLP) sobre arte y descolonialidad. Desarrolla su labor de investigación en el campo de la gestión y producción cultural.

Es Investigadora Categoría IV del Programa de Incentivos.

Nicolás Alejandro Bang

nicolasbang@gmail.com

Nicolás Alejandro Bang (La Plata, 19 de febrero de 1975), Profesor en Historia de las Artes Visuales por la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Desempeña su tarea docente, de investigador y extensionista desde la educación de pregrado en el Bachillerato de Bellas Artes, y en las carreras de grado de la Facultad de Artes, UNLP. Profesor Adjunto en la Cátedra Historia de las Artes Visuales I, y Ayudante diplomado en Epistemología de las Artes (FDA, UNLP).

En investigación, participó en varios proyectos acreditados por UNLP. Desde el año 2002 posee publicaciones de carácter nacional e iberoamericano, capítulos de libros y reseñas de muestras, todas orientadas a la Historia de las artes visuales, la Estética y la Epistemología del Arte.

En la extensión universitaria, desde el año 2015, es director del proyecto *El Vendaval* que realiza intervenciones didáctico-artísticas en el Sistema Penal Juvenil de la Provincia de Buenos Aires.

Daniela Anzoátegui

daniela.anzo195@gmail.com

Muralista. Profesora en Artes Plásticas con orientación en Muralismo y Arte Público Monumental, y con or. en Escultura (FDA-UNLP). Diplomada en Prácticas Artísticas situadas en Territorio (UNA). Ayudante diplomada en Historia de las Artes Visuales III. Se encuentra realizando el Doctorado en Artes (FDA) mediante la Becaria doctoral UNLP, investigando una posible aproximación a la teoría del Muralismo Comunitario en Argentina desde las experiencias de Museos a Cielo Abierto.

Obtuvo becas y premios: Beca Activar Patrimonio (2022), Premio en el Concurso Federal de Cultura para la acción ambiental -categoría mural- (2021), Premio en el Concurso Federal de Muralismo (2020), todos del Ministerio de Cultura de la Nación; Beca Creación del Fondo Nacional de las Artes (2019). Produce murales desde una perspectiva feminista y descolonial. Se formó con la muralista platense Cristina Terzaghi y desde el 2015 integra su equipo de trabajo. Participa del Proyecto de Investigación *América Herida* (Programa PIBA/FDA-UNLP).

Gerardo Guzman

cucoguzman@hotmail.com

Gerardo Guzman nació en La Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina. Estudió piano en el Conservatorio de Música Gilardo Gilardi de su ciudad. Es Doctor en Artes (Facultad de Artes, UNLP), Profesor y Licenciado en composición (FDA-UNLP).

En esa casa de estudios se desempeña como Profesor Titular Ordinario de Historia de la Música. Investigador categoría III del Programa de Incentivos de la UNLP. Director del Conservatorio de Música Gilardo Gilardi de la Plata (2012-2023), y Director de la Escuela de Arte de Berisso (1996 – 2016).

Es miembro de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM). Artículos de su autoría se encuentran en revistas de la especialidad. Se ha presentado como pianista, compositor e investigador en diversos centros y encuentros científicos nacionales e internacionales, así como músico en espectáculos teatrales. La Editorial Biblos publica sus relatos de ficción: *En qué lugar de la noche estás* (2020) y *El tiempo sin años* (2022).

Rocío Sosa

rocio.sosa.5@gmail.com

Licenciada y Profesora en Historia de las Artes con orientación en Artes Visuales por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de la Plata. En dicha unidad académica desempeña tareas docentes como profesora adjunta de la cátedra Historia de las Artes Visuales 3 y de investigación en el marco de una beca doctoral radicada en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.

Integra el Proyecto de investigación denominado *América Herida*, el cual se enmarca en el Programa de Investigación Bianual en Arte (FDA, UNLP).

Ha publicado en revistas y en libros, ha realizado estancias de investigación, dictado cursos y conferencias en países de Sudamérica, especialmente en Brasil, y en España sobre arte y política, teorías críticas de la colonialidad y problemáticas artísticas en América Latina entre el siglo XIX y XXI.

Pheonía Veloz

velozpheonia@gmail.com

Es Profesora de Artes Plásticas con orientación en Escenografía FDA/UNLP donde actualmente se desempeña como docente. También dicta seminarios de diseño de vestuario y dirección de arte en la Escuela Universitaria de cine de Tucumán, desde en el Departamento de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes, y en el CELCIT.

Ha diseñado vestuario y escenografía en 30 producciones cinematográficas y televisivas bajo la dirección de importantes creadores de Argentina; entre ellos Daniela Goggi, Demián Rugna, Gabriel Lichtman, Juan Bautista Stagnaro, Juan Carlos Desanzo, entre otros. En teatro ha trabajado en 28 producciones en teatros nacionales e independientes con directores tales como Guillermo Ghio, Tatiana Sandoval y Agustín Rittano.

Integra el grupo cultural La Grieta de la ciudad de La Plata y la Compañía de Teatro Cuerpoequipaje de la ciudad de Buenos Aires.

Es coautora junto a Valentina Bari del libro *Descubrir el vestuario en las artes espectaculares* Ed. Eudeba (2021) y en colaboración escribieron *La historia del vestuario cinematográfico en Argentina* para la *Encyclopedia of Film and Television Costume Design* de Deborah Nadoolman Landis. Ed. Bloomsbury (en imprenta).

