

TEMAS

T E M A S D E L A A C A D E M I A

CULTURA, ARTE Y REGIÓN

LUIS ABRAHAM / LA PAMPA

DORA DE MARINIS / MENDOZA

ROBERTO FERNÁNDEZ / BUENOS AIRES

RAFAEL FERRARO / CÓRDOBA

MARIANA GIORDANO - GABRIEL ROMERO / CHACO - CORRIENTES

GUSTAVO GROH / TIERRA DEL FUEGO

HUGO IRURETA / JUJUY

NÉSTOR JOSÉ / JUJUY

GUIDO MARTÍNEZ CARBONELL / SANTA FE

CARMEN MARTORELL / SALTA

ALBERTO NICOLINI / TUCUMÁN

MARCELO OLMOS / ENTRE RÍOS

CARLOS M. REINANTE / SANTA FE

CARLOS SÁNCHEZ VACCA / SAN LUIS

NORMA SEGOVIA / SANTA CRUZ

EDUARDO SOLÁ / CATAMARCA



ACADEMIA NACIONAL de BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA / 2013

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

CULTURA, ARTE Y REGIÓN

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA / SEPTIEMBRE 2013

Academia Nacional de Bellas Artes

Ricardo Blanco

Presidente

Guillermo Scarabino

VicePresidente

Matilde Marín

Secretaria General

Justo Solsona

ProSecretario

Alberto Bellucci

Tesorero

Alberto Bastón Díaz

ProTesorero

Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes

© Academia Nacional de Bellas Artes, 2013 / N° 11

Coordinación Académica

Jorge Taverna Irigoyen

Coordinación Técnica

Susana Strauss

Diseño y Calidad Gráfica

Tribalwerks Ediciones

La Academia Nacional de Bellas Artes desea agradecer a las instituciones y personas que brindaron generosamente el material fotográfico y la autorización para utilizar en este volumen. Se deja constancia de haber hecho el mejor esfuerzo en cada caso por contactar a los titulares de los derechos para incluir de la manera más completa y precisa los créditos respectivos, pero si se hubiesen producido involuntarios errores u omisiones, la Academia Nacional de Bellas Artes se compromete a insertar la aclaración correspondiente en la siguiente edición de esta publicación.

Sánchez de Bustamante 2663, 2° piso, (C1425DVA)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Tel.: (5411) 4802 2469 / 3490

e-mail: secretaria.anba@fibertel.com.ar

www.anba.org.ar

De Marínis, Dora

Temas de la Academia : cultura, arte y región / Dora De Marínis y Luis Alberto Abraham ; con prólogo de Ricardo Blanco. - 1a ed. - Buenos Aires : Academia Nacional de Bellas Artes, 2013.

172 p. : il. ; 25x25 cm.

ISBN 978-950-612-031-3

I. Arte y Cultura. I. Abraham, Luis Alberto II. Blanco, Ricardo, prolog
CDD 701

Fecha de catalogación: 28/06/2013

INDICE

Ricardo Blanco	5	INTRODUCCIÓN
Luis Abraham LA PAMPA	9	LA PAMPA. EL PAISAJE RECLAMA CETRO Y CORONA
Dora De Marinis MENDOZA	17	EL FESTIVAL INTERNACIONAL MÚSICA CLÁSICA POR LOS CAMINOS DEL VINO
Roberto Fernández BUENOS AIRES	29	ARTE, CULTURA Y TERRITORIO
Rafael Ferraro CÓRDOBA	39	LA SITUACION ACTUAL DEL ARTE EN CORDOBA
Mariana Giordano y Gabriel Romero CHACO / CORRIENTES	49	DIALOGOS HISTÓRICOS Y CONTEMPORÁNEOS EN LAS ARTES VISUALES DE CHACO Y CORRIENTES. EL ACCIONAR E INTERCAMBIO EN LAS RESPECTIVAS CAPITALES.
Gustavo Groh TIERRA DEL FUEGO	57	NOTABLES INCIDENCIAS RECIENTES EN EL DESARROLLO CULTURAL DE TIERRA DEL FUEGO
Hugo Irureta JUJUY	65	ARTE JUJEÑO (TILCARA)
Néstor José JUJUY	73	LA QUEBRADA DE HUMAHUACA. ASPECTOS URBANÍSTICOS Y ARQUITECTÓNICOS, DESDE SUS ORIGENES A LA ACTUALIDAD
Guido Martínez Carbonell SANTA FE	83	DIÁSTOLE Y SÍSTOLE ARTÍSTICA EN LA REGIÓN DEL ROSARIO
Carmen Martorell SALTA	95	SALTA EN LAS ARTES ARGENTINAS
Alberto Nicolini TUCUMÁN	107	LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO EN TUCUMÁN
Marcelo Olmos ENTRE RÍOS	117	ENTRE RÍOS: UN SALÓN EN LOS CONFINES
Carlos M. Reinante SANTA FE	125	ARTISTAS OBJETUALISTAS EN SANTA FE: REFLEXIONES Y EXPERIENCIAS
Carlos Sánchez Vacca SAN LUIS	135	¿EXISTE SAN LUIS PARA EL ARTE NACIONAL?
Norma Segovia SANTA CRUZ	145	SANTA CRUZ. TERRITORIOS MIGRANTES
Eduardo Solá CATAMARCA	159	ITINERARIOS ARTÍSTICOS POR LAS TIERRAS DE CATAMARCA

Introducción

RICARDO BLANCO

PRESIDENTE ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

La Academia Nacional de Bellas Artes ha considerado siempre dar cabida a las expresiones de todos los académicos, en particular a través del anuario *Temas* y quienes han sido a veces demorados fueron los académicos delegados, o sea aquellos representantes de la ANBA en las provincias argentinas (el Interior del país desde la perspectiva de Buenos Aires).

En este número se trató de subsanar ciertos olvidos y por ello se cursaron invitaciones solamente a los académicos delegados y se les solicitó que escribieran sobre la situación del arte en sus propios territorios a través de un texto junto con imágenes de lo realizado en sus provincias o región.

Algunos han usado algo de texto para referirse a la centralidad manifiesta de Buenos Aires. Tal vez tengan algo de razón y sea cierto en términos objetivos; creemos que la cuestión no reside sólo en Buenos Aires, sino en la falta de comunicación mutua. Es por ello que en *Temas N° 11* se presentó la oportunidad a los académicos delegados para que expresasen sus conocimientos y opiniones, decidiendo dieciséis de ellos participar de la publicación.

Entre las ponencias encontramos algunas reflexiones sobre la actividad actual regional, también sobre la historia y desarrollo del arte en el lugar y otros trabajos expresan aspectos de las manifestaciones que, en general, son de la especialidad del autor, por lo que imaginamos que se puede hacer otro número de *Temas* donde estén las otras manifestaciones y el panorama de algunas provincias que aún no están representadas pues todavía no hay académicos delegados.

Sigue siendo intención de la ANBA ampliar las posibilidades de exponer la situación del país en su totalidad y sabemos que contamos con los académicos delegados. Por ello agradecemos a todos los autores su participación.

Estimamos que nuestros Académicos Delegados son quienes conocen bien sus provincias y las van presentando y/o recordando algunas informaciones. Esto pone en un lugar privilegiado a la ANBA al poder recopilar una información valiosísima ya que sólo el intentar cuantificar a los artistas que han sido nombrados por haber actuado o porque están actuando en el ámbito del país, constituye una ardua tarea. De alguna manera certifica ciertas inquietudes de los autores y,

en cuanto olvidos, varios han tomado el tema de la relación “centro-periferia”, inclusive uno de los trabajos presentados está así calificado.

De las provincias más antiguas, las que cuentan en su patrimonio piezas arqueológicas, rescatamos la visión historicista que se ha hecho de cada una de las manifestaciones, de su arquitectura, de su artesanía, como acciones primigenias. Por ejemplo, el trabajo de Catamarca nos remite a los tiempos de la cultura Aguada, luego pasa por las capillas y la ruta del adobe, hasta los artistas actuales dándonos un panorama de la región. San Luis pasa revista desde la obra de un pintor fundacional de la cultura plástica regional contemporánea hasta el repaso de los exponentes actuales de cada ciudad de la provincia, desde San Luis capital, a Villa Mercedes, Merlo, San Francisco, Luján, La Punta y hasta La Estanzuela.

Es interesante verificar cómo provincias como Santa Fe y Entre Ríos, Chaco y Corrientes, se explayan como un sistema de complementación, lo que sucede en una respecto a la otra; aquí se verifica el concepto de región, mientras que las ciudades como Córdoba o Rosario, expresan una cierta autonomía regional y encaran su patrimonio actual en diversas especialidades.

Desde el sur, Santa Cruz, Tierra del Fuego y La Pampa se muestran interesadas en evidenciar la influencia del clima y el interminable espacio; la región se impone por su potencia y dimensión ambiental y ésta condiciona su arte.

En el trabajo sobre la provincia de Buenos Aires se ha optado por referenciar pocos grandes artistas y se ha hecho una disquisición

teórica acerca de tener en cuenta la región y la cultura en el arte, por ello han considerado los aportes teóricos de los principales referentes internacionales.

En el Norte, vemos tanto a Jujuy como a Salta mostrando la historiografía de las principales manifestaciones de la pintura en sus expresiones como el arte geométrico, o su arquitectura, preocupación también de Tucumán con el tema de la preservación como hecho cultural y la crónica de una manifestación como crítica a ciertas disposiciones.

La música está muy presente en Mendoza y en Rosario y aquí se llega a considerar la importancia de artistas de cine y teatro como manifestación de la cultura popular y cómo han influido en todo el país.

En síntesis, el N° 11 de “*Temas*” aporta un panorama de las artes en las diferentes regiones del país. El resultado nos está diciendo que hay mucho más y que una buena cantidad de artistas que conocemos en Buenos Aires o han triunfado en el extranjero, han salido de esas “regiones”.

Sabemos que hay más, pues el patrimonio artístico mostrado nos habla de la existencia de una *región* totalizadora, la Argentina. Se nombra a artistas, museos, escuelas, teatros, eventos, manifestaciones, arqueología, bienales. Venecia, San Pablo, festivales internacionales están tratados naturalmente en los trabajos de los Académicos por lo que consideramos que es mucho más lo expresando en este *Temas XI* que lo referido a “Cultura y región”.

La Pampa. El paisaje reclama cetro y corona

LUIS ABRAHAM

I

Antes, hace mucho tiempo, la pampa se escribía con minúsculas. Después, viendo su descomunal extensión alguien trazó una línea vertical encima del meridiano 63°23' al oeste de Greenwich, y la región ubicada al oeste de esa línea empezó a llamarse con el mismo nombre, pero ahora con mayúsculas. Todos llaman a esa línea "el meridiano quinto", aunque casi nadie sabe bien por qué.

Antes, los pocos nombres con que se nombraban sus parajes, eran Moreno, Luján, Mercedes, y para los más audaces, Bragado y Junín, entre otros. Nadie sabía qué significaba Maracó, Caleufú, Realicó, o Rancul.

En esa época pasada, la pampa ya tenía quien la pintara. Los pintores, unos venidos de otras regiones y otros nacidos ahí cerca, se llamaron, por ejemplo, Quinsac de Monvoisin, Rugendas, Pallière, Pueyrredon, Della Valle, Molina Campos.

II

Raymond Auguste Quinsac de Monvoisin nació en Francia en 1790, y aunque participó activamente en la vida cultural chilena, también realizó retratos de personas del campo argentino, entre los que se destaca su retrato *Soldado de Rosas*, un óleo sobre cuero de potro, de 27 x 36 cm, y su obra *Gacho federal*, óleo sobre cuero, de 245 x 172 cm ambos pintados en 1842.

Mauricio Rugendas, nacido en Alemania en 1802 como Johann Moritz Rugendas, fue uno de los artistas viajeros que pasó por Argentina durante un breve período, donde pintó *El rapto de Doña Trinidad Salcedo*, óleo sobre tela realizado en 1845.

Juan Pedro León Pallière, considerado francés aunque nació en Río de Janeiro, se radicó en Buenos Aires en 1855. Sus obras reflejan imágenes costumbristas del campo argentino, por el cual viajó en sus años de residencia aquí. Su obra más reconocida es *Idilio Criollo*, también llamado *Un gacho enamorado*, óleo sobre tela, de 100 x 140 cm, pintado probablemente en 1861, que se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Prilidiano Pueyrredon nació en 1823 en Buenos Aires. Si bien fue un pintor interesado en variados temas, y es incluso considerado el precursor del desnudo en la pintura argentina, tuvo una gran dedicación a los temas de la vida en el campo, lo que puede advertirse con sólo recordar algunos de los títulos de sus obras: *Un alto en el campo*, *En el corral*, *Capataz y peón de campo*, *Tormenta en la pampa*, *Un alto en la pulpería*, o *Recorriendo la estancia*. La primera de ellas, un óleo sobre tela de 75,5 x 166,5 cm pintado en 1861 y que se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes, ha sido considerada por muchos como su obra más destacada.

Ángel Della Valle nació en Buenos Aires en 1855, se destacó en la representación del campo, el gacho y otros temas criollos. En 1892, Della Valle exhibió con gran éxito en el bazar Nocetti y Repetto su obra *La Vuelta del Malón*, un óleo sobre tela de 186,5 x 292 cm que actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes. La obra fue expuesta luego en el pabellón argentino de la exposición internacional de Chicago, Estados Unidos.

Florencio Molina Campos, por último, nació en la ciudad de Buenos Aires en 1891. Sus pinturas retratan típicas escenas de la vida del gacho sin desdeñar el uso de un toque humorístico en la mayoría

de ellas. La masiva reproducción de sus obras en los almanaques de la fábrica Alpargatas lo llevó a ser el artista más conocido de una época. El paisaje de la llanura pampeana está siempre presente, e incluso muchas de sus obras fueron pintadas en sus largas residencias en el exterior, se dice que recordando de memoria el color de los cielos y la forma de los árboles.

III

La pampa tiene el ombú, dice una coplilla mentirosa. En realidad tiene el caldén, el chañar, el piquillín y el sombra de toro, entre muchos otros. Y prolijos bosquesitos

rectangulares de eucaliptus, hijos de los traídos por Sarmiento.

Pero en la obra de Prilidiano Pueyrredon, *Un alto en el campo*, resalta majestuoso un ombú, que enmarca la parte izquierda del cuadro y da sombra y cobijo a los personajes que descansan del agotador viaje. El pintor, sin querer, reforzó el viejo equívoco.

IV

La Vuelta del Malón de Ángel Della Valle, es posiblemente la pintura más analizada de la historia del arte argentino. El tema, la historia, sus variados mensajes explícitos u

ocultos, el impacto del color del caballo central o el de la piel de la cautiva, la disposición de las lanzas o los enseres religiosos robados han generado cientos de páginas escritas por estudiosos de todo tipo.

No voy a sumarme a ninguna controversia, salvo mencionar, que en mi criterio, si se retiraran de la pintura todas las personas, los caballos, y hasta el perro que corre por delante, estaríamos en presencia de uno de los mejores paisajes de la llanura pampeana que se han pintado.

V

*Usted no conoce el sur
si piensa que es el desierto,
ni sabe cómo es La Pampa
ni conoce su secreto:*

*¡La Pampa es un viejo mar
donde navega el silencio!
(Ricardo Nervi, Eduardo Castex 1921,
Santa Rosa 2004).*

VI

Del lado oeste de la línea vertical de la que hablé al principio, empezaron a fundarse los pequeños pueblos que después habrían de ser ciudades. Victorica y General Acha en 1882, Santa Rosa en 1892, Toay en 1894, General Pico en 1905.

Tal como pasara del otro lado, los primeros pintores venían de lejos, aunque pronto otros nacerían en las incipientes poblaciones. No sé si alguno de aquellos artistas y los posteriores que los siguieron conocían a John



Nicolás Toscano. Obra perteneciente a la Pinacoteca del Museo Provincial de Artes, Santa Rosa, La Pampa.

Constable, Jean-Baptiste Camille Corot o a Jacob Abraham Camille Pissarro, o si habrán visto directamente alguna de sus obras, pero algo los une a ellos, con lazos difíciles de descifrar.

El paisaje en la pintura se impuso en los primeros tiempos en forma similar a lo que ocurriera en la literatura en la que como dijo Analía Cavallero: *La apropiación del territorio ha traducido, claramente, una ideología, una identidad construida en relación con determinados elementos referenciales: el oeste como la pampa desconocida, la zona de los médanos, los ríos y su problemática, el viento, el caldenal, la llanura. Desde los inicios de la historia literaria pampeana, se ha puesto un indiscutible acento en el paisaje rural.*

En esas primeras épocas los pintores más destacados en plasmar el paisaje que poco a poco se iba modificando fueron Nicolás Toscano, Juan Carlos Durán, Víctorio Pesce, Elba Valdez Leiva, Antonio Ortiz Echagüe.



Mural de A. Ortiz Echagüe (fragmento).

VII

Nicolás Toscano nació en 1898 en Lomas de Zamora y falleció en Santa Rosa en 1973. Aprendió dibujo en Bánfield, radicándose posteriormente en Victorica, en 1919. Se mudó luego a General Pico, donde dirigió una escuela de dibujo en la Agrupación *La Peña*, fundada por él y

después a Santa Rosa, donde enseñó dibujo en el Colegio Nacional.

Creó la revista trimestral *Lympha* en 1958, dedicada a las "Artes, letras, ciencias, social y noticias", que salió durante más de una década. Era amigo de Benito Quinquela Martín.



Mural de A. Ortiz Echagüe (fragmento).



Mural de A. Ortiz Echagüe.

Junto con Juan Carlos Durán y Amílcar Evangelista están considerados los iniciadores de la pintura en La Pampa.

Se ha dicho de él que fue el primer paisajista ciudadano, cronista de patios, calles y edificios. El escritor Ángel Cirilo Aimetta dijo: *Fue un pionero y precursor de la plástica y el arte en general de la provincia, plasmando en sus telas el paisaje urbano de Santa Rosa, sus entrañas suburbanas y el ambiente rural que la entorna.*

Juan Carlos Durán nació en Buenos Aires en 1901. Falleció en 1990 en la misma ciudad. Se mudó a General Acha tras el derrocamiento del presidente Hipólito Yrigoyen, cuando se quedó sin trabajo. Luego se trasladó a Santa Rosa, donde fue profesor de dibujo en el Colegio Nacional. En 1930 se radicó en General Acha y al año siguiente realiza su primera muestra individual de pintura en el Café Tortoní de Buenos Aires.

Fue reconocido como el principal paisajista pampeano, título que tal vez podía compartir con Nicolás Toscano, según lo expresan los principales estudiosos de la primera mitad del siglo XX.

Escribió sobre él el escritor Raúl González Tuñón: *De sus óleos dijimos que son el trasunto de un conocimiento del terreno y su actitud espiritual. No en vano vivió largamente en la provincia de La Pampa donde sus ojos se acostumbraron a la contemplación del campo, del horizonte –ese enlace sutil de cielo y llanura– con sus imponderables de silencio y soledad.*

Victorio Pesce nació en Caleufú en 1917. Autodidacta. Ha sido considerado el primer artista pampeano. Más que como pintor, se destacó como dibujante, empleando la carbonilla, en paisajes y retratos.

Rosa Blanca Gigena de Morán, en su obra *Plumas y pinceles de La Pampa* de 1955, dice *...un día llegó a un salón plástico de categoría. El de la ciudad de Bahía Blanca. Presentó un óleo de gran tamaño. Una faena rural que llevó a la tela. No con aquella dulce poesía de Millet, claro que no... sí con la rusticidad de los primeros trabajos de Quinquela Martín. El mismo esfuerzo, la misma lucha por dar lo que Victorio llevaba adentro...*

Elba Valdez Leiva, nació en General Pico en 1925. Exhibió sus obras en su ciudad natal, en otras ciudades de la región y en Buenos Aires y La Plata, obteniendo varios premios. Era una artista intuitiva, en especial en lo que hace a la estructura compositiva de sus obras, entre las cuales la premiada *Camino en La Pampa*, es un claro ejemplo.

Antonio Ortiz Echagüe nació en 1883 en Guadalajara, España. Falleció en 1942 en Buenos Aires. Se radicó en La Pampa en 1933.

Estudió en la Academia de Bellas Artes de París, bajo la dirección de Leon Bonnat. Vivió en Francia, Italia, Holanda y Marruecos, hasta arribar a Argentina, donde debió hacerse cargo como administrador de una gran estancia comprada por su suegro, cónsul holandés en Argentina, ubicada a 112 kilómetros de Santa Rosa, en medio del caldenal pampeano.

Trajo sus pinturas y allí instaló su atelier. La estancia fue denominada *La Holanda*, vecina a la localidad pampeana de Carro Quemado, y se conserva actualmente como museo. Fue un reconocido retratista que trabajó en la corte del rey español Alfonso XIII. Fue distinguido con el nombramiento de Caballero de la Corte de Alfonso XII y con la Legión de Honor de Francia. Fue presidente de la asociación de pintores y escultores de Madrid.

Una obra de su autoría fue adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires luego de una exposición en la Galería van Riel y en esa misma época el gobierno argentino le encargó el diseño para la decoración de un mural de azulejos en la Estación Entre Ríos del subterráneo de Buenos Aires.

VIII

En la ciudad de Buenos Aires hay un pedazo de La Pampa. Está en la intersección de las avenidas Entre Ríos y San Juan, a unos cuantos metros bajo el suelo. Allí están los accesos a la estación de trenes subterráneos, popularmente conocidos como subtes, de la línea E, que lleva como nombre el de la primera de las avenidas mencionadas.

Sobre los andenes, dos grandes murales emplazados en las paredes, fueron realizados en base a bocetos que Antonio Ortiz Echagüe hizo en 1939 y realizados por la empresa de cerámicas Cattaneo y Compañía. El que se encuentra en el andén con dirección a Plaza de los Virreyes fue

titulado *Fundación de pueblos en La Pampa*, y el que se colocó en el restante, con dirección a Bolívar (y al Cabildo), se llama *La Conquista del Desierto*.

Hay imágenes de conquistadores, militares, frailes, colonizadores con sus carretas y ganado, gauchos en sus tareas, y los hombres originarios de estas tierras con sus caballos. El paso del boceto a la cerámica, hace perder el particular estilo de Ortiz Echagüe, un pintor perfeccionista respecto de los detalles, pero la fuerza conceptual y documental supera largamente a la técnica pictórica y le da su perdurable valor.

IX

La reacción contra la primacía casi absoluta del paisaje tradicional en la pintura pampeana vino de la mano de Amílcar Evangelista primero, y de un grupo de pintores con lenguajes muy particulares después.

Había pasado ya la mitad del siglo veinte cuando este notorio pintor llenó sus telas sólo de texturas y de colores, con una fuerza e intuición precisas. En alguna de sus obras podía entreverse la cadencia de Paul Klee, la violencia del grupo Cobra o la fuerza expresiva de algunas pinturas de Alberto Greco.

A Evangelista lo siguieron Eduardo Dinardo con búsquedas muy propias, rindiendo homenaje a las pictografías del cerro Lihuel Calel, Eduardo Ferma con sus intrincadas líneas y sus precisas formas, Alfredo Olivo haciendo referencia al medanal con la materia incorporada a sus abstracciones serenas, Tomás Abal, con sus planteos geométricos

primero y sus mesas de juego después y Jorge Sánchez, con variados recursos expresivos.

X

Pero el paisaje volvía, y cada vez con más fuerza. Dos presencias del sur, Andrés Arcuri y Nicolás Castellini, y una del centro, Mario Saez, ponían otra vez al paisaje en el centro de la escena.

Andrés Arcuri nació en General Acha en 1925. Falleció en la provincia de Córdoba en 1996. Pintor, fundamentalmente paisajista, realizó empero un aporte fundamental en la evolu-

ción del paisaje tradicional, aportándole una mirada muy especial, mediante el uso de una paleta muy rica y personal.

Dice de él la licenciada Ruth Elena Cortina: *El pintor Andrés Arcuri muestra en su obra la esencia del paisaje y los personajes pampeanos. Parte de una generación que comenzó a representar plásticamente lo que les rodeaba, lo experiencial y lo óptico...*

...Este autor mezcla la objetividad (lo que quiere representar) con la subjetividad (manera, estilo, forma de elaborar la imagen).



Nicolás Castellini. Obra perteneciente a la Pinacoteca del Museo Provincial de Artes, Santa Rosa, La Pampa.

Logra transmitir en ellas la quietud de los paisajes pampeanos o el movimiento si las figuras representadas así lo requieren; por ejemplo, potros a la carrera. Su estilo postimpresionista es muy personal. Utiliza la yuxtaposición del color (uno al lado del otro, más que superponer colores); su paleta es rápida de trazos vigorosos y cortos, colores fuertes...

Nicolás Castellini nació en Quehué en el año 1914. Falleció en Santa Rosa en 2005. Pintor autodidacta, reconocido por la autenticidad y sensibilidad de sus obras, principalmente paisajes urbanos y rurales.

A los 89 años de edad respondió en un reportaje: *Por ahí salgo al campo, para el lado de Toay, siempre tuve un cochecito y me*

llevaba los caballetes (...) Cuando uno pinta, hace de cuenta que no tiene ningún problema. Se concentra en lo que está haciendo y se le pasan las horas sin darse cuenta (...) No me voy a cansar de pintar nunca.

Mario Saez nació en Santa Rosa en 1934. Falleció en 2005. Pintor. Estudió con Victorio Pesce y Emilio González Moreno y en el Instituto de Bellas Artes de Santa Rosa, egresando en 1971. En 1953, con sólo 19 años obtuvo su primer premio en el salón municipal de Santa Rosa, al que le seguirían otros en su larga trayectoria en salones y muestras regionales.

En la obra *Entender la pintura* dirigida por Juan Manuel Prado se hace la siguiente reflexión sobre Henri Rousseau: ... *inició, con*

su diletantismo, una irregular carrera hacia la obra de arte ingenua y no codificada, espontánea y antiintelectual por naturaleza. Cuando empezó a pintar no sabía nada de dibujo o de las reglas de la perspectiva o del equilibrio cromático y compositivo. Durante toda su trayectoria, los progresos que realizó fueron lentos y contradictorios, e incluso discontinuos. Sin embargo, pese a un largo y penoso período de aprendizaje, de incompreensión, de críticas, el aduanero no sintió ni por un momento el deseo de aflojar. No se desalentó jamás...

Muchos de los términos de esta crítica pueden ser aplicables a Mario Saez, con una notoria diferencia: él nunca fue incomprendido ni criticado, y se ganó el respeto y reconocimiento de todos los que lo conocieron.

XI

Sobre el fin de la década de mil novecientos ochenta irrumpieron en la escena pampeana una gran cantidad de pintores apoyados por los salones de arte que empezaron a funcionar en Santa Rosa y General Pico.

Griselda Ferreyra, con sus homenajes a La Pampa y al Sur (el Sur con mayúsculas), Raúl Fernández Olivi antes de subir los peldaños que lo llevarían a ser el escultor más importante de La Pampa, Marta Arangoa, con sus metáforas amerindias, Rosa Audisio, con sus gualichos para la lluvia, sus ranas reales y sus ranas fantásticas, Dora Rossi, con personales cartografías policromas, Silvia Castagnino con trabajadas texturas, Ada Bernárdez, Rosario Fernández, Estela Jorge, Raquel Pumilla, María Eugenia



Mario Saez. Obra perteneciente a la Pinacoteca del Museo Provincial de Artes, Santa Rosa, La Pampa.

Lomazzi, Teresa López Lavoine. He de incorporarme en breve inclusión autobiográfica, en mi presencia marcada por el pop y la figuración crítica, aunque con toros y caballos, liebres, palomas y arados.

XII

En la última etapa del siglo veinte, debo rescatar dos nuevas presencias en el paisaje pampeano. Dos mujeres, pequeñas, suaves, de carácter agradable y tremenda fuerza expresiva. Gloria Corral y Velma Toscano.

Gloria Corral nació en Santa Rosa en 1957. Falleció en 2011. Pintora, dibujante y grabadora. Realizó numerosas muestras individuales y colectivas y obtuvo numerosos premios.

En sus paisajes, el color es el protagonista central, pero no el único. La vibración en el trazo de las líneas que componen un árbol, un arbusto, o incluso la línea del horizonte, no son más que una forma de expresar la violencia encubierta en la aparentemente apacible llanura. Ella sabía que el que se adentra en el caldenar tiene que medirse a cada paso con sus espinas.

Velma Toscano nació en Catrileo en 1924 y falleció en Santa Rosa en 2012. Autodidacta, hija de Nicolás Toscano, comenzó a pintar

después de los 40 años creando un lenguaje propio, con obras de notoria originalidad, donde a partir del paisaje pampeano desarrolla tramas de impactante colorido.

Participó de salones y muestras tanto en la región como a nivel nacional, y ha recibido importantes premios, entre ellos el premio Ezequiel Leguina en el Salón Nacional.

Escribió Miguel de la Cruz: *La obra de Velma invita a observar de lleno no un cuadro en particular, sino un proceso. A veces, cuando pienso en las etapas de su obra –en sus paisajes campestres, en sus juegos florales, en sus abstracciones últimas–, me vienen unas ganas bárbaras de ponerme a escribir una fábula sobre su vida que empiece diciendo: Salí al campo, corté flores y volví a su taller a pintar la esencia de las cosas.*

XIII

La llegada del siglo veintiuno encontró a La Pampa con la notoria presencia de una gran cantidad de pintores además de los ya nombrados: Bibiana González, Mariela González, Damián Watson, Mario Barrera, Mariana Villada, Pablo Peppino, Mabel Di Liscia, Andrea Elizondo, Adriana Garbarino, Ana Kljajo, Mario Eyheramono, Beatriz Di Nápoli, Jimena Cabello, José Florez Nale, Rubén Schaap, María del Carmen García

Fava, Ana Fernández, Liliana Sconfianza, Marcelo Vélez Vega, Ariel Sejas Rubio, por nombrar a algunos, y a los que se suman a dibujantes, escultores, grabadores y cultores de todas las disciplinas de las artes visuales.

Aunque la monarquía, según dicen está pasada de moda, en La Pampa el paisaje sigue reclamando su cetro y su corona, y allí están los pintores Miguel García, Osmar Sombra, Carina López Winschel, Rita Bertinat, Adriana Chavarri, Silvia Impaglione, Claudia Espinosa, Graciela Ravera, Lia Giandomenici, Josefa Aleman, Carlos Pizzorno, Paula Rudolff Castell, Dante Ezequiel Bagatto, María Andrea Ordóñez, María Ester Crespo, entre muchos otros.

XIV

Emile Zola visitó en 1866 una muestra en la que se exhibían dos pequeños paisajes de Camille Pissarro. Al regresar a su casa, escribió: *El artista sólo se ocupa de la verdad, de la conciencia: se sitúa frente a la naturaleza, proponiéndose como tarea interpretar los horizontes en toda su amplitud, sin tratar de añadir nada de invención propia... Ningún cuadro me ha parecido nunca de una grandeza más magistral... Se oyen las voces más profundas de la tierra, se adivina en ellos la vida poderosa de los árboles... Una soledad semejante va más allá del sueño...*

Luis Abraham. Artista visual. Nació en Fortuna (San Luis) y reside en General Pico (La Pampa). Ha participado en más de 600 muestras individuales o colectivas en el país y en Polonia, España, Italia, Francia, Japón, Estados Unidos, Inglaterra, Chile, Puerto Rico, México, Rumania, Bulgaria, Noruega, Holanda, Cuba, Perú, Uruguay y Venezuela, entre otros países. En Argentina su obra se ha expuesto en prácticamente todos los museos del país como el Museo Nacional de Bellas Artes, de Arte Moderno, Sívori, Castagnino, Rosa Galisteo, C. C. Recoleta y Borges, Palais de Glace, etc. Ha obtenido hasta el momento 104 premios. Cofundador del CCA - Acciones Culturales. Integra el Equipo "A" con la artista Rosa Audisio. Académico Delegado para la Provincia de La Pampa - Academia Nacional de Bellas Artes.

El Festival Internacional Música Clásica por los Caminos del Vino

DORA DE MARINIS

Mendoza es una provincia pródiga en eventos culturales. Durante todo el año tienen lugar en ella festivales de música popular, de teatro, fiestas, certámenes...

El mayor de estos eventos es, sin dudarlo, la Fiesta de la Vendimia. Cada año, al despuntar marzo, las calles de la ciudad se llenan de colorido, de gente, de reinas y sus cortes. Toda la provincia se viste de fiesta, pero no sólo esos tres días de marzo, sino desde el comienzo del año, cuando, escalonadamente, cada uno de los dieciocho departamentos que conforman el territorio provincial tiene su propia fiesta y elige su propia reina. Durante todo el verano se realizan festivales de música popular entre los que se destacan el Festival de la Tonada en Tunuyán, el Festival “Rivadavia le canta al país” en el homónimo departamento de Rivadavia, el “Festival de Alta Montaña” en la localidad montañosa de Uspallata, amén del Mendorock, Jazz en el Lago, la Semana Federal, entre otros muchos que pueblan las calurosas noches del verano mendocino. No podemos dejar de mencionar otros eventos que se desarrollan a lo largo del año, como la Feria del Libro, los Festivales de Teatro y de Danza Contemporánea, los ciclos de Música de Cámara del Museo Municipal de Arte Moderno, las temporadas de la Orquesta Filarmónica de Mendoza y la de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo que se extienden entre marzo y diciembre de cada año.

Pero hay un evento que brilla aislado y original, cual una gema en el desierto, que ha ido ganando espacio y popularidad año a año y que goza ya de un sitio propio entre todas las actividades culturales anuales de Mendoza: el Festival Internacional “Música Clásica por los Caminos del Vino”. El Festival, tomando como eje la Semana Santa, se extiende a lo largo de siete días, a veces como en este año

de 2013, por dos semanas. Lleva ya trece ediciones consecutivas y, desde un modesto festival inicial que comprendió siete conciertos en siete iglesias en el año 2000, ha crecido exponencialmente hasta llegar a hoy, cuando encierra más de cincuenta conciertos en cada una de las últimas ediciones.

Corría el año 2000, cuando las autoridades culturales de ese momento pergeñaron un evento sumamente original: siete conciertos en siete iglesias durante la Semana Santa. En ese año fundacional para la Música Clásica por los Caminos del Vino, el tímido comienzo con los siete conciertos confiados exclusivamente a intérpretes locales no hacía ni remotamente suponer el inmenso desarrollo que, cobijado bajo el paraguas de éxito continuo, el festival iría a tener.

Recordaría años más tarde su primer director artístico, Alejandro Sánchez Cadelago: *...Fue la primera cepa de un ciclo que comenzó a vivir al amparo del cáliz y el retumbar de los pies de los peregrinos....*

El éxito de la propuesta llevó a los responsables de la cultura mendocina, unidos a la Secretaría de Cultura de la Nación a repetir la experiencia al año siguiente, pero incluyendo mayor cantidad de conciertos que involucraron otros sitios además de las iglesias.

Es así como –asociando la religiosidad de la Semana Santa con la Música Clásica– nació lo que luego de diez años pasó a llamarse Festival Internacional “Música Clásica por los Caminos del Vino”.

En ese momento participaron sólo seis Bodegas con siete conciertos. Además se realizaron dos conciertos al aire libre en sitios

emblemáticos por su belleza paisajística y por su gran convocatoria de público como los Caballitos de Marly a la entrada del Parque General San Martín y el Dique Valle Grande de San Rafael.

El ciclo sin embargo no tuvo un origen artístico, ni cultural, ni musical, sino que se enmarcó en el proyecto "Turismo Cultural", organizado por la Secretaría de Cultura y Comunicación y la Secretaría de Turismo de la Nación en forma conjunta con el Gobierno de la Provincia de Mendoza y su Subsecretaría de Cultura.

El poderoso empuje de la Nación permitió el desembarco en Mendoza de la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Pedro I. Calderón, la Orquesta de Cámara Mayo, el

legendario violinista Alberto Lysy, el guitarrista Víctor Villadangos y el pianista Sebastián Forster. Junto a ellos, trece conciertos concentrados en el jueves, viernes y sábado Santo convocaron a miles de turistas y coterráneos, según las crónicas periodísticas y provocaron comentarios entusiastas de organizadores, público y periodistas.

La nota editorial del Diario Los Andes del sábado 14 de abril de 2001 destacó que: *...Estas festividades de Semana Santa sirvieron para intentar una fórmula novedosa; ofrecer los servicios turísticos de Mendoza, facilitando que la música clásica transitara los caminos del vino. Una buena experiencia...*

Más adelante, puntualizó: *...durante muchos años Mendoza se ha esforzado por*

desarrollarse como destino turístico... no lo había logrado en un grado aceptable. En esta temporada se agregó una iniciativa: hacer pivotear el ofrecimiento de atracciones sobre [...] la música clásica. La iniciativa ha sido un éxito y los mendocinos debemos trabajar para lograr que "los caminos del vino" sigan conduciendo a los grandes compositores a través de los mejores intérpretes.

El gran violinista Alberto Lysy, al ser entrevistado, opinó: *...es una maravillosa idea eso de llenar con música las bodegas y los lugares más bonitos de Mendoza; es una propuesta única e interesantísima.*

Al año siguiente, 2002, la Música Clásica en los Caminos del Vino contó con más de 30 conciertos, incluyendo diez bodegas ubicadas en los departamentos del interior de la Provincia. Esta vez el elenco artístico fue reclutado íntegramente en Mendoza, desde la Orquesta Filarmónica, los Coros hasta los conjuntos de Cámara.

En el artículo titulado "Sinfonía de un buen Brindis", del Diario Los Andes, el periodista Leonardo Rearte expresó: *...La intención es mixturar el sabor del vino mendocino con piezas inmortales de la Música de Cámara. El marco completa la postal: hileras de viñedos en todos los amarillos, montañas y, de telón de fondo, cielo abierto.*

La tercera edición, en 2003, también contó con generosos y elogiosos comentarios de la prensa escrita. Casi todos los conciertos



Los portones del Parque General San Martín

tuvieron entre sus artistas a talentosos músicos mendocinos encabezados nuevamente por la Orquesta Filarmónica (OFM) y numerosos conjuntos de cámara. Entre los invitados se destacó la Orquesta Fritz Kreisler de Santiago de Chile.

Quizás el comentario periodístico más destacado fue: *...no es poca cosa esa, la de acceder—en simultáneo— a la mejor música, expertos ejecutantes y los más atractivos paisajes de nuestra provincia.*

Ya en 2004, el evento comenzó a denominarse Festival y mostró un ligero viraje hacia lo social, agregando, prácticamente en cada concierto, una degustación de vinos y comidas típicas. Todavía la entrada era libre y gratuita, y la asistencia a las bodegas ya se había constituido en la “estrella” del festival. Mendocinos y turistas preferían ostensiblemente las íntimas y frías cavas, las originales salas de barrica, o los recoletos jardines, rodeados siempre por maravillosos paisajes donde el sol del otoño teñía los añosos álamos y el azul prístino del cielo



Uno de los Caballitos de Marly en la entrada del Parque General San Martín.

enmarcaba el violeta de las montañas más cercanas o las más lejanas coronadas con el blanco de la nieve. ¿Quién podía resistirse a semejante combinación, que enmarcaba bella música interpretada por virtuosos músicos?

Ese año los conciertos fueron 32. Entre ellos se destacó la visita de la Orquesta Filarmónica Joven de Freiburg, Alemania, dirigida por Andreas Winnen, actuando como solista en el Concierto para violín y orquesta de Ludwig van Beethoven, Annette von Hehn. Además, se pudieron escuchar a los conjuntos de cámara locales como el Quinteto de Vientos Aconcagua, el ensamble de música antigua “Parthenia”, el Coral Nuevas Voces, entre otros. El festival cerró con la actuación de la Orquesta

Filarmónica de Mendoza (OFM) dirigida por Nicolas Rauss y el Coro Universitario dirigido por Silvana Vallesi. Ambos organismos interpretaron en un espectáculo al aire libre, el Stabat Mater de J. Haydn.

Los recitales fueron aumentando paulatinamente. En 2005, cuarenta conciertos se llevaron a cabo en lugares tan diversos de la provincia como los departamentos de General Alvear, San Rafael y Malargüe en el sur, Tupungato y Tunuyán en Valle de Uco, La Paz, Junín, Rivadavia, Santa Rosa y San Martín en el este, Las Heras y Llavallée en el norte además de los departamentos cercanos a la ciudad como Guaymallén, Godoy Cruz, Maipú y Luján, cada uno de ellos aportando sus museos, capillas, o algunas de las 14 bodegas parti-



Bodega Dante Robino, en Luján de Cuyo.

cipantes. Una buena cantidad de ensambles de Cámara de la provincia se repartieron los 40 conciertos juntamente con los invitados nacionales entre los que sobresalió el tenor Darío Volonté. También este año volvió a actuar la Orquesta Filarmónica de Mendoza (OFM) como ya lo había hecho en años anteriores.

Para el año siguiente, 2006, el Festival creció considerablemente. En efecto, en cinco días, desde el miércoles 12 de abril y hasta el domingo 16, se realizaron cincuenta y dos conciertos en distintos puntos de la provincia que incluyeron 16 bodegas. Los animadores de esta sexta edición fueron en algunos casos los mismos artistas que en ediciones anteriores como los Coros de Niños y Jóvenes y el Coro de Cámara de la Universidad Nacional de Cuyo (Uncuyo) el Coro de los Niños Cantores de Mendoza y como siempre la Orquesta Filarmónica de Mendoza (OFM) dirigida esta vez por Alexey Izmirliiev, en la que actuó como solista la soprano Adelaida Negri.

El ciclo comenzó oficialmente el miércoles 12 de abril, víspera del Jueves Santo, con un concierto de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo dirigida por David Haendel con los solistas Susana Caligaris (soprano) y Juan Carlos Vasallo (tenor). El Diario Los Andes de ese día puntualizó que era: *una de las ideas turísticas más impactantes de los últimos años.*

Otra vez el comentario final del periodista Pablo Pereyra en Diario los Andes del

martes 18 de abril elogia sin reservas al Festival y sus organizadores diciendo que: *...La VI edición del Festival "Música Clásica..." ya no tiene que pelear su posicionamiento. Fue un éxito de artistas y público... Ni las amenazas de mal tiempo impidieron que la mayoría de los mendocinos amantes de la música clásica y otros géneros, junto a los turistas en menor medida, disfrutaran del placer de los multitemáticos conciertos de este "Festival de Música Clásica por los Caminos del Vino", uno de los que más ha crecido en este último tiempo del lado Oeste del país. [...] la clave de su éxito está en la selección de los intérpretes, invitados y locales, y en la programación de compositores de un seductor abanico de vertientes, épocas, estilos, [...] cuyo atractivo se vuelve irresistible cuando esos sonidos se escuchan en cavas de bodegas, en museos, teatros, en iglesias y catedrales, en salas y auditorios céntricos y departamentales o entre paisajes emblemáticos de la provincia.*

Los cuarenta mil turistas no vienen por el festival pero se encuentran con él y les encanta...

El año 2007 muestra al Festival en su séptima edición cómodamente posicionado como una de las atracciones turísticas y artísticas más apetecibles de la Semana Santa.

Otra vez, 50 conciertos en cinco días, se desparramaron por toda la geografía de la provincia. Veinte bodegas, más la Enoteca de las Artes en la Ciudad de Mendoza y el

Museo Nacional del Vino y la Vendimia en Maipú, escenarios al aire libre, además de los museos como el Fader o el de Arte Moderno, los teatros como el Independencia, el Universidad, el Roma de San Rafael, los Auditorios como el Bustelo, basílicas y capillas como San Francisco y María Auxiliadora respectivamente, volvieron a prestar sus bellos espacios para el maridaje entre vino y música, cobijados en la espiritualidad que emana de la Semana Santa. Los conciertos seguían siendo gratuitos como desde la primera edición.

La Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo realizó el Concierto de Apertura ejecutando la Quinta Sinfonía de Gustav Mahler, dirigida por David Haendel. A los grupos de cámara mendocinos se sumaron además la Kremerata Báltica del violinista Gidon Kremer y los miembros de la Camerata Lysy. El concierto de cierre estuvo a cargo, como en otros años, de la Orquesta Filarmónica de Mendoza (OFM), actuando como solistas los cantantes Eliana Bayon, Luis Lima y Luis Gaeta.

Las crónicas periodísticas destacaron la rapidez con que se agotaron las entradas, sobre todo para las bodegas y teatros y especialmente, la estelar presencia de Gidon Kremer.

En 2008 durante la octava edición del Festival, la propuesta que une conciertos con la cultura del vino y el turismo, englobó a 50 programas realizados en los cuatro puntos cardinales de la provincia. Empezó el miércoles 19 de marzo con un concierto del

Cuarteto de Guitarras Ecos, en Chacras de Coria y otro de la OSUNCUYO dirigida por Ligia Amadio y con el pianista brasileño, Luiz de Moura Castro quienes interpretaron el Concierto N° 3, en do menor op. 37, de Ludwig van Beethoven.

Se distinguieron los invitados internacionales como el Cuarteto de Cuerdas Esplá de España, el Cuarteto de Cuerdas de San Pablo, el Ensamble Serenata de Chile y el prestigioso director Juan Manuel Quintana junto a la Nacional Barroca del Suquía de Córdoba dirigida por su creador, el violinista Manfredo Kraemer, además de los ya tradicionales grupos de cámara y solistas locales.

Como novedad, ese año se incorporaron clases magistrales para jóvenes músicos dictadas por los profesores Ingrid Zur y Jorge Heder de Frankfurt, Alemania.

En 2009 el Festival agregó a su ya aceitado mecanismo artístico-musical-turístico, la parte que faltaba para insertarse definitivamente también como un fenómeno social: la veta solidaria apareció en esta novena edición de la mano de un convenio entre el Rotary Club y la Secretaría de Cultura del Gobierno de Mendoza, que permitió el canje de dos entradas por una caja de leche. Esta modalidad de canje, desde entonces, se mantuvo cada año, agrandando con cada evento, el perfil solidario del Festival.

Los conciertos superaron la cincuentena y las bodegas fueron un poco más de 20. A los artistas locales se sumaron los nacionales y los extranjeros y, además de los numerosos conciertos, ese año se realizaron “clínicas” para los estudiantes de música. Por primera vez, se ofreció una ópera: “La Serva Padrona” de Pergolesi a cargo del grupo

barroco La Cetra. Se realizaron homenajes a pianistas locales, cada uno de los cuales brindó un concierto en el teatro Independencia. Esta vez, la duración del Festival se extendió a nueve días.

Se organizaron conciertos desde el Arco del Desaguadero (puerta de la provincia de Mendoza hacia el este del país), hasta Uspallata, el pueblo de alta montaña situado a 2100 metros sobre el nivel del mar; desde el Centro de Congresos del sureño departamento de Malargüe hasta los numerosos conciertos que capturaron la Ciudad de Mendoza. Por primera vez desde que comenzara el Festival, se realizó uno de los conciertos en la Reserva Natural de Villavicencio, uno de los “sitios de postal” más famoso de las montañas mendocinas. El mismo estuvo a cargo del Coro de Niños Cantores de Mendoza.



Frente de la Bodega Clos de Chacras en Chacras de Coria.

La edición 2010 del Festival trajo algunos cambios. La dirección Artística me fue ofrecida entonces, debido a la renuncia de su anterior Director, Alejandro Sánchez Cadelago.

Entre las novedades merece destacarse el llamado a concurso de propuestas artísticas para participar en el festival. Para ello se confeccionaron las Bases para participar además de un Reglamento. De las numerosas propuestas presentadas se eligieron cuarenta y cinco que, junto a los artistas invitados, dieron vida a cincuenta y cuatro conciertos.

El Festival comenzó el domingo de Ramos con el atractivo concierto al aire libre rea-

lizado en la terraza del viejo hotel Villavicencio en la Reserva Natural del mismo nombre. Sin embargo, en los días previos, una ambiciosa propuesta lírica se había sumado al ciclo: la puesta en escena de la ópera "La flauta mágica" de W. A. Mozart con un elenco totalmente mendocino. Casi veinte bodegas se sumaron a la organización desde la Secretaría de Cultura. Nuevamente y retomando la línea del director anterior, se pusieron en valor los sitios patrimoniales que complementan y enriquecen a los caminos del vino, resaltando lugares como la Capilla Patrimonial de Cámara del Parque General San Martín, la Capilla Antigua de La Paz, la Casa Burgos de San Rafael, la Basílica de San Francisco en Ciudad, entre otros. Músicos rusos, alemanes, franceses, brasi-

leños, chilenos, cubanos, mexicanos y colombianos conformaron la parte internacional del evento, que, como venía sucediendo casi desde sus comienzos, concitó la atención de la prensa que no escatimó elogios a tan original idea y del público que colmó todos los lugares donde los conciertos se ofrecieron.

En esa décima edición, se ponderó la música latinoamericana, representada en muchos de los conciertos de cámara con las composiciones de creadores como Carlos Guastavino, Alberto Ginastera, el costarricense Marvin Camacho, el cubano Roberto Valera y el colombiano Antonio María Valencia. Se realizaron conciertos temáticos como el ofrecido por el Grupo Vocal de Carlos Vilo, dedicado íntegramente a la obra coral de Carlos Guastavino. El segmento barroco estuvo representado por Violetta Club, Vocal 1500, Mr. Bannister y el ensamble Zeffiro. Los coros locales tuvieron una amplia participación; a ellos se les sumó un coro invitado proveniente de Alemania: el Coro Madrigal de la Universidad de Música de Munich. En el brillante concierto de cierre, compartieron el escenario del Teatro Independencia la pianista Anaïs Crestin, el trío Ar.Co, el Cuarteto de Cuerdas Gianneo, el ensamble de vientos Buenos Aires Clásico y el Dúo de canto y piano Nasiff-Dabul.

El año 2011 reafirmó la impronta latinoamericana iniciada el año anterior. Otra vez los más de cincuenta conciertos fueron confiados a grupos y solistas locales, nacionales e internacionales.