Fabiana Di Luca

fabidiluca@yahoo.com.ar

Licenciada y Profesora en Artes Plásticas con orientación en pintura (FDA/UNLP).

Es Jefa de Trabajos Prácticos en Historia de las Artes Visuales 3, Profesora Titular en Historia de las Artes Visuales 6 y 7, (FDA/UNLP). Profesora Titular Ordinaria en las Prácticas Profesionalizantes de la especialidad Artística Sociocomunitaria en el BBA de la UNLP.

Artista visual y docente. Miembro fundador e integrante del colectivo cultural La Grieta, coordinadora durante veinte años del taller de artes visuales *La Vaca de Muchos Colores*, fundadora del sello editorial y Biblioteca Popular La Chicharra, mentora y gestora de las Muestras Ambulantes en el Barrio Meridiano V de La Plata (1995-2005/2006/2007/2009). Fundadora del Centro Cultural El Galpón de La Grieta en el Barrio Meridiano V.

Actualmente reside en una isla del Delta de Tigre donde ha coordinado talleres de arte y literatura en la Casa Museo Haroldo Conti, casa Museo Li-Tao del artista Xul Solar y en Luna Llena una isla taller. Colabora con las ediciones de la Biblioteca Popular Genoveva de la 2º sección de Islas del Delta.

Ha recibido becas del Fondo Nacional de las Artes por el Proyecto Orillas (2014) y Los Muelles Dicen (2021). Actualmente su práctica artística se focaliza en la relación entre arte y territorio con perspectiva ambiental y está desarrollando el proyecto de Escuela Nómada de Paisaje conjuntamente con la artista Juliana Ceci.

Magdalena Inés Pérez Balbi

magdalena_pb@yahoo.com.ar

Docente de la Facultad de Artes (UNLP). Doctora en Ciencias Sociales por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (FSOC/UBA), Magíster en Teoría Crítica y Estudios Museísticos (MACBA-UAB) y Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA/UNLP).

Sus investigaciones se centran en el cruce entre arte y política y específicamente en el activismo artístico en la ciudad de La Plata. Integra proyectos de investigación en FDA (UNLP) y en el IIGG (FSOC/UBA). Integra el IHAAA (FDA/UNLP) y la Red Conceptualismos del Sur. Es autora del libro *Habitar/Confabular/Crear. Activismo artístico en La Plata* (EDULP, 2020). Ha colaborado en tareas de investigación y curaduría con el Centro de Arte Experimental Vigo.

Lucía Álvarez

luciaalvarezpintado@gmail.com

(La Plata, 1991). Es profesora en Historia de las Artes con Orientación en Artes Visuales por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Es doctoranda del Doctorado en Historia del IDAES. Actualmente se desempeña como Becaria Interna Doctoral del CONICET y como docente de la Facultad de Artes (UNLP).

Sus líneas de investigación se focalizan en las intersecciones entre historia del arte, desobediencias sexuales y televisión a partir de la figura de Federico Klemm entre principios de la década del 90 e inicios de la década del 2000.

De manera independiente, escribe un newsletter semanal (SimPOPcio) sobre canciones e historia del arte y publicó su primera ficción *Fanfics gitanos* (2022) en Ediciones Afines. Formó parte de los equipos de trabajo de diversos proyectos editoriales gestados en la ciudad de La Plata entre 2018 y 2020.

Casper Uncal

casperuncal@gmail.com

Profesor en Letras (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP). Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos en la Cátedra Producción de Textos A (FDA, UNLP), como también docente en nivel medio y superior, y en varias organizaciones culturales.

Es investigador y artista escénico (miembro de ATINA y de AINCRIT) actividad a la que se dedica profesionalmente desde el 2002. Ha representado al país en encuentros y giras internacionales de teatro por Ecuador (2007), India (2009), Suiza (2010) e Inglaterra (2011). Participó de diversos proyectos cinematográficos, como con la productora platense Tangram Producciones, y contenido web como en *Te Lo Resumo Así Nomás*.

Desarrolla su labor de investigación en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (FDA-UNLP)

Integra el Proyecto de Investigación *América Herida* (Programa PIBA, FDA, UNLP) en el marco del cual es miembro del Comité Académico del Segundo Simposio Internacional de Arte y Descolonialidad.

María de las Mercedes Reitano

reitanomariam@yahoo.com

Nacida en La Plata. Es Doctora en Historia del Arte por l' Université de Paris 1, Panthéon Sorbonne. Tiene un DEA (diplome d' etudes approfondies) por la misma Universidad.

Prof y Lic. en Historia de las Artes Plásticas por la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

Se desempeña como Profesora Titular de las Cátedras Historia de los Medios y sistemas de Comunicación contemporáneos y Gestión Cultural, en la Facultad de Artes de la UNLP.

Prof. Titular de las materias Crítica y estética especializada para la Licenciatura en Crítica de Artes, y Prof. Titular de las materias Estudios curatoriales 2 y Taller de Práctica curatorial 1 en la Lic en Curaduría de las artes en la UNA. Docente investigadora categoría 3.

Es directora del MACLA (Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano de La Plata) y Rectora de la Universidad del Este, La Plata.



SECRETARÍA
DE CIENCIA Y TÉCNICA
IHAAA

 FACULTAD
DE ARTES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