Cava de la Bodega Salentein (Espacio Killka) en Tunuyán

La OFM abrió el Festival dirigida por Luis Gorelik, estrenando la Fantasía “Latinoamérica” para piano y orquesta de la compositora mendocina Adriana Isabel Figueroa Mañas. Me cupo el honor de abordar la parte solista. Para el Domingo de Ramos brilló la Camerata del Oriente procedente de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, en la terraza del Hotel Villavicencio. Ligia Amadio, al frente de la OFM ofreció el Requiem en Re menor Kv 626 de W. A. Mozart junto al Coro Universitario preparado por su directora titular, Silvana Vallesi. Nuevamente se presentaron en los diferentes escenarios, los coros mendocinos como el ya mencionado Universitario, el Coro de Cámara de la Uncuyo, el grupo experimental de Amicana Arte Vocal, el Coral Nuevas Voces, los grupos de música antigua como el Violetta Club y el Grupo Zeffiro, solistas de piano y de guitarra, tríos y los grupos de cuerdas entre los que brillaron el Cuarteto Gianneo, el Cuarteto Orfeus, el Cuarteto Numen, la Camerata Córdoba Nueva, el trío Ar.Co, el Cuarteto Petrus...

Por primera vez actuó para el concierto de cierre la Orquesta de Cámara de Caminos del Vino, dirigida por Pablo Saraví. El repertorio, conformado por obras de Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi, Lázaro Méndolas, Peter Warlock y Astor Piazzolla, incluyó el Concierto para dos violoncellos y cuerdas en Sol Menor de Antonio Vivaldi en el que actuaron como solistas Matías Villafañe y Fernando Gentile, el Concierto en Re Menor para dos

violines de Johann Sebastian Bach y Temas para Quena y orquesta de cuerdas de Lázaro Méndolas, interpretada por el compositor.

Ese año, el Festival mostró excelencia artística, buena organización y apoyo masivo del público y la prensa (estos dos últimos valores, ya venían sucediéndose desde la creación del Festival), destacados por los periodistas.

Para 2012, la organización del Festival decidió, en su doceava edición, homenajear a compositores cuyos aniversarios se celebraban ese año. Así, Claude Debussy, Carlos Guastavino, y Tito Francia, tuvieron sus conciertos temáticos en los que pudo escucharse el estreno del Cuarteto de

Cuerdas inédito de Carlos Guastavino, por el Cuarteto Gianneo; los Preludios para Piano de Debussy en una fina versión del pianista uruguayo Miguel Lecueder Canabarro, las obras para guitarra de Tito Francia y gran cantidad de obras vocales y pianísticas de Guastavino.

Se destacaron los dos conciertos de la OFM en la que actuaron como solistas el pianista estadounidense Neal Larrabee quien interpretó una memorable versión del Concierto N° 1 de Tchaikovsky, dirigido por Ligia Amadio y en un segundo concierto a Matías Villafañe y Anaïs Crestin quienes hicieron escuchar el Adagio con Variaciones de Ottorino Respighi y el Romance de Santa Fe de Guastavino respectivamente, dirigidos ambos por Guillermo Scarabino.



La Orquesta de Cámara de Caminos del Vino.

También en esta oportunidad participaron la notable pianista argentina radicada en Paraguay, Valentina Díaz Frenot, la pianista mexicana María Antonieta Tello y el ya mencionado Miguel Lecueder Canabarro en la Gala de Pianistas llevada a cabo en el teatro Independencia, los pianistas jóvenes representados por Juan Antonio Sánchez, Nicolás Mosca y Chiara D'Odorico en el MMAMM, los Cuartetos de Guitarras Ecos e In Crescendo, el Cuarteto de Saxofones 4mil, el Coro Universitario, el Coro de Amicana, el Coro de Cámara de la Uncuyo y el Coro de Niños y Jóvenes de la Uncuyo. Entre los visitantes internacionales, ocupó un lugar ponderable el Heinrich Schutz Ensemble, dirigido por Martin Steidler. En la Bodega Atamisque

la cellista suiza Estelle Revaz ofreció un notable concierto dedicado a tres Suites de Bach para violoncello solo.

Dignas de recordar fueron las tres presentaciones del Coro Universitario dirigido por Silvana Vallesi quien ofreció una interesante versión de la Misa Tango de Agustín Palmeri para coro, solista, piano, bandoneón, y quinteto de cuerdas, contando con la presencia del compositor.

Tal como sucediera el año anterior, la Gala de cierre estuvo a cargo de la Orquesta de Cámara de Caminos del Vino dirigida por Pablo Saraví. En el concierto pudo escucharse el quinteto de Tito Francia para guitarra y cuerdas, además del Concierto en

Si menor para cuatro violines y cuerdas de Antonio Vivaldi. Completaron el programa obras de W. A. Mozart, Johann Sebastian Bach y Tomaso Albinoni.

Durante la decimotercera edición del Festival realizada, en 2013, el número de conciertos ascendió a sesenta y se extendió por dos semanas, desde el 23 de marzo hasta el 7 de abril. Una vez más, el esfuerzo y el trabajo coordinado entre distintas áreas del gobierno provincial, las municipalidades y numerosos empresarios del sector privado, hicieron posible un festival de música clásica que destaca a Mendoza entre los principales destinos turísticos del país.

Al igual que en las ediciones anteriores, se reeditó el entramado geográfico que federaliza el evento. Bajo el lema que siempre ha acompañado al equipo organizador del Festival “la música es una sola y está destinada a todo el mundo”, se intentó ofrecer una propuesta variada, abarcadora de todos los géneros posibles dentro del universo de la música clásica: sinfónico, de cámara, solístico, coral y teatro musical. Nuevamente el liderazgo de la vitivinicultura, la belleza paisajística, la historia, la identidad se unieron a la música clásica para dar vida a esta propuesta turístico-cultural única, ya constituida en un ícono de las ofertas culturales de Mendoza.

Los compositores homenajeados en esta edición, fueron el argentino Gilardo Gilardi, el italiano Giuseppe Verdi y el belga-argentino Julio Perceval. Cada uno de ellos



Estelle Revaz en Bodega Atamisque, Tupungato.

tuvo su concierto temático, brillando el dedicado a Gilardi realizado en el MMAMM, que estuviera a cargo de la pianista tucumana Patricia Espert y la cantante Gabriela Guzzo quienes ofrecieron un recital con obras para piano solo y canto y piano, hilvanadas con la historia de vida del compositor contada por su hijo, Miguel Ángel Gilardi. También Verdi tuvo su concierto temático en las voces del Coro de Cámara de la Uncuyo y solistas, dirigido por Fernando Ballesteros. Pudieron escucharse además, la Sonata Popular Argentina y el Cuarteto de 1921 de Gilardi, además de su obra orquestal “Piruca y yo”, la “Serenata” para trío de maderas de Perceval y algunas de sus canciones de los

Cantares de Cuyo y un sinnúmero de famosas arias de las óperas de Verdi.

Se puede hablar ya de un elenco estable del Festival que se destaca por la excelencia de sus músicos y por la calidad del repertorio. En efecto, los cuartetos de cuerdas Gianneo, Petrus, Orfeus; los de guitarra Ecos e In crescendo, el cuarteto de saxofones 4mil, los grupos de música antigua Violetta Club, Zeffiro y Capilla del Sol, el ensamble Percutiendo al Viento, la Orquesta de Cámara de Caminos del Vino, la pianista Anaïs Crestin, la violinista Tatiana Tchijova, la cellista Estelle Revaz, las dos orquestas mendocinas, la OFM y la Osuncuyo, conforman el núcleo

artístico del evento. A ellos se suman los invitados internacionales como la cantante Sophie Klussmann, los pianistas Alfredo Corral, Lilia Salsano, los cubanos Leonardo Gell y la clarinetista Dianelys Castillo, los intérpretes-compositores Lucía Caruso y Pedro Da Silva, además de la Orquesta Juvenil de Cámara de Buenos Aires, el violinista francés Nicolas Dautricourt, el cuarteto de cuerdas con piano Orpheus de Mérida y el Quinteto de Vientos Zephirus de Guanajuato, México.

En esta edición, quizás por su extensión, las bodegas participantes llegaron a un número apreciable: veinticinco (25), por lo que puede vislumbrarse ya que existe una cantidad de bodegas que, como los grupos musicales, conforman un núcleo estable ya que se suman al Festival desde la primera hora como el caso de la Bodega Bianchi en San Rafael y el espacio Killka de la Bodega Salentein en Valle de Uco. Se podrían agregar la bodega Fantelli de Santa Rosa, O’Fournier de San Carlos y Atamisque de Tupungato.

Digno de destacarse es la incorporación del Auditorio “Juan Draghi Lucero” de Radio Nacional que alojó a dos conciertos de música antigua, el primero de ellos a cargo de Violetta Club y el otro a cargo de Capilla del Sol, que fueron transmitidos por la emisora, por lo que puede inferirse que los ecos del festival llegaron a una mayor audiencia. También hay que ponderar la incorporación al circuito del Espacio Cultural Le Parc, en el que actuaron el Quinteto de Vientos de Guanajuato, “Zephirus”, el Cuarteto Gianneo y el Cuarteto Petrus.



Champañera Bianchi en San Rafael.

El Festival, definitivamente consolidado en la agenda cultural y musical del país, además de en la agenda turística ofreció este año un premio al ganador del Concurso Internacional de Piano “José Jacinto Cuevas” de Mérida, México, gracias a un convenio de cooperación internacional firmado por el Ministerio de Cultura de Mendoza y la Secretaría de Cultura de Mérida. El joven pianista colombiano acreedor del premio fue Wilson Esteban Labrador López quien actuará en Mendoza junto a la OFM durante la temporada 2013.

Por tercer año consecutivo, la orquesta de Cámara de Caminos del Vino también dirigida por Pablo Saraví se hizo cargo de la Gala de Cierre. El público que colmó el Teatro Independencia, aplaudió de pie

y con entusiasmo el virtuosismo de los músicos reunidos para conformar este peculiar conjunto *ad hoc*, obligándolos a realizar tres bises.

En resumen, podemos decir que estas trece ediciones del Festival Internacional “Música Clásica por los Caminos del Vino” han logrado ubicar a Mendoza como un polo cultural y turístico importante dentro de las ofertas del mismo tipo que existen en el país.

No obstante ello, el Festival se yergue como una perla original, única, genuina y singular en el oeste montañoso y árido de la Argentina.

Dedicado exclusivamente a la música clásica, ha alcanzado ya, en las últimas

ediciones cotas de excelencia apreciables que lo llevan a posicionarse sin rubor junto a otros festivales internacionales de la misma naturaleza. Algunos cambios sutiles pero no por ello de menor importancia han ocurrido con el largo recorrer de los caminos del vino. Los conciertos al aire libre han mermado, en aras de mejorar la calidad artística de la propuesta musical. Se prefieren más y más los sitios cerrados como teatros, museos, cavas, salas de barricas de las bodegas. Las condiciones acústicas mejoran el desempeño de los músicos y realzan los repertorios más osados en cuanto a llegada al público masivo, que recibe con concentrada alegría una sonata para violoncello y piano de Shostakovich como una de las tantas versiones de Fuga y Misterio para Cuarteto de Cuerdas u orquesta de Cámara de Piazzolla, o la propuesta vanguardista de Amiciana Arte Vocal con su espectáculo sobre las “Voces Silenciadas”.

Ofrecido a un público no melómano en su mayoría, cumple una función didáctica si se quiere, pues aunque no está entre sus propósitos, forma nuevos públicos y gana nuevos adeptos para la “causa” de la música



Violetta Club en el concierto en el Auditorio Juan Draghi Lucero de Radio Nacional



Bodega O'Fournier en San Carlos.

clásica. La gente, repartida entre mendocinos y turistas acude sin miedo, sin temor de aburrirse, convocados no sólo por la música sino también por el atractivo del vino, genuino producto de la tierra mendocina y por la espiritualidad de los días

santos que alude a las épocas de gran religiosidad que la fecha imponía no sólo a los fieles católicos.

La combinación de músicas, paisajes, lugares históricos, sitios arquitectónicamente valio-

sos, sabores, olores, se conjugan para crear un producto que crece año a año y se constituye en un fenómeno cultural y especialmente musical cada vez de mayor categoría.



Bodega DiamAndes del Clos de los Siete en Vista Flores, Tunuyán

Dora De Marinis. Profesora de Música y magister en Interpretación Pianística por la Musikhochschule des Saarlandes. Tuvo a su cargo la cátedra de Piano y de Música de Cámara en la Universidad Nacional de Cuyo. Ha realizado giras de conciertos por las tres Américas, Europa y Asia. Ha grabado la obra completa para piano de los compositores A. Ginastera, L. Gianneo, C. Guastavino, S. Antón y J. J. Castro, además de los tres conciertos de Ginastera para piano y orquesta y el Poema Criollo de Julio Perceval. Creó y dirigió durante siete años la carrera de posgrado en Interpretación de Música Latinoamericana en la Universidad Nacional de Cuyo. Ha dirigido durante cuatro años el Festival Música Clásica por los Caminos del Vino. A lo largo de su carrera artística ha recibido numerosos premios y distinciones.

Arte, cultura y territorio

ROBERTO FERNÁNDEZ

Resumen

Una de las derivas políticas del arte contemporáneo –definamos: el arte ulterior a Duchamp– es su des-museificación o des-objetivación dada en el pasaje de las obras / productos a las situaciones / procesos, en las nuevas y más complejas relaciones entre arte y cultura (invirtiendo su implicación: si el arte era parte de la cultura hoy quizá sea a la inversa) y accediendo a una escala territorial en la cual estas nuevas caracterizaciones artísticas han abandonado la re-presentación (de algo externo a ellas) y pasado a la directa presentación, es decir a la mostración de lo real que pasa a ser real-artístico en tanto descripción y comentario político y estético de lo real.

En tal expansión del campo de incumbencia del arte contemporáneo me interesa conectar dos hechos recientes para dar contexto al comentario de una investigación en curso. Por una parte la presentación que Ana María Guasch hace de la noción de atlas o archivo como nuevo paradigma estético emergente en la modernidad y por otra, el renovado interés, después del land-art de Long y Smithson, expuesto sobre el territorio, entendido como objeto o tema de arte y también como categoría identitaria o patrimonial. Tal relación entre arte y territorio procuro presentarla en algunos temas latentes en la pampa bonaerense.

En las derivas político-culturales del arte contemporáneo (o sea: después de Duchamp) se puede rastrear el pasaje de las obras / producto a las situaciones / procesos; del museo al territorio natural o urbano así como de la re-presentación a la imagen y a la autonomía de la imagen, perdiendo en este caso importancia, el referente o componente real al cual la imagen alude.

En esta casi hipertrofia autonómica de la imagen se instituye aquello que los intelectuales de los *cultural studies* bautizaron como *iconic turn* o giro icónico, uno de los grandes cambios en la construcción de los discursos culturales de fines del siglo XX que ha hecho que el arte, antes si se quiere, parte de la cultura, ahora redefine y establezca los campos centrales de la agenda cultural actual.

Es decir que también estaríamos advirtiendo el pasaje del arte como compartimiento o estamento de la cultura –específicamente, de la cultura visual– al arte de *presentación*, descripción-denuncia, comentario, o sea, un arte de enunciación o de fundación de cultura superada la característica singular de varios siglos o milenios del arte entendido como *representación*.

Este nuevo protagonismo del trabajo artístico definirá cambios en sus modos de producción y recepción, entre otros una clase de expresiones artísticas en las que domina la observación crítica, el registro de dichas observaciones (más allá de su mera representación o reflejo especulado) y hasta el cuestionamiento de aquello que se observa y analiza.

No es que el arte tradicional no ejercía una capacidad de observación (como en la *Virgen de Las Rocas* de Leonardo, el *Cristo Muerto* de Mantegna o el *San Lucas levitante* del Tintoretto) sino que ahora es solamente eso, capacidad de observación y producción de una obra de arte dominada por un afán registral o documental (Warhol, Beuys, Kounellis o en esta parte del mundo González Torres, Orozco o Kuitca). De allí surge como corolario aquel lugar común que dice que el disfrute del arte contemporáneo no es reconocer y admirar un contenido, que subyace con diferentes destrezas a aquello que el

artista re-presenta, sino que ahora se trata sólo de entender un procedimiento, valorar y merituar no la obra o lo que la obra dice sino cómo está hecha tal obra, o sea, su proceso de producción.

Por tal razón la obra puede ser casual, instantánea o efímera (se pone en cuestión la razón y la duración de la obra) y devendrá además en algo que desborda el museo y cuestiona la colección y su apoderamiento. El problema del artista contemporáneo no es a quién le vende su trabajo sino a quién consigue como *sponsor*, esa palabra actual que reescribe si se quiere, aquella clásica de *mecenas*. El arte deja de ser una producción selecta de mercancías *eternas* atesoradas en un depósito de artefactos valiosos (eso es el *museo*) y confluye y se diluye en los territorios y las sociedades, en los intersticios de las ciudades y en las urdimbres de la comunicación.

La complejidad de la información inherente a la producción de comunicación y la creciente dificultad en describir lo real más allá de lo aparente forma parte de la cultura actual: escribir la secuencia completa del ADN se lleva un espacio equivalente a mil guías telefónicas de Nueva York. Exponer lo real atravesando la pura apariencia forma parte del proceso que instala la dimensión del arte actual en el corazón de la construcción de cultura.

Ese interés por un arte registral-documental no es un propósito *per se* sino también un camino en busca de la activación de memo-

ria, entendida a la vez como conciencia individual e identidad social o comunitaria. El arte crítico abarca reflexiones de la mayoría de los filósofos y analistas críticos contemporáneos como los estudios de Roland Barthes sobre la imagen, la comunicación y las mitologías contemporáneas, de Jean Baudrillard sobre la relación entre producción y consumo y los fenómenos de alienación del sujeto moderno, de Jacques Derrida formulando su visión posestructuralista de la deconstrucción que implica desmenuzar la complejidad de sentido de una producción y hacer homólogas obra analizada y análisis de la obra y de Gilles Deleuze planteando una nueva filosofía que articula conceptos, percéptos y afectos poniendo a la problemática del arte en el centro del pensamiento.

Y esa producción conceptual se hace específica en los nutridos aportes de teóricos y críticos del arte y la estética actuales como en las indagaciones de Andreas Huyssens sobre las relaciones del arte y la memoria, de Mieke Bale sobre la estetización general del pensamiento contemporáneo incluida la ciencia y la literatura, de Hal Foster sobre lo que llamó *el retorno de lo real* que significa un más allá de la idea de vanguardia y una recuperación política de la potencia cínica de la crítica estética o el retorno protagónico de lo etnográfico, de François Bourriaud sobre lo que presenta como *posproducción* y que explica el interés reelaborativo que procesa el material moderno, de Reynaldo Laddaga sobre la diseminación de modernos compartimen-

tos como los del arte, la arquitectura, el urbanismo o el diseño, ahora todo mezclado en hibridaciones y experimentos o de Ticio Escobar que reubica el valor actual de los mestizajes que establecen nuevas mezclas entre expresiones globales y repertorios etno-populares así como la reivindicación de una especie de arte entendido como espacio político reactivo al aplanamiento de la globalización cultural.

En cuanto a la cuestión del paisaje entendido como un inmenso *object trouvé* y aún manipulado como material apto para despertar reflexiones etnohistóricas y asociadas a la cuestión de la memoria en el paso del tiempo que transforma o degrada la materia, destacan desde el campo del arte contemporáneo, las posturas del *land-art* (Robert Smithson y su gran intervención en Utah de los años '70, Walter De María y su trabajo *The Lighting Field* de 1977 en que manipula literalmente la electricidad lumínica de las tormentas, Richard Long con sus *circles* de materiales dispuestos en los territorios) y el *minimal-art* (Donald Judd y sus acciones de esculturas esenciales dispersas en las instalaciones abandonadas del antiguo fuerte militar de Marfa, Sol Le Witt o Carl André con sus acumulaciones y yuxtaposiciones de fragmentos geométricos de materiales como metales, piedras, maderas o cenizas).

Esas operaciones demostrativas de los cambios antes referidos del arte conceptual —pasaje de la obra al proceso, desmuseificación de la presentación y exposición de las

acciones— fue inserta por el crítico italiano Francesco Careri¹ en su concepto ampliado e incluso de *walkscapes* en el que logra asociar voluntad de artistización, desplazamientos de los sujetos-artistas (productor y emisor) y escalas territoriales, conectando las antiguas construcciones de los menhires de Stonehenge con las relaciones entre música y territorio que constituyen las bases de una suerte de arte-religión panteísta propio de los aborígenes australianos². Se multiplican por tanto diversas clases de *performances* territoriales que incluirían experimentos como los *Thousand Oaks* de Beuys o el citado *Spiral Jetty* de Smithson hasta las acciones del belga mexicano Francis Alÿs como *La fé puede mover montañas* (en que convoca 500 personas en Lima para correr unos centímetros, un cerro) o *Historia de una decepción*³ (que registra un viaje etnoartístico a la Patagonia argentina) y antes su famoso *The Loop*, en que documenta un viaje entre las ciudades vecinas San Diego y Tijuana, que encarado en el sentido opuesto a tal traslado de veinte minutos implicará una vuelta al mundo de veinte días.

En cuanto al paradigma del arte como archivo (Guasch⁴) o atlas (*Mnemosyne*,

Warburg) remite a la voluntad de elaborar taxonomías críticas, descripciones acumulativas y rizomáticas que tratan de captar la condición diversa y fragmentaria de una realidad vivida y percibida por diversos sujetos. En ese sentido se trata quizá de un paso todavía más audaz en la tentativa de superar y cancelar la función clásica del arte como representación. Una taxonomía crítica jamás puede ser un espejo puesto que lo que presenta u ofrece es una multiplicación de partes —que pueden ser componentes ensamblables o fracturas de una destrucción de la referencia— que dispara en el receptor una combinatoria infinita de relaciones (entre tales partes) y de sentidos.

Estas poéticas contemporáneas ligadas al arte-archivo podrían rastrearse en *El Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin —que es un libro inconcluso que pretende describir París a partir de una interminable colección de citas— o en las *valisses* de Duchamp en que se propone una captura y exposición de las esencias de sus propios trabajos en una suerte de panteón o pequeño museo portátil o en los *Time-Capsules*, las cajas-archivo que sin ánimo de convertir en obras

de arte y en paralelo a su trabajo de artista, fue produciendo Andy Warhol.

En esta convergencia entre Benjamin y Duchamp quizá está emblematizada la articulación de arte y literatura bajo el mismo paradigma del atlas/archivo y es lo que trata de afrontar Graciela Speranza en su *Atlas portátil de América Latina* que se presenta como una colección de colecciones⁵ (artistas-escritores de citas, *collages*, etc.) que rastrea en la posibilidad de descubrir en América la vigencia de este linaje de realización de catálogos, repositorios o ensambles que caracterizan las obras de Richter, Ruscha, Calle, Muntadas, González-Torres, Boltanski.

Como una aplicación a un proceso de investigación⁶ orientado a cuestiones de relación entre naturaleza, ambientes y territorios emprendimos hace un tiempo diversas exploraciones aplicadas a áreas del sudeste de la provincia de Buenos Aires como escena diversa (natural y cultural, original y transformada) en la que se puede indagar en un sentido, la historia cultural que transforma el paisaje original y en otro sentido, analizar temas como lo que ahora se llama

1. Careri, F., *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gili, Barcelona, 2002.

2. Hay un extenso trabajo del escritor-viajero inglés Bruce Chatwin, uno de los pioneros de una escritura fundadora de experiencias emanadas de relaciones entre grupos sociales y sedimentos territoriales (junto a otros cultores de esta compleja *non-fiction*, como Claudio Magris o Winifred Sebald) que es *Las trazas de la canción* que precisamente emprende una crónica de esas formas de arte de asociación entre música y territorio de las etnias australianas originarias. Véase la compilación *Los Viajes*, Península, Barcelona, 2005 (pp. 213-526) libro que por lo demás incluye el conocido *En la Patagonia*, que es una crónica de un viaje por la memoria y los residuos y trazas de tal cultura material.

3. Alÿs, F., *A Story of Deception. Patagonia 2003-2006*, Malba, Buenos Aires, 2006.

4. Guasch, A. M., *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal, Madrid, 2011. En estos estudios se realiza un examen de la arqueología moderna del concepto de *archivo* (Freud, Warburg, Benjamin, Foucault), los protoarchivos de arte (Malevich, Duchamp) o fotografía (Atget, Sander, Hoch), las propuestas canónicas (Richter, Boltanski, los Becher, Kawara, Baldessari, Ruscha, etc.), los aportes teóricos contemporáneos (Derrida, Buchloh, Foster, Appadurai) y contribuciones recientes (Dion, Gursky, Muntadas, etc.).

5. Speranza, G., *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Anagrama, Barcelona, 2012. En cierto modo su autora se propone completar o complementar la presentación de la muestra curada por G. Didi-Huberman titulada *Atlas. Como llevar el mundo a cuestas?*, Reina Sofía, Madrid, 2010, título asimismo de su importante catálogo y en especial a su ensayo *Atlas. Inquieta Gaya Ciencia*. La muestra madrileña incluyó además de una versión de la *Mnemosyne*, aparatos coleccionísticos de Rimbaud, Kawara, los Becher, Richter, Klee, Farocki, Benjamin, Michaux, Brecht, Borges, Beckett, etc.

6. La investigación a que referimos y que dirijo se llama *Atlas de Patrimonio Ambiental. Encuadre conceptual para la gestión patrimonial ambiental* y se realiza en el Centro de Investigaciones Ambientales de la Universidad Nacional de Mar del Plata desde 2009.

el *paisaje cultural* y cómo el paisaje alimenta nociones de memoria e identidad para las comunidades implicadas. Este trabajo lleva un cierto tiempo de desarrollo y se relaciona con la noción de *archivo* o *atlas* y plantea un derrotero incierto y ambiguo entre investigación etno-ambiental y formulación de colecciones o inventarios heterogéneos de referencias que se acercan a expresiones de aquello que Guasch presenta como *arte de archivo*.

También existe una voluntad de ampliación del foco multi-disciplinar –que suele yuxtaponer más que articular estudios específicos– tratando no sólo de acceder a un objetivo de investigación (conocer más y mejor un tema-problema) sino también proponer un uso de los resultados (aportaciones a un criterio de manejo o gestión de las temáticas estudiadas) e incluso una posible caracterización del trabajo como una pieza más del modelo del arte-archivo (con sus posibles resultados: muestra, video, publicaciones, colecciones, etc.).

El método de trabajo se compone de tareas pacientes y diversas de acumulación de material –entendido como evidencias de ciertos procesos y/o como piezas o componentes de ciertos rompecabezas de sentido (el territorio complejo) el cual a la

vez está constituido por materiales heterogéneos y de difícil combinabilidad, como mapas, cartas geológicas y biológicas, registros de viajeros y científicos, registros de la memoria de los diversos sujetos sociales (como fotos caseras), registros o testimonios literarios, foto-cinematográficos y artísticos (sobre todo, de *artistas de sitio*), historias de vida, fragmentos de testimonios de historia oral, etc.– sobre los cuales se contrastan formulaciones teóricas o conceptuales y se estructuran diversos recortes, constelaciones o conjuntos de piezas heterogéneas que buscan presentarse como partes de dispositivos tipo *atlas* (en la vertiente iconográfica de Warburg o en el desarrollo de aportes convergentes a esa noción de atlas como los que presenta –en sus estudios basados en Warburg pero ampliados hasta conexiones complejas que llevan hasta el psicoanálisis, la historia del arte y los estudios bio-etnológicos– Georges Didi-Huberman⁷). En cierto sentido, aún fuera del espacio institucional de esa producción –investigación científica universitaria–, algunos resultados de este proceso podrán asimilarse a piezas de arte de archivo. Comentaremos a continuación algunos tramos o pasajes de estos trabajos sobre todo para aportar cierta ejemplificación al tema de este ensayo, las relaciones entre arte, cultura y territorio.

Un relevante campo de intersección entre cuestiones de arte, territorio y patrimonio ambiental es el cruce entre naturaleza y producción, es decir las relaciones técnicas y económicas primarias que aplican trabajo a fragmentos del *sistema naturaleza* (que devienen así en llamarse *recursos naturales*) para conseguir valor y riqueza, configurando lo que solemos entender como paisajes culturales –hoy ya lo son casi todos en el planeta–, es decir, biomas singulares de naturaleza transformados técnicamente. En nuestra región, en que desarrollamos nuestras investigaciones, se trata del tema de las pampas puestas en producción y en consecuencia, la naturaleza o ecología artificial que conforma el paisaje territorial. Todo este territorio –descrito por José Hernández y antes por Darwin o Ameghino– es el ámbito depositario de una cierta o posible identidad entre hombre y entorno, un tema por otra parte también suficientemente abordado por sociólogos como Ezequiel Martínez Estrada o filósofos como Carlos Astrada⁸.

Dentro de ese territorio histórico-existencial existen diversas escenas topográficas que conjuntan naturaleza originaria y acciones humanas y que dan origen a mundos complejos de vida y paisaje, entre ellas el tajo antiguo de la Pampa registrado en una carta

7. Véase al respecto, Didi-Huberman, G., *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada, Madrid, 2009. Allí, sobre la base de analizar el sistema analítico-crítico que Warburg desarrolla en su trabajo liminar *El Atlas Mnemosyne* compuesto en los años '20 (editado en diversas compilaciones y lenguas como la versión italiana de Spinelli y Venuti, *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg*, Artemide, Roma, 1998) Huberman indaga en confluencias con otros autores (Winckelmann, Tylor, Burkhardt, Gombrich, Panofsky, Nietzsche, Darwin, Freud, Cassirer, etc.) demostrando el valor tipológico o paradigmático del aporte metodológico de la idea warburgiana de *atlas* más allá de sus aplicaciones historiográficas concretas (la indagación sobre recurrencias de motivos del arte clásico como la ninfa en diferentes tiempos y espacios estéticos). Una versión hispana del trabajo de Warburg es *Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010.

8. Hace unos años y dentro de los proyectos de reedición de materiales casi perdidos la Biblioteca Nacional presentó una compilación de ensayos de Carlos Astrada a cargo de Guillermo David, *Metafísica de la Pampa*, BN, Buenos Aires, 2007. Como un evidente contrapunto al historicismo del texto-prólogo de Tulio Halperin Donghi, *Una nación para el desierto argentino*, el crítico literario Fermín Rodríguez editó su *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010, un sólido recorrido por todos los *descriptores* (escritores, políticos, militares, artistas) de pampa y desierto, desde Humboldt y Darwin a Hudson y Chatwin, el sustrato técnico de la guerra al malón en Ebelot y Alsina y los grandes escritores políticos como Rosas, Sarmiento, Echeverría o Mansilla.

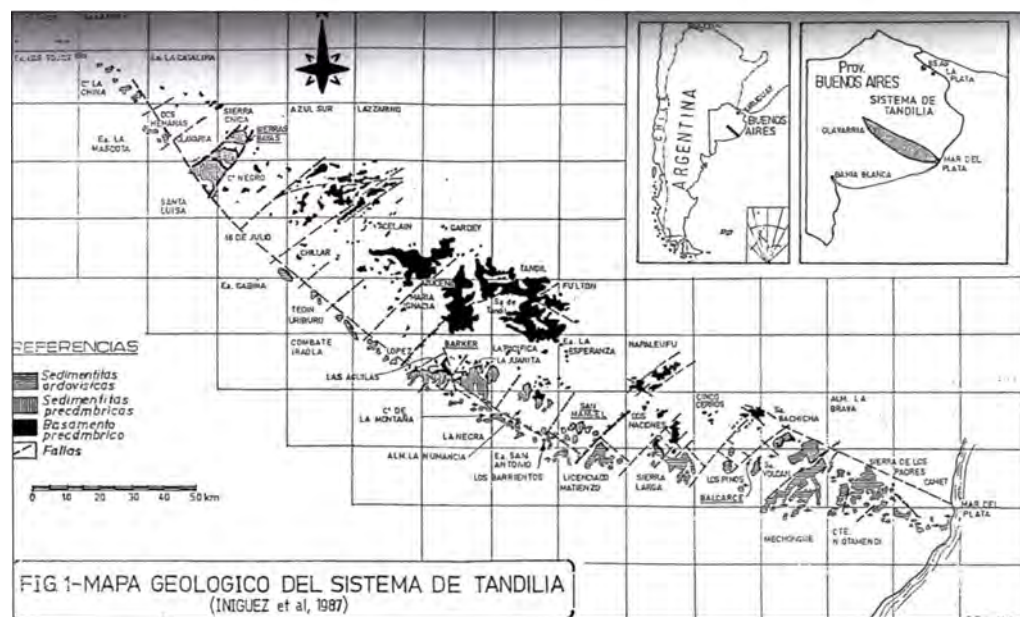
geológica compuesta por Adrián Iníiguez *et al* en una publicación de 1987 que presenta los afloramientos del sistema de la Tandilia en los cuáles se desarrollaron las acciones específicas de la minería de piedra alrededor de diversos enclaves (Sierras Bayas, Barker, Los Pinos, Batán, etc.) cercanos a centros urbanos como Olavarría, Tandil, Balcarce y Mar del Plata y que se fueron materializando sobre el sustrato sedimentario moderno u ordovícico de menos de 500 Ma –millones de años–, el precámbrico –de más de 500 Ma– y las áreas llamadas del basamento precámbrico que con sus más de 2500 Ma están entre los vestigios aflorados mas antiguos conocidos, que son por ejemplo, las sierras que rodean a Tandil.

En tales fundamentos el desarrollo de una minería extensiva de grandes aplicaciones de

mano de obra y tecnologías extractivas simples basadas en un primario uso de explosivos, las talladuras del territorio y las consecuencias de estas acciones de más de un siglo tienen entre otras características, un resultado artístico, es decir un paisaje intensamente modelado (y en parte devastado) que se presenta como elemento testimonial de una historia productiva y social que puede o debe converger a forjar componentes de identidad patrimonial como el caso de las canteras de Batán cuyo paisaje emergente es equivalente al de las grandes operaciones del *land-art* como el comentado caso de *Spiral Jetty*, la traza espiralada de 500 metros de longitud y 5 de ancho, que Smithsonian hizo con negras rocas cuarcíticas a la vera del Lago Salado en Utah y que luego fuera inundado por éste por varios años, hasta reemerger con sus piedras blan-

queadas por acción de las sales y ahora formando parte de la acción de tutela de una fundación que maneja la (ex?) obra de arte como una porción de naturaleza.

Pero el caso de los paisajes mineros de la Tandilia, en su decadencia e incluso abandono, manifiesta las características de configuraciones tipo *lieux trouvée*, es decir, territorios y paisajes encontrados pero detrás de tal desgaste y transformaciones está el espesor socio-cultural de las colectividades implicadas; el caso de la minería como una etnoproducción que por ejemplo en el caso tandilero receptó migrantes montenegrinos cuya rusticidad empalmada a idearios anarquistas dio lugar a anécdotas como las huelgas mineras que protagonizaban, enroscados con cartuchos de dinamita debajo de sus largos impermeables de hule negro. Historias –como las abordadas por Darío Sánchez Abrego, un historiador y coleccionista aficionado de Tandil– que remiten asimismo al desarrollo de asentamientos a pie de canteras y del manejo de herramientas específicos que pasaban de padres a hijos, o la circulación de monedas de registro de volúmenes de trabajo o vales de econo-



Sistema de la Tandilia.



Canteras de Batán.

mato para el intercambio de alimentos, como las monedas acuñadas por cantera *Aurora*, de Osvaldo Bartolussi.

En todas estas descripciones de registros del área minero-pampeana y de sus diferentes aristas plurales en sus fuentes (científicas, sociales, paisajísticas, etc.) se percibe la confluencia de los análisis histórico-territoriales con la noción de *atlas* (en tanto sistemas de registros heterogéneos que conjugan enunciaciones diversas) para describir la articulación de lo natural y lo cultural en un área transformada y tal desarrollo registral puede asimismo reconocerse como una acción típica de aquello que referimos como *arte de archivos*.

El análisis complejo de paisajes complejos convierte estas prácticas en incursiones que vinculan descripciones científicas con acciones artísticas. Dentro de las flexiones recientes del *landscape architecture* –esa disciplina que en USA no es una mera tributación de competencias arquitectónicas tradicionales– destaca el acuñamiento de la noción de *cognitive landscape*. Christine Boyer⁹ presenta esa noción vinculándola con cuestiones que suscitan significados



Monedas de la Cantera Bartolussi

subjetivos, percepciones y memoria (o remembranzas, precisa) devenidas de aquello que emana de la naturaleza y enlaza así el mito del Edén natural con la importancia que lo natural tiene con la muerte.



Luis Bénédict: *El rancho de hueso*, 1999. Plexi, madera y huesos de vaca pulidos. 47 cm x 44 cm x 36 cm.



Luis Bénédict: *Silla A*, 2008. Hierro y huesos de vaca y caballo. 82 cm x 45 cm x 47 cm.

Esa densidad de los paisajes cognitivos los vincula a cuatro cuestiones o ejemplos que focalizan la relación entre paisaje y conocimiento: las investigaciones de Marvin Minsky sobre los modos perceptuales yuxtapuestos que construyen las tramas conceptuales de las representaciones cognitivas, las asociaciones entre memoria y praxis estéticas surrealistas en el caso de Louis Aragon y su *Le Paysan de Paris* (1926) aplicadas al parque Buttes-Chaumont, uno de los diseños de Alphand, las articulaciones entre cognición y el paisaje diagramático de los símbolos como lo exploran Kepes y Lynch y las exploraciones sobre nuevo conocimiento y representación trabajados por Rem Koolhaas desde su



Luis Bénédict: *Proyecto para un Escarabajo Artificial*, 1975. Acuarela, 66 x 48 cm

9. Boyer, C., *Cognitive Landscapes*, ensayo en Spellman, C. (ed.), *Re-envisioning Landscape / Architecture*, Actar, Barcelona, 2003.

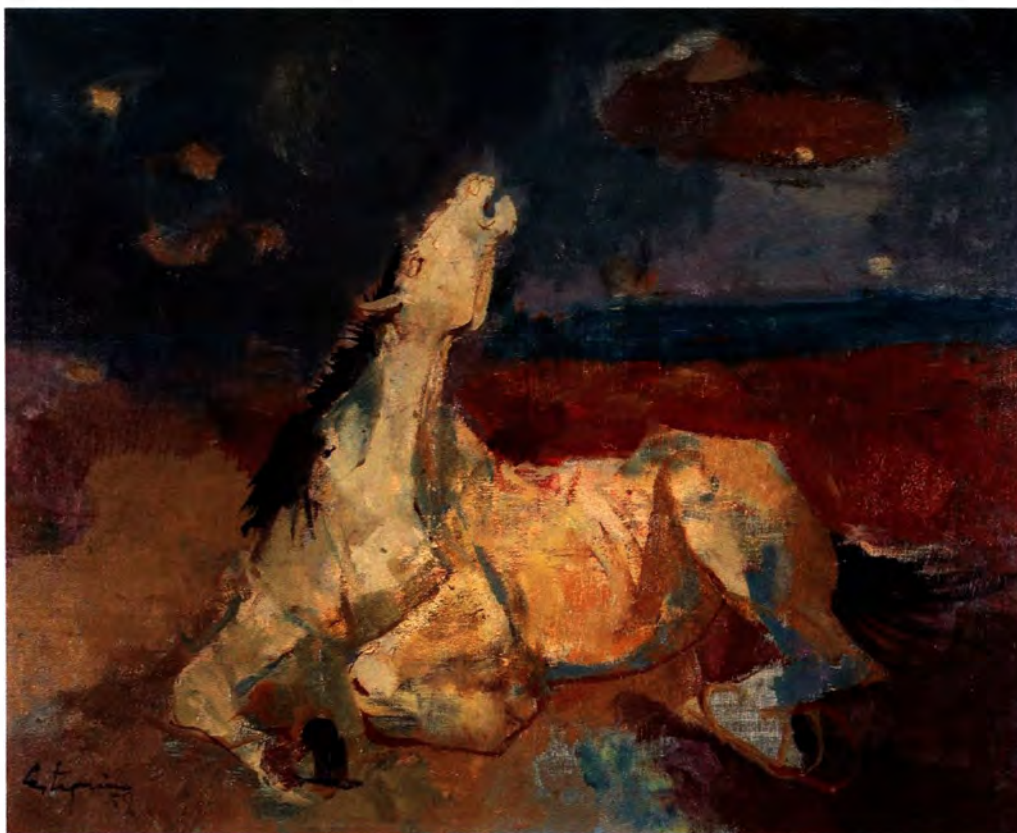
propuesta para La Villette hasta su registro en *S, M, X, XL*. Deviene así una redefinición de lo patrimonial o una empatía con los paisajes territoriales que da paso por una parte, a una actitud reverente en el análisis pero también a una identificación de *locus d'excelence* y por otra, a la caracterización de los paisajes culturales en base a las conductas topofílicas¹⁰.

En relación a una trayectoria artística en la que verificar vinculaciones entre la acción artística y el procesamiento de materiales reales y conceptuales de un paisaje determinado (o sea, la formulación de un *arte territorial*) es destacable, asociado al *mundus pampeano* que nos interesa, la tarea diversa de Luis Benedit, visible en muchos grupos de trabajos como *El Rancho*, 1999 –que es una ensambladura de un material de detritus habitual en las pampas, los esqueletos de animales carneados o enfermos y el tipo habitual de asentamiento popular, los ranchos de techos de paja a dos aguas montados sobre horcones, temas frecuentes en el paisaje literario martinfierrresco– que da paso a una serie de *performances* sobre motivos semejantes en su *Silla de hueso*, 2008 del cual literal y metafóricamente Benedit señaló como referencial de la metáfora *estar sentado en lo intemporal*, una montaña de huesos de los muertos anteriores que también alude a los taburetes de calaveras de vaca, mobiliario asimismo popular de las pampas y que enlaza con trabajos muy anteriores del tipo de arte entomológico como

su *Proyecto para un Escarabajo Artificial*, 1975 y su idea de deconstruir la criatura natural y reconstruirla o proyectarla como artefacto mecánico en una suerte de meditación sobre la complejidad de las relaciones entre naturaleza y cultura.

Desde una posición estética y política diferente, un nativo del sudeste bonaerense, Juan Carlos Castagnino, nacido en Mar del Plata y residente durante varios períodos, en el paraje Camet, nutrió parte de su trabajo con la voluntad de reflejar la tensión

del sitio, la intersección de pampa y mar y a su vez, el fuerte protagonismo del material natural (pastizales, playas, animales característicos de la pampa) tanto como el sustento social de los habitantes míticos de la tradición gauchesca. De ese arco de intereses Castagnino trabaja muchas actuaciones donde aparecen esos materiales, como el deslinde de bosque y playa y los caballos –que pueden remitir a los caballos dolientes picassianos– por ejemplo en su *Nocturno*, 1959 en que la actividad plástica del autor deviene socio-topográfica por lo



Juan Carlos Castagnino: *Nocturno*, 1960. Técnica mixta, 49 cm x 68 cm.

10. Véase a este respecto, Tuan, Yi-Fu, *Topofilia*, Melusina, Madrid, 2007 (la edición inglesa original es de 1974). Este geógrafo chino-estadounidense desarrolla la idea de *topofilia* (amor al paisaje) como identidad perceptiva susceptible de encontrar resonancias entre ideas de cosmos y un *locus* en particular, que en el fondo es un atributo reconocible en la mayoría de las religiones panteístas de referenciación territorial como las chinas o hindúes y las andinas y mesoamericanas.

que era evidente que uno de sus temas, como efectivamente lo fue, sería ilustrar el *Martín Fierro*, que refleja políticamente las relaciones y contradicciones entre territorio y sociedad— en la figura trashumante de un sujeto natural, el gaucho que a la vez, es un relictos del viejo nomadismo interdicto por el desarrollo rural de la generación del '80. La pertenencia orgánica de Castagnino al Partido Comunista le hizo elaborar el tema de un héroe mítico popular como metáfora de rebeldía social tanto como de adaptación ecológica.

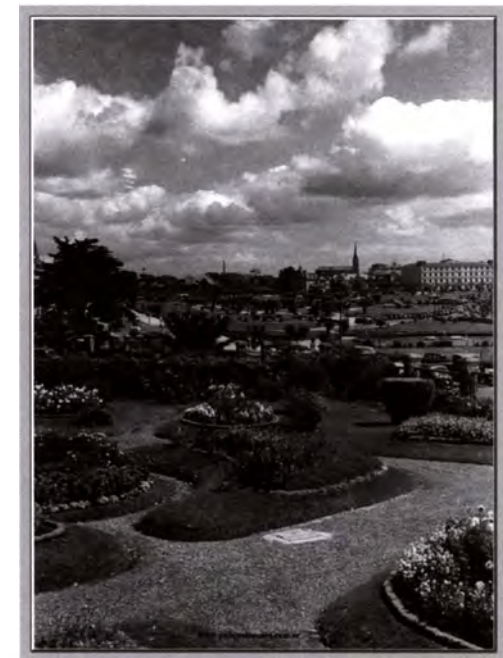
Los temas hernandianos cobrarán en Castagnino una empatía con su sujeto por la cual ve y entiende lo mismo que su personaje, un baqueano diestro en una naturaleza

bastante inhóspita como las agrestes pampas: su dibujo de gramíneas venteadas y animales topográficos (mulitas, carpinchos) del pasaje martinfierresco que arranca con *En semejante ejercicio... todo bicho que camina va parar al asador*, 1962 testimonia esa postura analítica de arte de archivo que mezcla saberes de la naturaleza con voluntad estética.

Las operaciones conscientes —en tanto acciones proyectuales— de transformación del territorio basadas en cierta manipulación del material natural dentro de los procedimientos del *landscape architecture* se manifiestan en la región en torno de trabajos de generación de una *ecología artificial*¹¹ en el caso de las grandes



Juan Carlos Castagnino: *En semejante ejercicio...* 1962. Tinta, 48 cm x 66 cm



Charles Thiays: Paseo General Paz

11. Véase sobre esta noción y sobre su aplicación a múltiples situaciones estéticas, territoriales y proyectuales mi libro *Ecología Artificial*, Concentra, Buenos Aires, 2011.

estancias –más allá de las puras acciones de tecnificación agroproductiva– y en la creación de áreas centrales de ciudad que expresen cierta domesticación de la naturaleza extraurbana (como ocurrió con los paisajistas de Haussmann como Alphand, o sus discípulos como André) y se verifican extensamente en la dilatada tarea de Charles Thays, discípulo a su vez de André quien es el primer francés que hacia los años '60 del XIX visita Sudamérica en plan de divulgar y multiplicar los proyectos paisajísticos haussmannianos.

En el Paseo General Paz, proyectado para dar lustre cosmopolita a Mar del Plata, la ciudad del veraneo burgués que debía reemplazar, emulándolas, a las villas balnearias europeas, Thays propone en 1903 un modelo de parque central que en la saga de los trabajos porteños de Palermo y de las tradiciones que empalman el urbanismo francés con las actuaciones inglesas emergentes de Paxton –como el *Birkenhead* de Manchester, primer parque urbano moderno– se propone no sólo



Eugenio Álvarez Dumont: *Rambla Lasalle*, 1912. Óleo, 86 cm x 112 cm

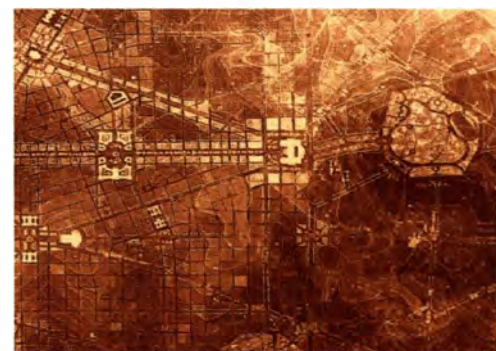
montar la escena *belle époque* del paseo calificado sino también vestigios de índole biólogo o sanitarista y criterios para usar el espacio público para ordenar visualmente el inminente negocio inmobiliario de las áreas centrales. Si bien estas operaciones también remiten a la condición efímera de un paisaje natural de creación artificial o artificiosa (un arte de naturalización de la ciudad en las teorías de Camillo Sitte, más inspirada en las calidades escénicas para las nuevas multitudes, al contrario del eficientismo tipologista y circulatorio de Wagner, su contrincante vienés) las acciones de Thays, en Mar del Plata y en la mayoría de las ciudades argentinas en trance de modernización a la manera europea se plantearon y lograron unos escenarios exitosos de cosmopolitismo, en la misma línea de construcción de ambiente urbano



Charles Thays: Estancia Un Durazno

que plasmaba la pintura de Eugenio Álvarez Dumont, el exitoso plástico español que, en paso fugaz por Argentina, pintó su *Rambla Lasalle*, 1912 que en nada se diferencia de las escenas casi contemporáneas del impresionismo francés.

La acción de Thays en el sudeste provincial unió sus trabajos intraurbanos con numerosas incursiones en la artificialización eurocéntrica de las extensas estancias que a la vez que se modernizaban en su producción y manejo, reservaban una costosa fracción de sus extensiones para modelar completamente un fragmento que resultara evocador de los prestigiosos *chateaux*



Charles Thays: Parque Battle



Charles Thays: Estancia La Paz

europeos como lo manifiesta por ejemplo, el parque de la *Estancia Un Durazno*, Rauch, 1918 que propone una adaptación de lo existente por una parte orientado a la productividad de huerta y jardín-invernadero y por otra a remedar los espacios fastuosos de la ruralidad elegante del XVIII con sus *bagatelles* y *follies*, laberintos, tridentes y *parterres*, todo amenizado por el estudioso Thays con la mejor utilización posible de materiales autóctonos, como los lapachos, jacarandáes o tipas.

El doble registro de Thays entre la naturalización de lo rústico en sus trabajos rurales de los parques de cascos de estancias

y la naturalización emblemática de la nueva centralidad urbana (que intentó en el efímero Parque costanero marplatense) tiene muchas ejemplificaciones en su obra vastísima y ejemplar, como se verifica en su intervención para el *Parque Batlle* en Montevideo, 1911 en que retoma las propuestas de André y extiende el criterio de utilización del proyecto paisajístico como esqueleto de organización de un área urbana central –sobre todo en el manejo de *boulevards* como espinas o parques lineales– o en su largo y amistoso trabajo para el General Roca en el interregno de sus dos presidencias, la *Estancia La Paz* en Ascochinga, heredad de su mujer Clara

Funes y posibilidad de agregar al dilatado paisaje más bien colonial de esta propiedad que hacía parte de las 62000 hectáreas de la Santa Catalina jesuítica, una capa o episodio de paisajismo afrancesado en las casi 100 hectáreas proyectadas árbol a árbol (con una buena cantidad de robles plantados por el propio general) y el lago artificial que con sus más de 8 hectáreas es el más grande en su tipo: enfática y magistral construcción de una naturaleza nueva y cosmopolita, algo para estar bien a tono con la naciente globalización que disfrutaba la oligarquía de la entonces quinta potencia mundial y que permitiera, por fin, olvidar el desierto.

La situación actual del arte en Córdoba

RAFAEL FERRARO*

Concentrarse en la situación actual del arte plástico en Córdoba, ubicándolo en el contexto del arte en Argentina, requiere en primer término una visión histórica, no por cierto desde sus lejanos orígenes, lo que sería absolutamente inoportuno en esta ocasión; pero sí destacar el momento de inflexión entre el “clasicismo” o “academicismo” de comienzo del siglo XX y el cambio radical de la pintura en Córdoba después de los '60; y luego señalar la característica e identidad de la misma y la personalidad de los artistas más destacados.

Los artistas de la generación de 1880 y 1900 afirmaron de manera definitiva la pintura en Córdoba, según sostiene Nelly Perazzo en *120 Años de Pintura en Córdoba (1871-1991)*, quien destaca además que en esa época ya estaba encaminada la parte institucional: la Escuela de Bellas Artes, el Museo Provincial de Bellas Artes (luego Museo Emilio Caraffa), los salones competitivos (el primero en 1916) y las becas con las que “el gobierno de la provincia distinguía a artistas verdaderamente promisorios y que ya comenzaban a dar frutos”; a lo que podemos agregar, en el orden privado, la proliferación de galerías de arte que contribuyeron a su conocimiento, apreciación crítica y consumo. Podemos citar, entre los artistas destacados del momento, a Manuel Coutaret, Olimpia Payer, José Malanca, Antonio Pedone, Francisco Vidal, Fray Guillermo Butler, Lescano Ceballos, Horacio Álvarez y los hermanos Soneira.

Muchos de ellos pasaron temporadas en Europa, favorecidos por las becas. La mayoría eligió Italia y en contacto con personalidades del momento: De Chirico, Carrá, Sironi, se apartaron de la representación realista del objeto, del tema histórico o religioso, y apasionados por la belleza del paisaje se dedicaron a él con

entusiasmo y capacidad técnica. Sobre todo los que se radicaron en San Geminiano y que luego continuaron en la misma tesitura en esta Córdoba luminosa y colorida. Así surgió la tendencia y característica de nuestra pintura hacia el paisaje que perdura hasta nuestros días.

Destacamos aquí que estos artistas “bucólicos” ignoraron completamente el gran cambio que se estaba produciendo en el arte en ese momento en las principales ciudades europeas: París, Berlín, Ámsterdam, Zúrich y también en Buenos Aires. No vieron lo que Pettoruti, por ejemplo, vio en París casi veinte años antes, pues si él llegó a Francia en 1911, la llegada a Europa de nuestros artistas se produce en 1928. Es de destacar, pues, el anacronismo en la pintura cordobesa, aferrada, cuando no al paisaje, a la naturaleza muerta y esporádicamente al desnudo, resaltando la realidad y representación del objeto, de la anécdota, del modelo, respetando a raja tabla la técnica y los principios académicos; y todo esto bajo la mirada condescendiente y admirativa del espectador, de la sociedad, de las instituciones culturales y la prensa.

En la década del '60 se produjo un gran movimiento y cambio en lo político, económico y social en Córdoba, con deseo de *aggiornamento* en todos los aspectos. Basta destacar el establecimiento de grandes fábricas, sobre todo automotrices, como Kaiser y Fiat.

Las 4.000 industrias que existían en 1939 se multiplicaron hasta superar las 40.000 (cita de Cristina Rocca en su libro *Las Bienales de Córdoba en los '60*, pág. 38)

Esto, como lógica consecuencia, influyó de manera intensa y positiva en el arte y en la cultura en general. Córdoba arrastraba ya,

* Con la colaboración del Arq. Orlando Ferraro

por supuesto, un bagaje cultural lo suficientemente importante como para considerarse la provincia más cultivada del interior del país: su Universidad (en 2013 cumplirá cuatrocientos años de su fundación), las escuelas de arte (la provincial "Figueroa Alcorta", ya centenaria, y luego la de la Universidad Nacional de Córdoba, de 1948), sus museos, el provincial "Emilio Caraffa" y el municipal "Dr. Genaro Pérez", con importantes colecciones y gran cantidad de muestras itinerantes; las galerías que contribuían a la propagación y accesibilidad de las obras de arte; la Reforma Universitaria de 1918 cuyo eco se propagó por toda América Latina.

Alcanzado este alto nivel, se produce un extraño estancamiento en todos los aspectos culturales, hasta que al final de la década del '50 y en el inquietante '60 se produce ese despegue formidable al que se ha hecho referencia al impulso de un importante grupo de artistas jóvenes, canalizados por el apoyo y financiamiento, primero, desde 1958 hasta 1963, de la Fundación local "Pipino y Márquez" con sus Salones de Pintura Actual; y luego de una de esas progresistas industrias instaladas en Córdoba, "Kaiser Automotores".

Surgen así los Salones Ika (Industria Kaiser Argentina) y luego las famosas "Bienales Americanas de Arte". Estas fueron tres en total: 1962, 1964 y 1966. Tuvieron un mes de duración cada una y gran repercusión en todo el país, en paralelo con el Instituto Di Tella, de Buenos Aires.

Esta intervención tan singular de una empresa extranjera, aunque también estaba integrada con capitales nacionales, tuvo como motivación publicitar ingeniosamente la empresa en sí, así como compensar las expensas de que gozaba por parte del gobierno y sobre todo actuar en consonancia con la política exterior de EE.UU., después de la segunda guerra mundial, en la época conocida como "Guerra Fría", contrarrestando así la influencia del comunismo que la U.R.S.S. trataba de propagar por el mundo.

Hubo por cierto, dadas estas circunstancias, choques ideológicos y confrontación de criterios artísticos entre los organizadores y los artistas locales. Pero es necesario destacar lo positivo que para el país y especialmente para Córdoba, significaron estas Bienales que introdujeron las nuevas tecnologías, abrieron un panorama impensable a los ojos de nuestros artistas y los acercaron a personalidades extraordinarias de la creación y de la crítica. Es de destacar a este respecto, la elección de importantes jurados que les dieron una difusión internacional. El Presidente de la Primera Bial fue Sir Herbert Read, poeta, crítico de arte, filósofo inglés, anticomunista y reconocido como uno de los críticos más destacados en ese momento. El Presidente del Jurado de la Segunda Bial fue el italiano Umbro Apollonio, Director de la Bial de Venecia; y el de la Tercera, Alfred Barr, Director del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Estuvieron acompañados por destacadas personalidades de los países participantes y un representante empresarial.

El gran premio en la Primera Bial fue para Raquel Forner (informalismo); en la Segunda se premió al venezolano Jesús Soto (cinetismo) y en la Tercera al también venezolano Carlos Cruz Díaz (cinetismo).

Como "actos paralelos" hubo intervenciones importantísimas, que los que hemos vivido esos momentos no podremos olvidar. Se realizaron conferencias, exposiciones de arte prehispánico, arte popular, de artistas modernos de Córdoba, de norteamericanos y europeos, representaciones teatrales, conciertos de música experimental (se conoció recién en Córdoba a John Cage), danza, títeres, espectáculos que tenían lugar tanto en escenarios tradicionales, como en la calle.

Las obras que integraban los Salones eran exhibidas en el Museo Caraffa, el que fue ampliado, duplicando su capacidad, por la Empresa Kaiser.

El golpe del '66 y las guerras emprendidas por EE.UU. terminaron con este notable emprendimiento y revirtieron las simpatías hacia el "American way of life" y liquidaron las alianzas entre arte, empresa y ciudad, *generando otra etapa más resistente y menos crédula*, como sostiene acertadamente Cristina Rocca.

En esa atmósfera de inquietud y apertura que dejaron las Bienales y de receso y desaliento motivado por los golpes de estado, surgió lo que podemos considerar el arte de hoy en Córdoba.

Algunos, los menos, adhirieron a la abstracción, a lo concreto y geométrico. Estas tendencias no se manifestaron con intensidad en Córdoba. Podemos citar dos excepciones notables, como son Gabriel Gutnisky y Eduardo Moisset de Espanés, que son artistas que a su capacidad creativa unen su interés de investigación y crítica el primero, y por la ciencia, el segundo, por sus experiencias de lo numérico-generativo. En esta línea podemos citar también a Norberto Cresta que vivió muchos años en Europa, a Carina Cagnolo y José Pizarro, activos hoy con gran peso en el arte experimental.

Otros retomaron la línea paisajística, incluyendo el paisaje urbano, éste con la característica de la nostalgia por el pasado que desaparece y la soledad de la imagen. Cabe recordar aquí a Ernesto Farina y su discípulo José De Monte, sin olvidar a Diego Cuquejo y Sergio Fonseca.

El arte experimental es otra de las manifestaciones de esta época, impulsada por la Escuela de Artes de Universidad Nacional de Córdoba. Nombramos sólo, con perdón por las omisiones, a Patricia Avila y Lucas di Pascuale.

Otros, por fin, dieron testimonio de los difíciles y conflictivos acontecimientos políticos, sociales y culturales del país en ese momento, y eligieron la calle y lugares cruciales de la ciudad para manifestarse como artistas, testigos y críticos feroces de situaciones vergonzantes e insostenibles.

Fue ésta una producción artística de carácter, casi exclusivamente, colectivo, a la manera de los famosos grupos “Tucumán Arde” o “Escombros”. Uno de estos grupos cordobeses fue “Costuras Urbanas”, con su intervención *Privatizado*, de 1997. Crearon un cartel humano colocando en la espalda de once jóvenes las once letras, en grandes dimensiones, de la palabra PRIVATIZADO. Ubicados en fila uno al lado del otro hacían visible la palabra y su intención. Atravesaban de vereda a vereda la Avda. Vélez Sarsfield, y se desplazaban por la ciudad deteniéndose ante espacios públicos significativos, como el Teatro San Martín, la Plaza San Martín, el Palacio de Justicia, la Legislatura, el Banco de Córdoba, etcétera, dejando claro su mensaje satírico.

Voto Ilustrado fue otra de sus desopilantes intervenciones, aceptada y festejada por el público. Por las calles se paseaban con urnas invitando a la gente a emitir un voto por lo que realmente quieren; luego, con los votos obtenidos se realizó un montaje en el Centro Cultural General Paz.

Otro grupo fue “Urbomaquia”. Realizaron muchas intervenciones de las que destacamos *La Mesa*. Esta mesa fue ubicada en el centro de la calle peatonal Rivera Indarte, frente a la Legislatura; tenía la longitud de toda la cuadra, cubierta con un mantel blanco y los platos sobre ella como para recibir a los comensales. Desparramados por todas partes había fibras con las que el público podía escribir en el mantel o en los platos lo que realmente quisieran.

Estos se integraron, a su vez, a otro grupo y formaron “Recolectivo”. Titularon a sus intervenciones *No estamos hechos para los mismos caminos*, las que tenían lugar en los vehículos de transporte público de pasajeros. Estos eran invitados a participar en acciones teatrales, por lo general satíricas y humorísticas. La iniciativa fue auspiciada por el Instituto Goethe.

Estas manifestaciones responden a la tendencia actual de la comunicación directa con el público o espectador, instando a su colaboración; lo que Bourricau llamó *Estética Relacional*.

También existen solitarias intervenciones en lugares públicos, como por ejemplo las de la talentosa artista Cristina Roca, quien, frente al Palacio Legislativo instaló un tenedor gigante por el que resbalaba entre sus dientes un enorme ñoqui; otros se desparramaban por el suelo, ya logrados en su característico diseño. Cristina Roca es nieta de Deodoro Roca, intelectual propulsor de la Reforma Universitaria de 1918, quien en esa época juvenil tuvo también sus intervenciones críticas en la ciudad: a raíz de la prohibición dispuesta por el gobierno de exhibir en una galería privada un desnudo de Ernesto Soneira, no tuvo mejor ocurrencia que cubrir con bombachas y corpiños las estatuas del Parque Sarmiento.

Hoy, en la posmodernidad, las distintas tendencias han perdido su rigurosa identidad, y el avance extraordinario de la técnica ha hecho que ésta interviniera no sólo en las



Cristina Roca. *Tenedor con ñoqui*. Material desplegado, hierro, goma espuma. 1995. Pieza presentada frente a la Legislatura de la provincia de Córdoba, que junto a otras formaron parte de un proyecto de intervenciones urbanas de crítica social y política.

creaciones de los jóvenes artistas, sino en la fácil y distendida intercomunicación a nivel mundial, lo que ha favorecido el “estar al día”.

A esto debemos agregar la incrementación de lugares alternativos de exhibición logrados por instituciones culturales como el Centro Cultural España-Córdoba (CCEC), Casa 13, “Núcleo Cultural”, de la Universidad Nacional de Córdoba y el Centro de Investigación y Producción en Arte (CePIA) de la misma Universidad.

Mención aparte merece la creación de la “Ciudad de las Artes”, en la que fuera la sede del Regimiento 41 del Ejército Argentino; un espacio de grandes proporciones, con muchos metros cuadrados de edificación, distribuidos en núcleos separados y armonizados entre sí, muy inteligentemente intervenidos, y que albergan la Escuela Provincial de Artes Plásticas “José Figuerola Alcorta”, la Escuela de Artes Aplicadas “Lino Eneas Spilimbergo”, la Escuela de Cerámica “Arranz”, la Escuela de Teatro, el Conservatorio de Música “Félix T. Garzón”, una amplia sala auditorio dedicada al cine, teatro, conciertos y conferencias. Dispone también de alojamientos para estudiantes y artistas que visitan, trabajan o estudian en la ciudad y una gran sala de exposiciones, una de las mejores de Córdoba.

Destacamos también la ampliación del Museo Caraffa y la adaptación del Palacio Ferreyra con el objeto de exhibir la colección permanente del Caraffa y realizar muestras itinerantes. Ambas realizaciones o interven-

ciones muy discutidas desde el punto de vista museológico y del imperioso respeto que merece la conservación del patrimonio arquitectónico/cultural de la Provincia.

No podemos dejar de destacar la importancia que ha tenido para Córdoba la Fundación Pro-Arte Córdoba, creada en 1979. A pesar de las dificultades, tanto políticas, sociales, como económicas, la Fundación surge como una necesidad ineludible en tan difíciles circunstancias, por iniciativa privada, con el apoyo de empresas no gubernamentales.

Su objetivo fue promover, divulgar, movilizar nuestro bagaje cultural, lo que logra fehacientemente con la organización de conciertos a cargo no sólo de intérpretes cordobeses, sino nacionales e internacionales, y que aún continúa con notable éxito; con la organización de cursos de música, pintura y literatura; y con los Salones de Pintura que durante veinte años, entre 1982 y 2001, impuso a Córdoba como centro de conocimiento, divulgación, valoración y apoyo a las artes plásticas a nivel nacional.

Fueron veinte salones que se realizaron todos los años sin solución de continuidad desde 1982 y que lamentablemente, por motivos económicos y organizativos, interrumpieron su importante aporte en 2001. Artistas y críticos de renombre integraron los Jurados. Basta citar, entre otros, a Carlos Alonso, Marcelo Bonevardi, Jorge Taverna Irigoyen, Ary Brizzi, Jorge López Anaya, Luis Felipe Noé, Kenneth

Kemble, Alejandro Puente, Fermín Fevre, Guillermo Whitelow, Hugo De Marziani, Nelly Perazzo, Elena Olivera, Josefina Robirosa, Osvaldo Svanascini, Luis Wells.

Muchos artistas de Buenos Aires, del interior y por supuesto de Córdoba, dieron en estos salones sus primeros pasos y esto es muy importante y que por sí sólo justifica su existencia y hace que lamentemos su ausencia. Actualizándose a las nuevas tendencias, técnicas y experimentación, su continuidad daría, seguramente, nuevos y magníficos frutos.

Los primeros premios de estos salones fueron para Roger Mantegani, Sergio Tomatis Buffa, Pablo Canedo, Víctor Quiroga, Jorge Simes, Dalmacio Rojas, Emilio Torti, Anahí Cáceres, Raúl Díaz, Ernesto Berra, Mario Vidal Lozano, Eduardo Esquivel, Oscar Suárez, Marcelo Lazarte, Marcelo Torretta, Diana Dowek, Daniel Zelaya, Silvina Bottaro y Andrés Labake.

Otro aspecto a destacar de esta Institución es su amplitud de mira y generosidad puesta al servicio de la conservación de nuestro patrimonio como es la donación que realizara al Museo Caraffa de diecisiete obras, a través de sus auspiciantes que otorgaran los Premios adquisición; importantísimas obras, representativas de diferentes tendencias dentro de la dispersión y subjetividad del arte actual. Son obras de Roger Mantegani, Gerardo Ramos Gucemas, Marcos Figueroa, Alberto Camps, Mario Vidal Lozano (dos obras), Anahí Cáceres, Mario Palacio, Onofre R. Fraticelli,

Pablo Baena, Ernesto Berra, Eduardo Moisset de Espanés, José Omar Henry, Gabriela Pertout, Diego Perrotta, Gustavo Piñero y Silvina Bottaro.

Desde el año 2008, la Asociación Amigos del Museo Caraffa tuvo la brillante idea de organizar un Premio Nacional de Fotografía Contemporánea Argentina, que repitió en 2010 y 2012 con creciente convocatoria y gran calidad, con la propuesta de repetir cada dos años. Así, con prestigiosos jurados integrados por nombres como Alberto Goldenstein, Valeria González, Gabriel Valansi, Rodrigo Alonso, Fernando Farina, Luis González Palma y Jorge Villacorta pudo, ya con sólo tres ediciones, enriquecer y casi podríamos decir iniciar un importante patrimonio en esta rama de la expresión plástica, incorporando al Museo obras premio adquisición de Rodrigo Fierro, Esteban Pastorino, Res, Germán Ruiz y Santiago Porter. Este salón de fotografía está definitivamente instalado en el concierto nacional.

Algunos de nuestros artistas cordobeses decidieron radicarse en Buenos Aires o en el extranjero. Entre los primeros citaremos a Eduardo Giusiano, Anahí Cáceres y, más recientemente, Marcelo Torretta, creador de ese pequeño y regordete personaje que nos muestra en su soledad los momentos más alegres, más inquietantes, más tristes y angustiosos de su existencia.

Entre los segundos señalaremos a Antonio Seguí, radicado en Francia; Ronaldo De Juan, en Inglaterra y EE.UU., donde fa-



Fabián Liguori. *Breve historia del mundo*. Ciudad de las Artes. Córdoba. Instalaciones, serigrafías, murales, objetos. 2009.

lleciera; Marcelo Bonevardi, quien nos dejó una obra estupenda realizada en EE.UU. y Córdoba; Mauricio Lasansky, que se instaló en EE.UU. desde el comienzo de su actividad de eximio grabador hasta su reciente fallecimiento; y Raquel Rabinovich, que realiza una obra excepcional en la intimidad de su taller en Rhinebeck, N.Y., unas dos horas al norte de Manhattan, en el Valle del río Hudson. Atraída por la naturaleza y las piedras de la región, trabajó al aire libre acumulando piedras al borde del Hudson y que las mareas que se producen cada seis horas hacen que éstas se cubran o emerjan periódicamente. Rabinovich llamó a estas instalaciones *Emergences*. Trabaja en ellas desde el año 2000 hasta el presente, en una longitud de quince kilómetros que le han sido facilitados a lo largo del Hudson, para realizar su obra realmente fascinante, documentada en videos de gran atracción. Además, recogiendo barro acumulado a la orilla de los ríos más importantes del mundo, los utiliza como material en sus dibujos. Así se formó su serie *River Library*.

Un espacio que aún mantiene marcado interés es la galería de arte CID. Más que una galería es un centro de experimentación, con una importante infraestructura: un edificio de dos plantas, con sala auditorio y taller, en el que su creador, Juan Canavesi, trabaja en sus esculturas, dibujos y grabados. Está ubicado en un pequeño pasaje en el centro de la ciudad, el que también es utilizado en ciertas oportunidades para trabajar y exhibir al aire libre.

En 1997 se realizó el 3er. Encuentro de Grabado Experimental, dirigido en esa oportunidad por Matilde Marín, con la colaboración de Andrea Juan, Lucrecia Urbano y artistas y estudiantes locales. Estuvo dedicado a la impresión sobre placa solar. Se trabajó y se exhibió en la galería y en la calle. El grupo de danza de CID acompañó la muestra con el ballet *Imagen Recuperada*, con coreografía de Marcelo Gradassi.

En 1996 Cid creó un Workshop de escultura en papel.

En cuanto a los artistas que están en gran actividad en nuestra ciudad, entre muchos otros, podemos citar a Fabián Liguori que se distingue tanto en grabado como en dibujo, pintura, escultura e instalación. En este último aspecto es de destacar la extraordinaria muestra *Breve Historia del Mundo*, realizada entre el 5 de agosto y el 31 de octubre de 2009 en la Ciudad de las Artes; la que ha merecido la atención de María José Herrera quién escribiera la introducción del catálogo y elogia la creación en sí de Liguori, como su diseño del montaje. De la Escuela de Arte y de la sala de exposiciones, Herrera dice que “exhibe arte y cultiva el arte de la exposición”. Esto es muy importante hoy por la valoración que se da a la curaduría, que ayuda a la comprensión de la obra, y le otorga la visualidad adecuada y la adaptación al lugar de exhibición.

Otro artista que ya es parte de la historia del arte en Córdoba es Roque Fraticelli que

ubicamos dentro del expresionismo más subjetivo, que no titubea en adherir a la “estética de lo feo”, con una gran audacia expresiva, mostrando a sus pequeños personajes, animales y objetos, en medio de un paisaje terrible o angustioso, ayudándose de los colores más oscuros y neutros posible, y una calidad plástica extraordinaria.

Mencionaremos también a Mario Grinberg que nos encandila con su agresividad visual a través de los colores más audaces y contundentes. Si la pintura lograda con sus pomos no responde a su exaltación del color y la luz, recurre a la pintura industrial con lo que logra una plasticidad maravillosa que calma su exultante temperamento y



Dante Montich. S/T. Acrílico sobre tela. 150 cm x 150 cm, 2012.

acrecienta el interés y la admiración del espectador y de los críticos que no dudan en ubicarlo entre los más notables exponentes del expresionismo abstracto.

Pablo Baena y Carlos Crespo son dos de los artistas que podemos considerar dentro de la neofiguración. El primero creando figuras fantasmales, con una tendencia de elevación, de búsqueda de un más allá, ¿de qué?, de algo que está seguro no alcanzará jamás; el segundo, reproduciendo o insuflando en sus extrañas criaturas sus angustias personales, con apariencia de gran espontaneidad, pero con acabada expresión plástica. Crespo

fue elegido por Benito Oliva como único representante de la región en la muestra que realizó en Italia.

Dante Montich agrega a esta gestualidad expresionista, en su caso absolutamente abstracta, palabras o frases (que si no se quiere leer formarán parte de la visión plástica) con lo que da a su obra un toque conceptual.

Ramiro Palacio, luego de su casi exclusiva dedicación a la escultura, ha vuelto al dibujo y la pintura logrando una sutil e ingeniosa expresión de blandura recubriendo sus obras en nylon transparente.

Manuel Quiroga destaca una gran capacidad expresiva y conceptual en sus instalaciones, como en *Corner*, su última muestra en el Museo Caraffa.

En este género se destaca también Leandro Fernández con su dramática y subjetiva muestra *Fuera de sí*, curada por José Pizarro.

Enrique Pereyra sorprende con sus retratos a los que dedica su muestra *Identidades* y que nos remite a los *Retratos de Fayum*.

Mateo Argüello Pitt, con gran plasticidad, nos muestra sus personajes en las más disímiles actitudes. En Arrascaeta la imagen se esfuma y alcanza el nivel de lo onírico.

En este limitado recuerdo de plásticos contemporáneos cordobeses no podemos dejar de citar a Pablo Boneu que dejó sorprendidos a espectadores y críticos con su intervención de 1998 que comenzó en el Centro Cultural España Córdoba (CCEC) y terminó por las calles de Córdoba empapelando lugares claves con afiches totalmente blancos y que sólo exhibían en un extremo su título: *La estética de la omisión*. Su mensaje quedaba claro en la tarjeta de invitación donde se imprimió una frase de Sol Le Witt: *Si se quiere comprender el arte de nuestro tiempo, hay que ir más allá de la apariencia*.

Este mismo artista, en su reciente muestra en el Caraffa, ofrece una mordaz sátira con sus *Destroyer Money*, es decir, sus desopilantes máquinas para destruir dinero. Once de estas máquinas, impecablemente desig-



Manuel Quiroga. *Corner*. Instalación. Resina directa. Medidas variables. Proyección del video en alta definición. Según el espacio expositivo, no menos de veinte piezas instaladas.

nadas, invitan al espectador a destruir su dinero. Boneu realizó su primer experimento destruyendo 1.000 billetes de 1 dólar en tiras verticales con las que realizó un tapiz que cubre toda una pared de la sala de exhibición. En el "caos" de nuestro arte actual Boneu nos invita a participar y compartir con él su rencor, su sátira, su humor y su dolor existencial.

Todos estos artistas hacen prevalecer una idea de caos que resulta recurrente en el arte contemporáneo, como sostiene Gabriel Gutnisky y que exalta con entusiasmo, impecable sentido plástico y sutil humor "Yuyo" Noé.

Muchos son los factores que colaboraron para que Córdoba genere propuestas en el

mundo de las expresiones artísticas, especialmente en las artes plásticas, sus universidades públicas y privadas, sus escuelas, su flamante Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba creada en el año 2012, su consagrada Escuela Provincial de Arte, sus galerías, sus museos, su industria, su historia, su cultura.

Rafael Ferraro (1921-2012). Egresado de la Facultad de Derecho y del Instituto de Filosofía y Humanidades, de la Univ. Nac. de Córdoba. Fundador del "Círculo Musical de Córdoba", del "Teatro Experimental", y de la "Asociación Amigos del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa". Fue Director del Centro de Arte Contemporáneo "Chateau Carreras", y del Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio A. Caraffa". En el 2007 fue designado Académico Delegado en Córdoba, por la ANBA. Fue jurado de Salones de Arte Plástico, prologó numerosos catálogos, publicó artículos sobre arte en general y conservación del patrimonio cultural, dictó conferencias, participó en presentaciones de libros. Por su trayectoria obtuvo entre otras distinciones: Medalla de plata otorgada por la Secretaría de Cultura de la Prov. de Córdoba a "Creadores y Protagonistas" (1990); Plaqueta y Diploma de Honor otorgados por ADIMRA "Por su contribución y trayectoria en el desarrollo y conservación de la cultura" (2003); fue homenajeado en acto académico por la Universidad Nacional de Córdoba, por su trayectoria y contribución a la cultura (2007).

Diálogos históricos y contemporáneos en las artes visuales de Chaco y Corrientes

El accionar e intercambio en las respectivas capitales

MARIANA GIORDANO Y GABRIEL ROMERO

Introducción

Las ciudades de Resistencia y Corrientes, capitales de Chaco y Corrientes respectivamente, tienen una historia muy diferente: mientras Resistencia es una ciudad de nueva fundación, creada en función de los intereses colonizadores y de ocupación del espacio argentino manifestos en las últimas décadas del siglo XIX, Corrientes es, por el contrario, una ciudad de antigua fundación colonial. De allí que ambas tuvieran un derrotero diferencial en la conformación social, en su inserción económica al ámbito nacional y en las actividades culturales que llevaron adelante como capitales territorianas¹ y provinciales.

Es intención de este trabajo exponer los diálogos e intercambios artísticos que se dieron entre ambas ciudades a lo largo del siglo XX y en los años que transcurren del siglo XXI, a través de la labor de instituciones culturales, espacios alternativos y proyectos generados por artistas, curadores o críticos. A partir del análisis de las acciones culturales e intercambios artísticos emprendidos desde/por Resistencia y Corrientes, con la incorporación ocasional de Posadas en estos diálogos –y en hechos más recientes Asunción del Paraguay–, se pretende aportar a las discusiones historiográficas sobre el concepto de "región"², a la vez que de "periferia artística": una región, el Nordeste, que se fue configurando desde la planificación estatal y diferentes referencias geopolíticas como homogénea, y que sin embargo plantea en su interior una heterogeneidad de prácticas y tradiciones en constante dinamismo. Pero que tal vez, coincidente en haber sido históricamente periférica a las producciones culturales metropolitanas pero con un empuje significativo en acciones grupales e institucionales apostando a otro tipo de lugar que sea solamente (auto)posicionarse como periferia:

"descentrar el centro", en conceptos de Pérez (1999) significa no afirmar la periferia, sino rechazar el concepto mismo de centro y el poder que éste genera. Probablemente –y esto es hipotético ya que supone una construcción contemporánea a este texto–, recién ahora los actores del campo cultural se encuentran en esta discusión.

Diálogos históricos

En el devenir histórico de las dos ciudades, el campo cultural fue un ámbito de escasa atención en el Chaco en la etapa de formación institucional del mismo, y en tal sentido, muchas de las primeras acciones culturales de principios del siglo XX procedían de Corrientes: la elite dirigente resistenciana en ocasiones se trasladaba a la ciudad de Corrientes para veladas en el Teatro Vera, construido hacia 1860 y renovado mediante la construcción de un edificio de rasgos eclécticos en 1913. *El Teatro Oficial Juan de Vera*, próximo a cumplir los 100 años de su estructura edilicia es considerado el "gran coliseo" y espacio consagratorio indiscutible de las artes escénicas en la región³.

De igual modo, la enseñanza artística se desarrolló primero en Corrientes y se proyectó desde allí hacia Resistencia, con la creación de una Sucursal de la *Academia de Bellas Artes e Idiomas*, cuya apertura en Corrientes data de 1907 y en Resistencia en 1916 y donde se dictaban cursos de música, pintura, dibujo, idiomas. Mientras Corrientes entendía el arte como un valor social –si bien destinado principalmente a la elite y de ello dan cuenta tanto el tipo de actividades que se desarrollaban como el rol de ciertas figuras de la política y de la elite social en la creación de instituciones y colecciones–, Resistencia encontraba escaso eco en las expresiones artísticas en las primeras tres décadas del siglo XX. Dos testimonios de la época hacen referencia a tales aspectos.

1. El Chaco fue Territorio Nacional hasta 1951 en que se provincializó. Resistencia fue Capital del Territorio Nacional del Chaco.

2. El Nordeste Argentino (NEA) donde participan Corrientes, Chaco, Formosa y Misiones es definido por Maeder (1982) como una región administrativa en la que convergen varias regiones históricas. Sobre los modos de visualizar, construir y deconstruir el NEA, véase Giordano, Sudar e Isler, 2013.

3. Véase al respecto Méndez, 2012.

El diario editado en Resistencia *La Voz del Chaco*, expresaba que *Lástima grande, en verdad, que el ambiente aún embrionario en lo que se refiere a la cultura artística sea poco propicio a la juventud que en el arte que cultiva cifra las esperanzas de un relativo bienestar* (*La Voz del Chaco*, 12/5/22). Respecto a la situación de las artes plásticas en Corrientes, expresa Quiñonez que *El Museo Colonial, Histórico y de Bellas Artes, que abrió sus puertas en 1929, estuvo bajo la dirección de Víctor M. Claver, hombre de gran cultura y distinción que puso a la institución al servicio de la vida cultural de la ciudad, auspiciando numerosas exposiciones individuales de pintores locales como José Negro y Pedro Antonio Ballerini, y de artistas nacionales, ...con el fin de difundir el arte pictórico hacia el cual el público correntino no evidenciaba gran interés* (Quiñonez, 1999:6).

Sin duda que hacia la década del treinta y cuarenta la situación en el Chaco tuvo un cambio significativo por la aparición de *formaciones culturales*⁴ que no sólo dieron visibilidad al arte, sino que insertaron discusiones y lenguajes de vanguardia en el medio regional: es el caso del Ateneo del Chaco y El Fogón de los Arrieros (Giordano, 1997 y 2012). Fue entonces cuando los intercambios históricos entre ambas ciudades, aún limitados a pequeños grupos sociales, revirtieron la dirección y hubo algunos correntinos que participaron del círculo de la modernidad artística que estas

instituciones promovían a través de conferencias, funciones teatrales, impulso de la producción de artistas locales, entre otras actividades. Si bien consideramos que el campo artístico-cultural chaqueño y correntino presentan procesos históricos singulares, podríamos pensar que ambas capitales comienzan a debatir e intervenir en la problemática de la modernidad artística desde mediados del siglo XX.

Estos antecedentes mediatos de los intercambios artísticos entre las capitales de Chaco y Corrientes encuentran un punto de expansión recién en la década del cincuenta, con la creación de la Universidad Nacional del Nordeste.

La creación de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) en 1957, cuyo nombre da cuenta de la intención regionalista de la misma, se propuso extender su influencia sobre Formosa, Misiones, Chaco y Corrientes, hecho que contribuyó a la definición del ámbito regional⁵. En la creación de la UNNE se tuvieron en cuenta las tradiciones culturales y sociales de cada una de las ciudades. Así, humanidades, arquitectura, ciencias económicas e ingeniería se localizaron en la ciudad de Resistencia y las carreras más tradicionales como abogacía y medicina en la ciudad de Corrientes.

En este contexto, los años sesenta vieron un impulso en las artes plásticas reflejado –entre otros ámbitos– en la administración universitaria. En 1957, el decano interventor

en la Escuela de Humanidades de la UNNE, Dr. Oberdan Caletti, asigna un lugar en el edificio de la Universidad al escultor Carlos Schenone. El 1° de julio de 1958, por Resolución N° 68 se crea el *Taller de Arte Regional*, dependiente de la Escuela de Humanidades de la UNNE. Carlos Schenone es designado director organizador, dedicándose en una primera etapa a estructurar los planes de estudio, seleccionar al personal docente y proveer de equipamiento al flamante taller.

En julio de 1961 se inaugura en la Sala de Actos Culturales de la Provincia del Chaco, la muestra del grupo Gualamba: en el que participaron un grupo de alumnos del Taller pertenecientes al Chaco y Corrientes –Lorenzo Ávalos, Oscar Sánchez, Juan Carlos Soto y Mariano Villegas–, a la vez que el profesor Eddie Torre y los alumnos (Romagnoli y Giordano, 2002). Este hecho es auspicioso en tanto se advierte un grupo de artistas en formación en el que coincidían representantes de Resistencia y Corrientes, a la vez que se advierte una primera coordinación de actividades entre la Universidad y la Provincia, en este caso, del Chaco. La formación de agrupaciones artísticas tenía antecedentes en Corrientes con el grupo NUPILI, integrado por artistas exclusivamente correntinos. En tal sentido, NUPILI y Gualamba fueron los antecedentes de grupos de artistas contemporáneos, que como veremos más adelante, comparten proyectos artísticos en las dos provincias.

4. Es preciso entender la noción de *formación cultural* como movimiento y/o tendencia efectiva en la vida intelectual y artística de Resistencia hacia mediados de los años '40. Movimiento que tiene influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de dicha cultura y que presenta una relación variable y a veces solapada con las *instituciones formales* (Williams, 2000:139).

5. En los propósitos de sus organizadores quedaba establecida la inserción regional de la institución. Sin embargo, se irían produciendo sucesivos desmembramientos con las creaciones de las universidades de Misiones y Formosa.

6. Cabe señalar que la administración central de la UNNE radicó su sede en la ciudad de Corrientes, mientras las distintas Facultades distribuyeron sus sedes entre esa ciudad y Resistencia.

Un puente fáctico y varios virtuales

Hubo otros antecedentes mediatos en las décadas del setenta y ochenta, que temporalmente actuaron de enlace entre los primeros mojones en la construcción de un campo artístico con carácter regional que mencionamos antes y la situación contemporánea de procesos dialógicos y proyectos compartidos. Entre ellos, un hecho fáctico influyó en la dinámica cultural: la construcción del Puente General Belgrano inaugurado en 1973 favoreció no sólo el tránsito comercial y social, sino también el cultural. El intercambio de exposiciones entre las ciudades de Resistencia y Corrientes se

enriqueció, y las instituciones nacionales y provinciales, si bien con proyectos que aún no eran compartidos entre las dos provincias, posibilitaron esos espacios de intercambio. Los Museos Provinciales de Bellas Artes cumplieron sin duda un rol significativo: el de Corrientes, con más antigüedad –su fundación data de 1929⁷– y el de Resistencia, creado en 1982, iniciaron un importante rol en la promoción de artistas de la "otra vereda"⁸.

Los Salones artísticos promovidos por el *Museo de Bellas Artes Dr. Juan Ramón Vidal* de Corrientes tuvieron una impronta regional que también permitió el contacto y

discusión crítica de las producciones de Corrientes y Resistencia: durante la década del ochenta, fue el *Premio Ballerini* otorgado por Corrientes el que generó estos espacios; a partir del año 2003 fue el *Salón Regional de Arte de Corrientes* que también permitió la participación de artistas del Paraguay, concretando en acciones el espíritu integrador del ARPA (gestión cultural para el espacio compartido Argentina-Paraguay) impulsado por las administraciones culturales de las provincias argentinas de la región NEA y el Paraguay en el período 2002-2009. A estas iniciativas desde el campo institucional, se sumaron a partir de los años noventa la mayor presencia de las salas de Extensión Universitaria de la UNNE en las dos ciudades, como espacios de legitimación de artistas emergentes y receptoras de propuestas alternativas pero a la vez como lugar de intercambio de experiencias, que no siempre tenían cabida en los museos de bellas artes.

También las iniciativas privadas se orientaron en la misma dirección: Radio Libertad y Nino Café en Resistencia, Café El Mariscal, Café del Sol y Centro Cultural Mecenaz en Corrientes, actuaron de espacios alternativos de gestión privada en estos intercambios artísticos, que permitían no sólo el contacto entre artistas chaqueños y correntinos, sino también, en algunos casos, la posibilidad de desarrollar una crítica artística en un ámbito en el que existía escasa producción crítica de textos.



Fachada del Museo Provincial de Bellas Artes de Corrientes "Juan Ramón Vidal" (Foto Luis Bogado).

7. En su fundación se denominó Museo Colonial, Histórico y de Bellas Artes; la creación del Museo Provincial de Bellas Artes "Dr. Juan Ramón Vidal" se realizó el 31 de marzo de 1963. El 18 de noviembre de 1965 por Decreto N° 5209 del Superior Gobierno de la Provincia, se desdobra en dos organismos autónomos: Museo Histórico y Colonial, sito en la calle 9 de Julio N° 1044 y Museo Provincial de Bellas Artes "Dr. Juan Ramón Vidal", sito en la calle San Juan N° 634.

8. Resistencia y Corrientes se hallan a 20 kilómetros de distancia, separadas por el río Paraná. Hasta la construcción del puente General Belgrano, el intercambio entre ambas ciudades se realizaba en balsas.

Estos puentes virtuales cotidianos, presentes antes de la virtualidad tecnológica, enlazaron ciudades cabeceras de provincias con historias muy diferentes pero que en el contexto nacional continuaban ocupando el lugar de periferia artística, y permitieron la construcción de diálogos más fructíferos que se cristalizan actualmente.

Desde fines de la década del noventa el influjo que en distintas regiones tuvieron las actividades promovidas por la Fundación Antorchas también sirvieron de ámbito para el intercambio y discusión de la producción artística regional: en este caso, la participación de Misiones junto a Chaco y Corrientes buscaba potenciar la producción de artistas jóvenes, y se convirtió en un espacio genuino de diálogo. Las primeras actividades en tal sentido se realizaron en Posadas en 1997-98 destinadas a Nuevos Pintores, organizado desde la Fundación Antorchas con el Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM⁹, otros Encuentros Regionales de Producción y Análisis de Obras¹⁰ en esa misma ciudad en 1998-1999 con el apoyo de la Fundación para la Amistad Americana¹¹ y en 2000 con el apoyo de la UNAM¹². Luego, entre 2002 y 2003, el eje de estos encuentros regionales

se trasladó al Museo Provincial de Bellas Artes "René Brusau" de Resistencia y el último producido en 2004 alternó las sedes de Resistencia y Corrientes¹³.

Estos talleres motivaron discusiones e influencias que fueron más allá de los períodos en que se dictaron. Uno de los debates posteriores derivados de estas experiencias se centró en valorar la imprevista contemporánea de los mismos pero a la vez cuestionar una mirada metropolitana –cuasi colonialista– sobre el arte, que influyó en una producción en ocasiones con señales de homogeneidad. De cualquier forma, este intercambio de experiencias indudablemente afianzó una producción regional basado en relatos locales.

Diálogos contemporáneos

Los años que transcurren desde el inicio del siglo XXI han marcado cuatro cuestiones/situaciones centrales en los intercambios artísticos entre Resistencia y Corrientes: en primer lugar, la incorporación creciente en los intercambios de artistas del interior de las provincias de las cuales estas ciudades son sus capitales. Si bien en algunas oportunidades esta situación surgió de

presentaciones sobresalientes a los Salones que artistas del interior comenzaron a incrementar, o su participación en muestras colectivas –como es el caso de César Tschanz de Monte Caseros o Alejandro Rodríguez de Paso de los Libres–, los artistas emergentes no sólo se comenzaron a visibilizar en las ciudades capitales sino también desde la participación activa en el campo artístico regional.

En segundo lugar, la consideración ampliada de "región" que adquieren las acciones emprendidas desde los ámbitos institucionales o desde proyectos generados por curadores y/o artistas (hemos señalado antes el caso de ARPA y los seminarios de Antorchas), que no sólo amplió los intercambios con Misiones y Formosa sino también con Paraguay, lo que pone de manifiesto la redefinición misma de la región.

Entre las muestras colectivas generadas desde la región –en muchas ocasiones con proyectos curatoriales de Buenos Aires– y con participación de artistas paraguayos y en ocasiones con invitados de Buenos Aires, caben señalar *La obsolescencia del monu-*

9. Participaron como docentes Sergio Bazán, Oscar Smoje, Luis Felipe Noé. Los artistas becados para el mismo fueron Alejandro Mahave, Fernanda Toccalino, José Mizdraji, Mónica Millán, Salvador Mizdraji y Yiyú Finke.

10. Cabe señalar que este Proyecto lo llevó adelante la Fundación Antorchas entre 1997 y 2004 en distintas regiones argentinas (Zuain y Giménez, 2012).

11. Coordinado por Mónica Girón, participaron como docentes Sergio Bazán, Mónica Girón, Luis Wells, Laura Batkis, Adriana Lauría y Fabián Lebenglik. Los artistas becados fueron Alejandro Rodríguez, Andrés Bancalari, Carmen Dierminger, Diego Figueroa, Erika Encina, Fernanda Iturrieta, Francisco Ali Brouchoud, Hugo Justiniano, Jarumi Nishishinya, José Mizdraji, Marcelo Totis, María Blanca Iturralde, María Itatí Obregon, Mario Natalini, Patricio Nadal, Rosana Toledo, Salvador Mizdraji, Sandra Mónica Benítez, Sonia Abian, Tito Fraire, Verónica Navajas, Violeta Bondarenco y Yiyu Finke.

12. Coordinado por Francisco Ali Brouchoud, participaron como docentes Luis Wells, Sergio Bazán, Fabián Lebenglik y Laura Batkis. Los artistas becados fueron Andrés Bancalari, Anibal Pérez, Cécilia Christensen, Cristina Ryndycz, Daniela Pasquet, Diego Acuña, Diego Figueroa, Diego Gon, Francisco Ali Brouchoud, Jarumi Nishishinya, Javier Alcaraz, María Teresita Capurro, Mariana Stegmayer, Patricio Nadal, Rosana Toledo, Tito Fraire, Tüny Warenycia, Verónica Navajas, Violeta Bondarenco, Viviana Kurelak, Walter Tura y Yiyu Finke.

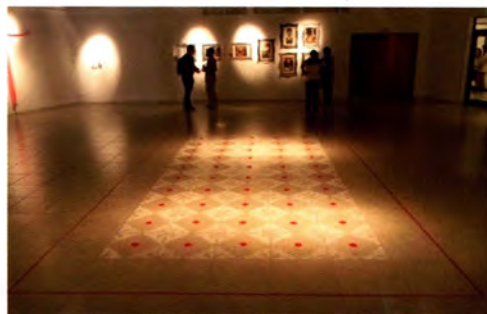
13. Coordinado por Daniel Fischer y Rosana Toledo, fueron docentes Diana Aisenberg, Marina De Caro, Rafael Cipollini y Roberto Amigo. Los artistas becados fueron Adriana Schwarz, Alejandra Muñoz, Daniel Fischer, Daniel Ojeda, Edgardo Alvanegra, Flavia Castillo, Francisco Vásquez, Hada Irastorza, Héctor Zucco, Jarumi Nishishinya, Javier Cazenave, Javier Retamoso, Jorge Tirner, Julia Acosta, Leo Ramos, Lucas Mercado, María Itatí Obregon, Mariana Stegmayer, Maximiliano Peralta Rodríguez, Milo Lockett, Pablo Latorre, Ricardo Ortiz, Rosana Toledo, Zunilda Silva.

mento¹⁴, muestra organizada en 2009 en forma conjunta por el Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau¹⁵ y el Museo de Medios de Comunicación de Resistencia y con acciones en distintos espacios de esa ciudad y replicada al año siguiente en el Fondo Nacional de las Artes de Buenos



Monumento al monumento desconocido, de Luis Camnitzer y acción artística de Alfredo "Globo" Ayala en una calle de Resistencia. Exposición *La obsolescencia del monumento*, 2010.

Aires; *Simultaneidades y Otras Yerbas -SOY-* (2011)¹⁶; *SOY guarango sin glamour* (2012)¹⁷; *La Gran Sombra. Acciones creativas* (2012)¹⁸. Todas estas muestras no sólo generaron diálogos y discusiones en la producción contemporánea sino también en las discusiones teóricas a través de foros, mesas redondas, debates, etc., donde participaron artistas, teóricos, curadores, gestores culturales de la región ampliada, como también de Buenos Aires. Las discusiones en torno a la(s) identidad(es), lo permanente y lo contingente en el escenario artístico regional, lo propio y la apropiación, las reformulaciones del "centro" y la "periferia", lo dinámico y lo permanente,



Vista de una sala de la Casa de las Culturas de Resistencia en la exposición *Soy guarango sin glamour*, 2012 (Foto Lisandro Vargas Gómez).

y ello en el marco de los debates sobre los límites políticos en la configuración de una propuesta regional.



Vista de una Sala del Museo "Juan Ramón Vidal" de Corrientes durante la muestra *La Gran Sombra*, 2012 (Foto María Victoria González).

14. Con curaduría y conceptualización de Patricia Hakim, y obras de Juan de Dios Mena (único artista histórico representado en la muestra), Esteban Álvarez, Luis Camnitzer, Gabo Camnitzer, Viviana Bravo Botta, Marcelo Brodsky, Américo Castilla, Alfredo "Globo" Ayala, Diego Figueroa, Ticio Escobar, Lorena Guzmán, Sofía García Vieyra, Lux Lindner, Leonardo Ramos, Santiago Porter, Cristina Piffer y Hugo Vidal.

15. El Museo Brusau pasó a integrar el complejo edilicio de la Casa de las Culturas, inaugurada en Resistencia en el año 2010.

16. Con proyecto general de la Casa de las Culturas del Chaco, gestionado por Leonardo Ramos y con curaduría de Patricia Hakim. La exposición se planteó justamente el diálogo entre artistas de Chaco (Néstor Braslavsky, Daniel Fischer, Diego Figueroa, Jorge Tirner, Rosana Toledo y Juan Sorrentino); Corrientes (Hada Irastorza, Leo Almada, María Itati (Mati) Obergón, Hugo Justiniano, Colectivo de artistas Yaguá Rincón/San Pedro y Jorge Miño); Misiones (Luján Oliveira, Rafaela Hillebrand, Luis Miguel Ortega Bárbaro, Verónica Zárate y Mónica Millán), Formosa (Walter Tura y José Candia); y Paraguay Paola Parcesisa, Fredi Casco, Claudia Casarino, Erika Meza y Javier López).

17. Realizado en la Casa de las Culturas de Resistencia, con curaduría de Patricia Hakim, la invitación buscaba integrar artistas del "Gran Chaco", participando artistas del Chaco, Formosa, Santa Fe, Santiago del Estero, Tucumán (espacio que sin embargo no corresponde al Gran Chaco), Bolivia y Paraguay. Los artistas fueron: Víctor Moresi, Cecilia Teruel, Marcelo Nieto, Marcos López, Gabriel Chaile, Carlota Beltrame, Andrea Elías, Jorge Gutiérrez, Lorena Kaethner, Bettina Brizuela, Mónica González, Joaquín Sánchez, María Galindo, Fabiana Larrea, N. de Ramírez, Gustavo Luis Tarchini, Andrés Ignacio Bancalari, Charo Bogarin, Colectivo artístico *Orquídeas y avispa hacen rizoma* y el Colectivo de artistas *Simultaneidades y Otras Yerbas* (que justamente había surgido de la exposición del mismo nombre en 2009).

18. Concurso y muestra gestionados y con curaduría de Matilde Marín y Beatriz Moreiro, desarrollado en el Museo de Bellas Artes "Juan Ramón Vidal" de Corrientes y con acciones en el Parque Mitre y en calles de esa ciudad. Los artistas seleccionados fueron: Colectivo *Las arañitas tejedoras*, Mariana Alarcón, Andrés Bancalari, Colectivo Juan Bejarano -Maia Navas, Colectivo de artistas *Nánde Kuarahy*, Colectivo de artistas María Rosa Ducic - Débora Duran - Laura Virgile, Sergio Falcón, Nuria Fleita Zain, Colectivo creativo *Contexto textil*, Juan Paulino González, María Victoria González, Juan Gutiérrez, Fabiana Larrea, Celeste Massin, José Mizdraji, Dufva Nielsen, Mariana Stegmayer, Jorge Tirner, Walter Tura, Pablo Antúnez, Leandro Palacios, Fernando Cabral, Rosa Cáceres, Ramón Gregorio Cabrera, Cofradía *San Baltazar*, Enda Herbst y Mauro Santamaría.

Entre estas muestras colectivas, pero en espacios alternativos que apuestan a los diálogos entre artistas regionales, cabe señalar el rol que aún en forma embrionaria viene desarrollando el espacio *Noni Andersen* en Resistencia, gestionado por Andrés Bancalari con el apoyo de un grupo de artistas chaqueños, como así también el espacio *Yaguá Rincón (rincón del perro)* que en Corrientes dirige Richar de Itatí.

Un tercer aspecto que señalamos en relación a los intercambios actuales se pone de manifiesto en la creación de grupos artísticos con creación conjunta, o con proyectos artísticos de impacto social que algunos colectivos están generando, como la iniciativa llevada adelante por cerca de diez artistas y diseñadores gráficos de intervención urbana en el barrio de pescadores San Pedro Pescador, que se encuentra en el acceso al puente General Belgrano que une Resistencia con Corrientes. A ello se suman acciones en el Impenetrable chaqueño, como la generada por Milo Lockett con músicos y artistas de otros lugares del país.

Por último, el cuarto aspecto que marca desde la acción institucional un pliegue significativo en la construcción de diálogos artísticos contemporáneos entre Chaco y Corrientes procede de la creación de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (FADyCC) en 2009: esta última facultad de la UNNE continuó con el perfil regional que caracterizara institucionalmente a la Universidad desde su creación. Si bien la Universidad Nacional de Mi-

siones poseía una Facultad de Artes radicada en Oberá, eran escasos los chaqueños y correntinos que acudían a la misma. En tal sentido, la nueva oferta educativa, con carreras de grado, talleres y cursos de extensión y actividades de posgrado, cubre una demanda real de formación en Chaco y Corrientes con expansión a Formosa y el norte de Santa Fe, de donde proceden los alumnos que desde el 2010 han integrado sus aulas¹⁹. La FADyCC no sólo ha orientado a la región su oferta educativa, sino que también ha construido su cuerpo docente con artistas que pertenecen tanto a Chaco como Corrientes, a los que se han sumado otros procedentes de Misiones y de distintos lugares del país. Quedará para un futuro evaluar los diálogos que se produzcan en los futuros artistas que estudien en esta institución en la construcción de una masa crítica que protagonice el futuro regional en las artes visuales.

A manera de epílogo

Los artistas plásticos y las mismas instituciones culturales de las ciudades de Resistencia y Corrientes se movieron en condiciones de producción y recepción peculiares a lo largo del siglo XX que se caracterizaron hasta la mitad de siglo por el aislamiento y los diálogos limitados a pocas acciones institucionales y los intereses procedentes de agrupaciones culturales, que podríamos enmarcarlas en aquellas que Longoni (2006: 65) denomina *descentradas*. Aludiendo con tal término a aquello que está fuera de eje, que permanece fuera del centro, pero un centro –Buenos Aires– que tal

vez paradójicamente ya no puede ser reconocido como tal, según la escala en que se aborde el panorama artístico. Es en este lugar en el que se encuentran las últimas acciones artísticas, las discusiones teóricas y los colectivos de artistas de la región.

Cuando en la década del noventa y principios del 2000 los artistas jóvenes buscaban proyectarse de y hacia Buenos Aires, en los últimos años tanto los artistas como los distintos actores del campo artístico cultural –curadores, teóricos, gestores– comienzan a cuestionar cierto "colonialismo" de la mirada metropolitana hacia la región y a generar acciones desde una autoafirmación, negando una identidad asignada, reconfigurando mapas y escalas georeferenciales, aún cuando en muchos casos se cae en la "trampa" señalada por Pérez para el arte que consiste en el prejuicio de condicionar su producción como derivativa de los centros artísticos, en particular Buenos Aires.

De tal modo, en la actualidad la región se (re)configura dinámicamente en cada diálogo, en cada propuesta y acción emprendidas desde diversas esferas y situaciones, a la vez que se resignifican el "centro" y "periferia". Como señala Ticio Escobar al abordar la cuestión de estos conceptos en relación a la problemática de la identidad latinoamericana, ... *—deslocalizados, diseminados a lo largo y lo ancho de una superficie polifocal y enredada— los mismos términos «centro» y «periferia» deben ser reformulados para que puedan asumir las nuevas situaciones transterritorializadas* (Escobar, 2012:33).

19. En el 2010 la FADyCC inició su oferta educativa con una carrera de articulación a término, Licenciatura en Artes. En el 2012 se iniciaron dos carreras de grado estables: Licenciatura en Artes Combinadas y Licenciatura en Gestión y Desarrollo Cultural.

Bibliografía

Escobar, Ticio (2012). "Identidad latinoamericana: dos cuestiones". En Hakim, Patricia y Leo Ramos. *Simultaneidades y otras Yerbas*. Instituto de Cultura, Resistencia, pp. 31-34.

Fernández, Marcelo (1999). *Historia de las artes plásticas en Corrientes. Siglo XX*. Universidad Nacional del Nordeste.

Giordano, Mariana (1997). "El ambiente cultural chaqueño en la primera mitad del siglo XX". *XVI Encuentro de Geohistoria Regional*. Resistencia, IIGHI-CONICET.

— (2012). "Tiempos de modernidad en el Chaco. El Fogón de los Arrieros y su proyecto moderno". *Temas de la Academia* N° 10, Academia Nacional de Bellas Artes, pp. 57-64.

Giordano, Mariana, Luciana Sudar y Ronald Isler (2013). *Memoria e imaginario en el Nordeste Argentino. Escritura, oralidad e imagen*. Prohistoria, Rosario, 2013 (en prensa).

Longoni, Ana (2006). "El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo". En AA.VV. *Arte y Literatura del siglo XX*. Fundación Espigas, Buenos Aires.

Méndez, Patricia, dir. (2012). *Teatro Oficial Juan de Vera 1913-2013. Una sala Centenaria*. Instituto de Cultura de la Provincia de Corrientes, Corrientes.

Pérez, David (1999). "Pluralismo e identidad: el arte y sus fronteras". En Jiménez, José y Fernando Castro (eds.) *Horizontes del arte latinoamericano*, Editorial Tecnos, Madrid, pp. 17-32.

Quiñonez, María Gabriela (1999). "La elite, la vida social y la cultura artística en Corrientes. Una aproximación a la realidad de los años treinta". *X Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina*, Academia Nacional de la Historia. Separata.

Romagnoli, Miryam y Mariana Giordano (2002). *Cien años de arte chaqueño*. Inédito.

Maeder, Ernesto (1982). "La investigación y la enseñanza de la historia regional", en *Res Gesta* 12, Universidad Católica Argentina, Instituto de Historia, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Rosario.

Williams, Raymond. 2000. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Ediciones Península.

Zuain, Josefina y Marcelo Giménez (2012). "La Experiencia Antorchas. Un caso de estudio formativo en artes". *Boletín de Arte*. Año 13 N° 13, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP, [en línea] <http://www.fba.unlp.edu.ar/boa/>

Mariana Giordano. Doctora en Historia. Investigadora Independiente de CONICET y Profesora Titular de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades – UNNE. Académica Delegada por el Chaco en la Academia Nacional de Bellas Artes. Dirige el Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (CONICET / UNNE) en Resistencia, Chaco. Curadora de exposiciones y profesora invitada en universidades argentinas y extranjeras. Sus investigaciones abordan la historia del arte y la cultura del Gran Chaco. Ha publicado numerosos artículos sobre su especialidad en revistas nacionales y extranjeras. Entre sus libros se destacan: *Mena* (El Ateneo, 2005), *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño* (Al Margen, 2004) *Fotografía e identidad. Captura por la cámara devolución por la memoria* (Trilce, 2010), *Identidades en foco. Fotografía e investigación social* (IIGHI - CONICET / FADyCC - UNNE, 2011), *Indígenas en la Argentina, 1860-1970* (El Artenauta, 2012).

Gabriel Romero. Arquitecto FAU-UNNE, Master en Historia del Arte y la Arquitectura, Universidad Politécnica de Cataluña. Profesor Titular de Introducción a la Gestión Cultural en la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE y Profesor Adjunto de Historia y Crítica II en la FAU-UNNE. Ha sido Director del Museo de Bellas Artes "Dr. Juan Ramón Vidal" de Corrientes, Subsecretario de Cultura de la Ciudad de Corrientes y actualmente Presidente del Instituto de Cultura de la Provincia de Corrientes. Coautor de publicaciones entre las que se destacan *1953-2003. Cincuenta Años de Arte Chaqueño, Corrientes 1960. Imágenes de la ciudad perdida, Ciudad de Corrientes. Imágenes Urbanas de su Pasado y su Presente, Corrientes Cultural Construcción Colectiva y de Buenas Prácticas para la Gestión y el Desarrollo de Políticas Culturales en Corrientes. Autor de Arquitecturas Modernas en la Ciudad de Corrientes. 1930-1960 y Arquitectos Modernos, Universos Criollos*. Así también, ha escrito notas referidas a historia urbana, arquitectónica, arte de la región y gestión cultural publicadas en revistas y diarios de España y Argentina. Es Académico Delegado de Academia Nacional de Bellas Artes en la Provincia de Corrientes.

Notables incidencias recientes en el desarrollo cultural de Tierra del Fuego

GUSTAVO GROH

Diferentes coyunturas producidas en tiempos históricos convirtieron a Tierra del Fuego en escenario de interés para la investigación y producción simbólica. Artistas, viajeros y científicos observaron y documentaron parte del extenso territorio intentando por distintos lenguajes comprender su dimensión natural y cultural.

El desarrollo de la cartografía brindó sensibles aportes dando paso a los inicios de las expediciones científicas integradas mayormente por naturalistas, que a través de sus visiones y relatos presentaron el “nuevo mundo” creando un singular imaginario del confín de la tierra. Hombres y mujeres comprometieron su tiempo en la búsqueda de posibles respuestas a lo extraordinario de un extremo geográfico que se reconfiguró a medida que fue ocupado. Un territorio habitado por nativos que supieron adaptarse a un clima hostil y sumada la carga del aislamiento produjeron exitosamente una trama cultural bella y compleja.

Los tiempos modernos y las comunicaciones fueron modificando el imaginario y con la ocupación definitiva por parte del Estado Argentino a través de las colonias penales, la tradición cultural originaria se fue desvaneciendo gradualmente. La gran empresa reconfiguró el espacio y la producción simbólica finalmente tomó diversos caminos por la influencia de las constantes migraciones.

Siendo éste un territorio escasamente habitado hasta la década del '80 y una extensión territorial constituida políticamente como Territorio Nacional, dos ciudades se fueron conformando gracias al fomento de la industria y el turismo. El imán de la tierra próspera abrió sus puertas a las generaciones que arribaron con nuevas propuestas y saberes, que a través de su arraigo comenzaron a crear bases posibilitando un renovado desarrollo cultural.

Es el hecho político de la provincialización del Territorio Nacional que se produce a principios de la década del '90, tiempos relevantes para toda la sociedad, el que activa y consolida el trayecto de la escena artística que hasta ese momento era solitaria, invisible y dispersa.

Galería de Arte del Museo Marítimo de Ushuaia

La Galería de Arte dependiente del Museo Marítimo de Ushuaia, se encuentra en un sector del Monumento Histórico Nacional Cárcel de Reincidentes de Ushuaia. Fue inaugurada el 3 de marzo de 1999, siendo esta la primera Galería de Arte en la provincia de Tierra del Fuego nacida a partir de la inquietud de artistas y vecinos. Se localiza en el sector del martillo arquitectónico del pabellón II de la planta baja, al principio contaba sólo con dos salas de exhibición y una oficina.

Las actividades emprendidas durante el primer período tuvieron un peso negativo importante, principalmente por la carga emotiva del espacio. Varios emprendedores desecharon este absurdo a primera vista y con nuevas estrategias se logró captar al público e instalar una frecuencia de actividades culturales y artísticas. Por otra parte Ushuaia se caracterizaba en esa época por la falta de espacios culturales. Tres años fue el tiempo que llevó consolidar el proyecto con cierto éxito y una repercusión positiva.

La Galería de Arte comenzó a ser reconocida en otros ámbitos, esto produjo su expansión y paralelamente se creó el Museo de Arte Marino. Se decidió dividir un pabellón entero en tres grandes salas acondicionando los espacios con calefacción e iluminación apropiada.

Hoy la Galería de Arte del Museo Marítimo de Ushuaia, se ha convertido en un espacio de referencia y encuentro para la comuni-



Huérfanos de Rosana Rojas, Intervención en espacio público. Primera Edición MAF 2011. Foto; Gustavo Groh.



Cubo-Vida de Ariel Mamani, Instalación en espacio público. Primera edición MAF 2011. Foto Gustavo Groh.

dad, llevando adelante un programa amplio enfocado a la formación, exhibición y actividades acordes al lugar.

Mes del Arte Fueguino - MAF

La construcción de relaciones entre instituciones públicas y privadas, permitió generar las bases de una plataforma de gestión, poniendo en marcha un programa satisfactorio para los artistas locales y de la región, brindando un marco organizativo que administra y gestiona los requerimientos para el tiempo en el cual se desarrolla el MAF.

Con el objeto de hacer visible la producción del arte contemporáneo de la región, favorecer el intercambio y promover la integración de los artistas de Tierra del Fuego al circuito del arte nacional e internacional, se estableció la frecuencia anual para las dos primeras ediciones (2011-2012) y posteriormente en forma bi-anual.

La Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Ushuaia, el Museo Marítimo y la Secretaría de Cultura Provincial, instituciones que promovieron las dos ediciones pasadas consideran la importancia de la promoción del arte visual, contribuyendo directamente a la puesta en valor de los artistas, jerarquizando la producción y generando un sistema de reconocimiento, validación y proyección.

Fue convocada la artista Matilde Marín, quien desarrolló el guión curatorial de la primera edición y Ana María Battistozzi curadora de la segunda edición. Personalidades del Arte, invitados especiales, críticos

y prensa nacional especializada participaron y dieron cobertura en los actos de apertura.

El MAF pretende transformar las relaciones tradicionales de circulación de obra, incorporando nuevas concepciones con sus interlocutores y destinatarios, propone generar nuevos espacios, formas y soportes de exhibición.

El MAF es motor comunicador de nuestra identidad y cultura, es una propuesta inclusiva que contribuye a la formación y sensibilización de los espectadores, activando el pensamiento y fortaleciendo los lazos con los símbolos de nuestra pertenencia.

Festival Internacional de Ushuaia

La productora Festspiele, es un emprendimiento privado creado en 2003 para dar sustento jurídico y administrativo al proyecto de un grupo de empresarios, artistas y productores que comenzarían a producir el Festival Internacional de Ushuaia. Un festival de música clásica con la particularidad de ser el más austral del mundo, cuya primera edición tuvo lugar en abril de 2005.

A lo largo de siete ediciones, el Festival se ha posicionado como uno de los más importantes de su género dentro de Argentina. Cada año y durante quince días se reúnen ciento cincuenta músicos provenientes de diversos países, todos ellos de reconocida trayectoria y prestigio. En presencia destacada se presentaron las orquestas residentes de *Berlín* (2007), *Orquesta de Praga* (2006), *Orquesta Sinfónica de Moscú* (2008 y 2011)

y renombrados solistas y grupos de cámara nacionales e internacionales.

El Festival tuvo presentaciones de las orquestas residentes en la Ciudad de Buenos Aires, habiendo realizado conciertos masivos con la *Sinfónica de Moscú* en el Hipódromo de San Isidro (2007) y en el Obelisco de la Ciudad de Buenos Aires (2008).

El proyecto de la productora Festspiele también ha fomentado la creación de la *Orquesta Filarmónica de Ushuaia*, integrada por ochenta músicos provenientes de seis diferentes países, presentándose en las ediciones 4^o y 6^o del *Festival Internacional de Ushuaia*, y una presentación en sociedad en Buenos Aires en la mítica Villa Ocampo, y la más reciente creación del *Coro del Fin del Mundo*.

Movimientos independientes de artistas y gestores

Fue en la década del '90 por iniciativa de artistas independientes que distintas instituciones de la ciudad de Río Grande abrieron sus puertas para poner en valor la producción local. Fue primeramente la Universidad Tecnológica Nacional que ofreció el espacio de su *Biblioteca Leloir*, allí durante el período 1998-2000 se realizaron catorce muestras de artistas locales, de la ciudad de Ushuaia, Córdoba y Santa Cruz; posteriormente se sumó el *Museo de la Ciudad* que decidió refaccionar una sala, donde se realizaron dieciocho exhibiciones desde el año 2001-2004 con artistas locales, de la ciudad de Ushuaia, Italia y Buenos Aires.

Buscando dar respuesta a la demanda de capacitación existente en diferentes sec-



Dios Le Pague de Fernanda Rivera Luque, exhibición de fotografías en la Galería de Arte del Museo Marítimo de Ushuaia. Segunda edición MAF 2012. Foto: Gustavo Groh.

tores relacionados al arte y la cultura, en 2006 en la ciudad de Ushuaia surge *Colectivo Cultural*, un grupo de artistas-gestores. La distancia con los principales centros de formación y divulgación del país, creó la necesidad de producir intercambios en la propia ciudad, con referentes de nivel nacional.

Colectivo Cultural gestionó conjuntamente con organismos gubernamentales, no gubernamentales y particulares la realización de seminarios con acceso libre y gratuito para artistas, docentes de arte, gestores culturales y público especializado.

Se diseñaron seminarios con núcleos temáticos que se programaron en módulos y desarrollando uno o varios encuentros presenciales.

Colectivo Cultural estuvo presente en la comunidad durante cinco años ininterumpidos de gestión, promovió nuevas alternativas de trabajo utilizando el campo de la producción artística como principal herramienta.

Las Fundaciones *Inti Main* y *Cultivar* son entidades no gubernamentales de existencia reciente, vinculadas a la cultura, la educación y los lenguajes artísticos. Fueron gestadas con la intención de promover talleres, charlas, exhibiciones en diferentes formatos, concientización del medio ambiente a través del arte, puesta en valor de las culturas originarias. A su vez la *Fundación Inti Main* es productora del *Festival Jazz al fin* que en el año 2012 concretó su tercera edición.

Bienal del Fin del Mundo

Creada por la Fundación Patagonia Arte y Desafío en el marco del Proyecto Polo Austral de las Artes, las Ciencias y la Ecología realizó su edición inaugural en marzo-abril de 2007 en la ciudad de Ushuaia.

Su primera edición tuvo curaduría de la brasileña Leonor Amarante, acompañada por la curadora de la bienal de la Habana Ibis Hernández y la Crítica Argentina Corinne Sacca Abadi, su irrupción y adhesión internacional la ubicó rápidamente en una posición de privilegio en el poblado calendario de bienales de arte contemporáneo.

En 2009 y 2011 se concretaron la segunda y tercera edición respectivamente. A la fecha no se encuentra anunciada su continuidad para la cuarta edición 2013.

Museo Fueguino de Arte (MUFUA) - Río Grande

El punto de partida de las gestiones que dieron por resultado la creación del Museo Fueguino de Arte, fue el Programa de Recuperación del Patrimonio Artístico Fueguino. Este programa surgió de la necesidad de relevar el patrimonio artístico perteneciente al Gobierno Provincial, que hasta ese momento no contaba con una administración centralizada de estos bienes.

Durante el proceso de incorporación de la Antigua Casa de Gobierno se encontró un valioso conjunto de obras de arte que se almacenaban en depósitos y salas del edificio. Es en este momento cuando desde la Dirección

Provincial de Museos y Patrimonio Cultural, con la colaboración de voluntarios y personal del Museo del Fin del Mundo, se dio inicio al Programa de Recuperación del Patrimonio Artístico Fueguino, que básicamente consistió en la identificación, y relevamiento sistemático de las piezas artísticas que, con el transcurrir de muchos años, habían sido incluidas al patrimonio del Gobierno de la Provincia, pero nunca antes habían sido puestas en valor, o identificadas como un conjunto (colección de arte), para su estudio específico.

Al poco tiempo de su implementación, el Programa de Recuperación, arrojó sus primeros resultados y se presentó el primer registro sistemático de todas las obras de arte rescatadas de las dependencias de la Subsecretaría de Cultura, Museo del Fin del Mundo, Antigua Casa de Gobierno, y Oficinas de Gobierno, en las cuales se encontraban en carácter de préstamo, con un total de 91 obras relevadas y en condiciones de ser incorporadas a la Colección Fueguina de Arte, declarada Patrimonio Artístico Provincial por Decreto Provincial N° 1506/11.

El análisis cualitativo del conjunto devela un valioso nivel plástico, que incluye firmas de autor de reconocida trayectoria nacional: los pintores Santiago Cogorno (1915-2001), Claudio Gorrochategui (1917-1991), Homero Panagiotópulos (1919-2005) y el escultor Luis Perloti (1890-1969), entre otros. También conforman el conjunto un número representativo de obras de artistas locales, sumadas al conjunto de obras de presidiarios y de artistas contemporáneos.

Presentada la necesidad de contar con un espacio para alojar este conjunto de obras, y de brindar un ámbito adecuado para su guarda y exhibición, se realizaron las gestiones que permitieron destinar los Salones del Antiguo Hotel Yaganes de la ciudad de Río Grande para instalar allí la sede del Museo Fueguino de Arte, donde se alberga la Colección Fueguina de Arte y todas aquellas obras que con el tiempo fueron incorporadas a ésta.

La creación de un Museo dedicado al Arte se constituyó en una plataforma institucional muy valiosa para la regulación y gestión del Patrimonio Artístico Fueguino. A partir de su inauguración en julio de 2010, a tan solo dos años de apertura podemos decir que el Museo Fueguino de Arte, ofrece a la comunidad una muestra permanente conformada por las obras de la Colección, y en sus salas se desarrollan actividades enmarcadas en un cronograma de exposiciones temporarias, permitiendo a los artistas un espacio en el cual pueden exhibir sus trabajos, asistir a capacitaciones e intercambiar proyectos.

Desde julio del 2010 se han presentado quince exhibiciones de artistas locales, provinciales, regionales, nacionales e internacionales, en total más de un centenar de artistas han presentado sus obras en exhibiciones colectivas e individuales.

Las obras de la Colección Fueguina de Arte encuentran en el Museo la posibilidad de ser una herramienta de gestión, al mismo tiempo que son estudiadas y disfrutadas



Rostro aborigen sobre hoja Enriqueta Gastelumendi. Talla en madera de Lengua 29 x 19 x 7cm. Colección Fueguina de Arte. Foto: Gustavo Groh.

por los residentes de la Provincia y aquellos que la visitan. Se amplió la Colección Fuego de Arte, con la donación de obras del Consejo Federal de Inversiones y de particulares que acompañan la labor realizada desde el Museo. Se desarrollan programas de extensión en la modalidad de talleres artísticos, talleres de formación de público dirigido a alumnos escolarizados, capacitaciones y charlas para artistas y docentes de arte, e incluso se desarrollan ciclos de cine.

Premio adquisición Banco Tierra del Fuego a las Artes Visuales

Primera edición Fotografía y Pintura

Durante mayo y junio de 2011 se llevó a cabo la primera edición del “Premio Banco de Tierra del Fuego a las Artes Visuales”, categorías Fotografía y Pintura como parte del programa “El BTF junto a la comunidad”.

El Premio convocó a más de doscientos participantes y la selección de los premios



Tapa del primer Catálogo Provincial de Artes Visuales y Artesanías. Edición 2011. Editora Cultural TDF.

estuvo a cargo de Virginia Fabri, Gerente de Relaciones Internacionales y Directora del Departamento de Fotografía del Centro Cultural Borges y de Julio Sánchez, reconocido Crítico de Arte en medios nacionales e internacionales.

El programa engloba las diversas actividades que el Banco de Tierra del Fuego realiza más allá de las funciones habituales de una entidad financiera. Como una de las instituciones fundamentales de la Provincia, el BTF genera acciones propias y apoya iniciativas de la sociedad civil para promover el deporte, la educación y la cultura.

Editora Cultural Tierra del Fuego

Fue creada por ley provincial 768/2008 para favorecer la producción creativa de bienes culturales realizados por escritores, artistas visuales, músicos, artesanos, protagonistas del campo social, estudiantes, docentes, investigadores y productores de contenido en general. Está conformada por un Comité Ejecutivo y un Comité de Selección de Proyectos “ad honorem” de renovación anual integrado por personalidades del arte y la cultura. Además de la edición el Estado financia total o parcialmente las obras, distribuye y difunde los bienes producidos.

Hasta el presente la Editora Cultural ha incentivado la producción y colaborado con el financiamiento, distribución y difusión de más de cuarenta obras de autores de la provincia de Tierra del Fuego.

Como parte de su tarea de promoción y difusión de los bienes culturales, en el año 2012 la Editora Cultural participó por primera vez con un stand en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires.

Universidad Nacional Tierra del Fuego Casa de las Artes

La Casa de las Artes es una unidad auxiliar integrante de la UNTdF. Como tal, su misión es contribuir a través de cada una de sus prácticas vinculadas al arte y la cultura, en la construcción social del territorio de la provincia.

En el marco general de la organización de la Universidad, la Casa de las Artes se encuentra en el área de servicios. Esta área se define como el espacio institucional de articulación entre la comunidad académica y la sociedad.

En este sentido, como animador la Casa de las Artes asume un doble desafío. Por un lado, el de generar un espacio abierto a todos los habitantes de la provincia que tengan la intención de crear, expresar, compartir y/o difundir alguna forma de producción artística que atraviese la realidad territorial en alguna de sus dimensiones. Por otro lado, el de integrar en este mismo espacio a los miembros de la comunidad académica a través de distintos proyectos de intervención. Estimulando así el trabajo interdisciplinario con otros actores sociales que trasciendan el ámbito académico.

La Casa de las Artes también se propone como un dispositivo con el cual la Universi-

dad Nacional de Tierra del Fuego busca *acompañar el proceso de construcción social del territorio en una Provincia de institucionalidad reciente, de rápido crecimiento poblacional y de muy diferente origen...* La particularidad de este dispositivo está dada por tres aspectos fundamentales; por el recorte específico de su objeto de interés, a saber la dimensión artístico-cultural de la producción simbólica y material de la provincia, por una particular metodología de trabajo que pretende poner en práctica, y por un tipo específico de producción.

En términos metodológicos, y fiel a la pretensión manifiesta de la Universidad de acompañar los procesos de desarrollo territorial, los distintos programas de intervención que se propongan desde la CA supondrán siempre un trabajo conjunto y horizontal entre ésta y los actores involucrados. Así las líneas de trabajo que se desarrollen en el marco de la CA deberán contemplar un

momento de encuentro y exploración donde actores académicos y otros actores sociales compartan y confronten experiencias, definan objetos y problemáticas, para así poder proponer y ensayar acciones con el fin de complejizar y expandir el campo de conocimiento y enriquecer las praxis sociales.

Esta metodología busca construir un perfil de institución abierta a los cambios en los procesos y dinámicas sociales, definida por un alto grado de creatividad y permeabilidad a las demandas tanto propias como ajenas de la comunidad académica, sin por ello perder su intención y fundamento.

Finalmente, como se señaló al comienzo, el recorte específico del campo de acción de la CA y la metodología propuesta deberán confluir en una aproximación estética al problema trabajado. Se entiende aquí por “aproximación estética” una mirada y un hacer que lejos de instalar discursos cerra-

dos, “verdades” fundadas en la autoridad, respete los saberes y prácticas de los distintos sectores involucrados. A su vez, busque potenciar la paradoja e incentive el ensayo como procedimiento artístico y dinámica propia de la construcción de conocimiento.

Agradezco a quienes me brindaron la información y compartieron textos de referencia para la presente publicación: Director Provincial de Museos y Patrimonio Cultural de la provincia de Tierra del Fuego, *Lic. Martín Vázquez*. Director del Museo Marítimo de Ushuaia, *Lic. Carlos Pedro Vairo*. Artista y poeta, Delegada del Fondo Nacional de las Artes residente en la ciudad de Río Grande, *Nini Bernardello*. Casa de las Artes UNTDF. Escritor y referente de la Editora Cultural Tierra del Fuego, *Luis Comis*.

Gustavo Groh. Artista Visual, Editor y Gestor Cultural. A partir de 1988 comenzó su vínculo con la fotografía y la participación en diferentes acciones culturales. Desde 1998 consolida su obra personal, es exhibida en el ámbito nacional e internacional, en países como Chile, Italia y EE.UU. Becario de la Fundación Antorchas para los Encuentros de Producción y Análisis de Obra (Santa Cruz, 2001). Se desempeñó como fotoperiodista y fotógrafo publicista. En 2006 junto a un grupo de artistas co-funda Colectivo Cultural, donde realiza una extensa actividad de gestión cultural, organizando seminarios, talleres muestras, y conferencias. Cursó estudios en Producción de Cine y Video, Universidad Nacional del Litoral (2007). En 2010 promueve y gestiona conjuntamente con instituciones públicas y privadas el Mes del Arte Fueguino (MAF). Paralelamente a la producción de su obra contemporánea, como Editor desarrolla y publica proyectos culturales de la Región Austral. En 2012 es nombrado Académico Delegado representando a la Academia Nacional de Bellas Artes en la Provincia de Tierra del Fuego. Vive y trabaja en Ushuaia desde 1985.

Arte jujeño (Tilcara)

HUGO IRURETA

El Arte es un universo de grandes incertidumbres sobre lo que podemos alcanzar a descubrir más allá de lo que nos ofrece con generosidad, al tener precisamente una mirada que por externa, es diferente. En nuestro norte deseamos encontrar todos los signos que sean reveladores de las actividades diarias, quizás hasta sin buscarlo, hacer del día a día una tradición cultural que afirme y acreciente nuestros valores.

A través del Arte deseamos igualmente que las huellas y pistas que ofreceremos den algún fuerte reflejo de lo que parece haber ocurrido y aún persiste.

Estamos convencidos que en este lugar geográfico los distintos acentos en su variedad de modos de expresión artística: música, artes plásticas, poesía, teatro, etc. proclaman el amor al lugar que habitamos.

Las sociedades de esta región evolucionan en un transcurrir continuo y dinámico, no siempre con los mismos procesos ni los mismos tiempos pero sí con una gran razón filosófica, conceptual, mística y artística, como voluntad comunicante expresivo-poética, valorando al *SER* y su inmanencia, a lo ontológico.

La utilización de sistemas de comunicación favoreció en su momento la capacidad de crear, y también tuvo que ver la religión, las deidades principales del pasado y presente. El sol, autor y conservador de la vida; el paisaje como un todo sagrado y con el cual se está en permanente integración; el agua, purificadora y genésica; la piedra, perennizadora del *SER*, son una síntesis objetiva del pensamiento metafísico para trasladarlo a la actualidad.

Hablar de cultura es hablar con precisión sobre el mar de fondo de lo social que emerge periódicamente como una marga que genera continentes o vincula lo que existe. Así lo entiende la UNESCO, cuyo proyecto junto al Consejo Federal de Inversiones (C.F.I.) durante la gobernación del Dr. Eduardo Alfredo Fellner, el 2 de julio del 2003, con aprobación de 21 integrantes en París, Francia, se declara a la Quebrada de Humahuaca, Patrimonio de la Humanidad en la categoría Paisaje-Cultural, con la certeza de que su reconocimiento aporta al cuidado del patrimonio tangible e intangible que compone esta sociedad.

Por otra parte estamos convencidos que toda la naturaleza es el templo de la Pachamama (Tierra-Madre) y no se empeña sólo en conservar la cultura, sino más bien en potenciarla para alcanzar su propia modernidad, desarrollar sin traicionar las raíces andinas, donde a las reivindicaciones culturales formuladas con el entusiasmo de quien cree plenamente en su identidad y a la valoración se suman las políticas que aportan al reconocimiento pleno de los derechos consagrados por la reforma constitucional de 1994, en su artículo 75, inciso 17.

Insistimos, las culturas no son estáticas sino dinámicas. El cambio ocurre por las relaciones que se establecen con otros grupos humanos y el intercambio de experiencias. Así, la inclusión de la mujer en un modelo de país que se caracteriza por la búsqueda constante de equidad, de igualdad de oportunidades, permite afirmar a las mujeres con verdadera ciudadanía.

La familia es la base de la sociedad, frase sabida pero poco practicada para muchos de los que compartimos hoy en una sociedad muy exigente.

Educación laboral: En nuestra sociedad es costumbre que los niños colaboren en las tareas del hogar y en las artesanías que se realizan en la familia. No es para explotarlos ni impedir que estudien sino para que vayan adquiriendo la cultura del trabajo ya que el título no es por sí mismo una garantía suficiente de salir adelante en la vida. La participación de los niños en el hábito del arte-artesanías, se convierte en un gran instrumento para el día de mañana ya que fomenta la cultura del trabajo.

La educación asistemática es puramente ambiental con talleres de convivencia, encuentros de trabajo con otros estable-



Brígido Abán. *Éxodo*. Técnica mixta sobre tela. 1 m x 1,48 m. 2012.

cimientos, con representaciones teatrales, reciclado de materiales de desecho, se realizan trabajos sobre la contaminación ambiental, creación de programas radiales y de prevención de adicciones, talleres para los padres, a fin de discutir con ellos las problemáticas que les incumben a todos. Asimismo se realizan talleres para analizar el tema de los valores, ya que toda la educación que se imparte apunta a una acción transformadora del hábitat y la mejora de la calidad de vida.

El Ministerio de Educación de la Provincia de Jujuy ofrece una serie de talleres libres y de capacitación laboral de teatro, música, artes plásticas, tejido en telar y a dos agujas, corte y confección, diseño iconográfico, etc. convirtiéndose el ámbito educativo en un lugar en que la sociedad pueda canalizar sus tradiciones y experiencias, reflexionar en grupo y construir los consensos que les permitan vivir en paz y con respeto por el otro.



Guillermo Alejandro Téves. *El canto de las lavanderas*. Óleo sobre tela. 1,50 m x 1,35 m. 2012.

Esta cultura representa un modo peculiar de situarse en el mundo, adquiriendo una valiosa experiencia antropológica y preparándose en el ejercicio de la democracia y la inclusión social.

Generalmente la familia practica una religiosidad popular plenamente enmarcada en el catolicismo, por más elementos sincréticos que contengan, relacionados por lo común con el culto a la Pachamama y la devoción a la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral, y esta mística se traslada al arte de la música y danza que se desarrolla dentro de los rituales del carnaval. El virtuosismo que despliegan en dicho arte es una clara afirmación de sus valores, tanto religiosos como morales; pero también dan fe de una



Francisco Ramoneda. *Viejo porteño*. Carbonilla. 60 cm x 80 cm. 1962.

exigencia estética, ya que ponen todo de su parte para interpretar letra y música. Por ejemplo para la Asunción de la Virgen de Punta Corral ya mencionada, se calcula que con las bandas de sikuris, son aproximadamente tres mil músicos en un mismo momento interpretando variadas composiciones musicales, con distintas melodías e indumentarias.

Continuando con las festividades de Pascuas nos referimos a las ermitas, grandes obras plásticas con la técnica de collage y elementos naturales, semillas, flores, tierras de colores. Estas obras pueden llegar a medir hasta 12 metros cuadrados, con temas referentes a la ocasión de Semana Santa. Este interés por la música, lejos de atenuarse por las presiones y sacrificios, se potencia como un modo de afirmar su identidad, ya que familias enteras pueden componer una banda de sikuris de 40 a 50

integrantes. Este contagio no es más que un claro ejemplo de la ya mencionada cultura en movimiento.

La relación del hombre con la tierra en la cultura regional está cargada de afecto y también de compromiso pues todo amor verdadero entraña el deber de preservar lo amado de los daños que lo amenazan. Esta fuerza vital influye de un modo significativo en la fuerza cósmica que hace que los seres biológicos nazcan, crezcan y se reproduzcan.

En lugares estratégicos de la región existen hoy en vías de reactivación centros para ceremonias religiosas y sanación, denominados *Ayllu* al igual que el *Ayni*, sistema de intercambio de servicios (habitacional-trabajo) y *Minka*, intercambio de comestibles, lo que promueve el

Museo de la Cooperativa Agrícola Cauqueva que realiza ferias campesinas.

En los últimos tiempos el calendario anual de actividades culturales y artísticas es insuperable. En cada pueblo, en cada lugar inimaginable, se ofrece al turismo dichas actividades; hasta en una ceremonia funeraria resulta llamativa a los ojos de un visitante la retreta de una banda de sikuris que brinda el último homenaje al difunto.

Nos trasladamos imaginariamente a la tradicional ceremonia de "Todos Santos" donde las más habilidosas manos amasan la masa de harina de trigo para realizar las "ofrendas", que son figuras de pan: palomas, quirquinchos, gallinas... y presentan en la mesa distintas bebidas: chicha, vino, gaseosas, agua, etc.; comidas regionales: anchi, asados, papas hervidas, locros,



Susana Sánchez, *Chalar Quemado*. Técnica mixta sobre madera. 1,50 m x 1,50 m. 2012.



Néstor Gabriel Alarcón, *Me abrigo y salgo*. Acrílico sobre tela. 1,50 m x 1,50 m. 2012.



Mauro Emanuel Mendieta, *Pasos cotidianos*. Acrílico sobre tela. 1,34 m x 1,34 m. 2012.

tamales, humitas, empanadas. Dicha ceremonia consiste en colocar la mesa y demás preparativos, para esperar la llegada de las almas; participan los integrantes de las familias quebradeñas.

En el carnaval suenan las cajas, erkenchos y anatas que son instrumentos típicos para esta festividad. Las comparsas desentieran el diablo para pasar los mejores carnavales, chayando o mojando con vino, cerveza y chicha de maíz los disfraces, pues debe establecerse un diálogo entre quien confeccionó el disfraz y la persona que lo va a usar.

Otra manifestación musical de la ocasión son las coplas carnavaleras que se diferencian por sus tonadas y textos de las coplas de Pascuas o de “Todos Santos” que son agudos como una balada. Una copla carnavalera tiene un tono alegre, divertido y de verso picaresco y enseñanza reflexiva: “Tilcara es una tierra bonita, cuna de una hermosa flor, donde se olvidan las penas y se alegra el corazón”.



Lorenzo Alberto Toro. *Areté Guazú*. Acrílico sobre tela. 1,40 m x 1 m. 2012.

Algunos cantautores locales que interpretan música con instrumentos de fabricación propia aportan su canto con un resultado original y novedoso: Walter Ábalos, Corroico, Chalas, Daniel Vedia, Micaela Chauque entre otros de la zona.

Si hablamos de las coplas, contrapuntos del carnaval y que poéticamente brotan del hombre, hablemos sin mezquindad de las poesías de la escritora tilcareña Estela Mamani que editó tres libros de poesías referidas a nuestro pago, quizás siguiendo los pasos del ya fallecido poeta Germán Churqui Choquevilca, por quien al cumplirse los 25 años de su partida, este año la Asociación Amigos de Tilcara lanzó una serie de actividades culturales.

La arquitectura fue la más poderosa expresión artística con reconocimiento mundial. Así lo justifican las ruinas del Pucará de Tilcara y las grandes extensiones



Juan Carlos Entrocassi. *La noche y el día*. Técnica mixta sobre tela. 1,48 m x 1,48 m. 2012.

de tierra disponibles para los sembrados, cercados de piedra. Con un incalculable valor, con el correr del tiempo la arquitectura trata de integrar los saberes ya adquiridos adecuándolos al lugar. Así en nuestros días la construcción de hoteles y hasta casas familiares se construyen con paredes de piedra, con la técnica de punta seca y pintadas con colores tierra, casi integrándose al paisaje quebradeño, y por si fuese poco en el espacio verde exterior se suma una sutil y bien necesaria planta de molle, cardón, o un mural referido al paisaje, una situación costumbrista para reforzar la decoración de la obra construida. Llama la atención también el nombre con el que se identifican, en Quechua. Ejemplos: Restaurante – Killa, Hospedaje – Jatun Mayu – Río Grande, etc.

El arte textil, es un trabajo femenino por excelencia en la confección de prendas de vestir con lana de llama, oveja, vicuña y con gran valor



Javier Luis Alberto. *Éxodo jujeño*. Acrílico sobre tela. 1,50 m x 1,50 m. 2012.

simbólico en las relaciones de reciprocidad, con gran colorido y complejidad de diseño. Los tejidos andinos que en algún momento llegaron a representar un modo de escritura-comunicación, hoy captan con su encanto el mercado de la moda, recuperándose las habilidades y sus técnicas, con hilos teñidos con tintes naturales (plantas y frutos) y accesorios acordes al diseño: botones, prendedores, apliques con cuernos de vaca, maderas, cerámicas, valen de excusa para lograr un diseño único y exclusivo.

Los diseños iconográficos referidos a esta región de los lugares sagrados que habitaron nuestros antepasados como Inca Cueva, Cerro Negro, Zapagua, aportan a la creatividad del campo textil como un aplique mero e importante.



Luis Ramoneda. *Volcán con dos lunas*. Técnica mixta. 80 cm x 80 cm. 2012.

Pero no sólo en este campo sino que también con frecuencia encuentran su aplicación para las cerámicas, utilitarios, máscaras. Es notoria la suma de iconografía al arte del grabado que en la técnica de pietografía se realiza en piedras de lajas y es muy común y fácil de obtener en las ferias.

En el campo de la pintura, el pintor andino Pastor Monzón Titala reflexiona en su obra vigorosa sobre sus raíces en la iconografía, empapándose de su tradición plástica pero no para reproducirla sino para reelaborarla en lo formal y resignificar, pues irrumpen en ella con inaudita fuerza, por ejemplo, vírgenes morenas. Otro pintor a mencionar, con gran trayectoria es Héctor Antonio

Alemán que se destaca por una razón en particular con la pintura no figurativa, pinta eficazmente grandes superficies con clamor y significación. El empleo de una factura espontánea y dinámica, revela influencia del informalismo invitando más allá de la superficie del plano, traduciendo en sus trabajos una metáfora con gesto sensible y comunicativo.

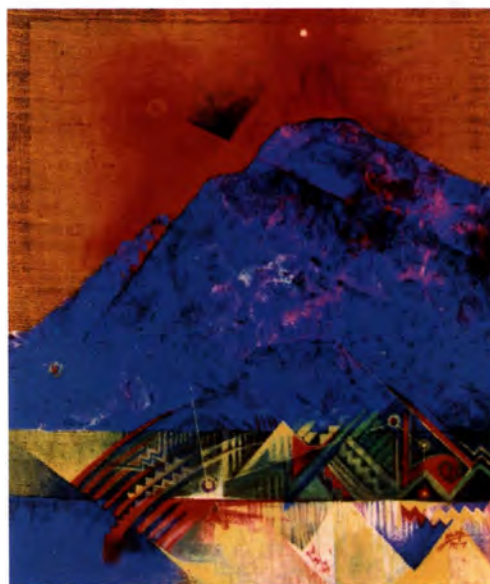
El panorama se convierte en un rico recorrido, con las fuertes voluntades monumentales de los artistas como: Rosario Gaspar, Froilán Colque, Juan Carlos Entrocassi, Brígido Abán, Edgardo Murillo, Claudia Lassaletta, Miguel Aldo Vaca, Raúl Lara Torrez... las miradas se hacen cómplices



Medardo Pantoja. *Tilcara*. Oleo. 33 cm x 40 cm. 1960.

descaradamente en las obras que valoran nuestra región. Autores como Barbarita Cruz, pintora, escritora, cantautora y ceramista Purmamarqueña, son cómplices en las inmensas y casi complejas pinturas del tilcareño Julio Mérida Coca que utiliza en sus obras piedras molidas y tierras de colores naturales para realizar los más lindos paisajes. Los cuadros andinos de Ferran Huici lo hicieron olvidar a su Vasconia natal y alumbrar con su pincel las influencias nativas del territorio del más grande y reconocido pintor tilcareño, Medardo Pantoja.

Es así que la cultura modifica y transforma la esencia del que quiere impregnarse con la sabiduría del entorno. Seguramente debería continuar una gran lista de pintores, cada uno inspirado en las rutinas laborales para viajar por medio del arte por laberintos de tonalidades cromáticas, con



Raúl Gordillo. *Capricornio al sur*. Óleo, 1,50 m x 1,50 m.

antecedentes visuales de ancestros amerindios, capturados en el propio decir de las abstracciones. Para muchos artistas actuales no es suficiente encerrarse en el idioma único del diseño aplicando a su bien logrado trabajo las formas más atrevidas y colores de vitales movimientos rítmicos, texturas, simbolismos, en juego con el entorno paisajístico, encolumnado por vagas historias, ritos, leyendas y esperanzas regionales.

Por otra parte, muchos de los integrantes de este *Ayllu*-artístico mantienen un fuerte y sostenido compromiso con el trabajo social, lo que permite funcionar como herramienta de cooperación y solidaridad con los sectores marginados de la sociedad o tal vez se encuentre emparentada con la cosmovisión andina, en la que el trabajo en grupo = *Ayllu* es concebido *antes* que el humano individual y donde la estructura de participación de sus miembros aspira a proveer el bienestar social y espiritual de toda una comunidad.

Hablamos y concretamos la idea con los museos, que están particularmente interesados en poner en valor las expresiones subyacentes y enraizadas en nuestra fibra más íntima como reconocimiento real de nuestro hacer diario a artistas de la índole que fuera pero con un solo objetivo, darse a conocer. Las actividades son innumerables: presentaciones de libros, pinturas, grabados, dibujos, teatro, música, danzas, instalaciones, cursos, conferencias, congresos... y, recientemente, la creación de una

red de museos a nivel provincial para intercambiar información de las actividades de cada uno y ofrecer a los visitantes una amplia gama cultural.

Se destacan dos eventos importantes en los que se concentran todos los museos. El 18 de mayo, "Día de los Museos", donde cada museo presenta una actividad previo al acto formal con las demás instituciones del pueblo. Para ese día el Museo de Esculturas Nicasio Fernández Mar, Museo Arqueológico Dr. Eduardo Casanova, Museo de Esculturas Soto Avendaño, Museo de Pintura José Antonio Terry, Museo de Fotografía Lucio Boschi, Museo de Ermitas, Museo Fundación Medardo Pantoja y Museo de Bellas Artes Hugo Irureta, ofrecen entrada libre y gratuita para toda la comunidad local y visitante. En la oportunidad participan niños de establecimientos educativos y pueblo en general.

La otra fecha festiva de los Museos es "La Noche de los Museos" donde las actividades culturales inician a las 18 horas hasta las 24 horas. Durante esas seis horas de actividades se recorren las instalaciones de los distintos espacios culturales donde se inicia y finaliza en un punto en común. Esto se reproduce en todas las localidades de la Quebrada y la Puna donde se encuentran distintos museos.

Los pintores jujeños también fundaron la A.J.A.P. (Asociación Jujeña de Artistas Plásticos) quienes con gran trayectoria artística lo nutren con eventos y ac-

tividades, y representan a la provincia en distintos puntos del país con importante éxito, que se ve plasmado muchas veces en las páginas de prestigiosos medios de comunicación del país y de la provincia.

Ellos también aportan al engrandecimiento de esta importante región del norte de Jujuy porque son muchas las personalidades que visitan distintos lugares donde están expuestas las obras, llevándose con ellos una singular y positiva imagen de la cultura andina.

Actualmente esta prestigiosa entidad está presidida por el tilcareño Raúl "Titi" Gordillo quien recorre distintos puntos de la geografía nacional representando a la A.J.A.P.

Recientemente se sumó al mismo fin cultural el "Museo de los Cerros", M.E.C. en Huichaira, presentando una exposición permanente de fotografía argentina, y realizando actividades diversas; posee una biblioteca de consulta. Este nuevo centro cultural surgido durante el año 2011, representa una comunidad histórica de la Quebrada de Humahuaca como Huichaira, que también posee otros atractivos turísticos como los "Castillos Naturales".

El valor de las expresiones en los espacios culturales tiene la finalidad de propiciar e involucrar al público en un compromiso mutuo, ante la propuesta globalizadora del postmodernismo, de un mundo sin iden-

tidades ni orígenes precisos. El arte es un lenguaje que desde las raíces más profundas de los pueblos debe prevalecer inscripto con mayor precisión en lo percibido que en lo conceptualizado. De cómo al fin y al cabo somos siempre como simples trazos, elementos naturales de nuestro propio destino.

Reconocimiento

Agradecemos el apoyo desinteresado de artistas y colaboradores en la concreción de este trabajo, en especial a la señora Leonor Calvo, directora de Culturarte.

Hugo Irureta. Nacido en Buenos Aires, con actuación artística desde 1949, es miembro fundador del "Grupo Buenos Aires", del "Grupo de los Nueve" y del "Grupo de la Ribera". Ha recibido numerosos premios y distinciones y realizó incontables exposiciones individuales en las más prestigiosas salas del país y del exterior. Representó a la pintura argentina en la muestra "Sesquicentenario de la Independencia Argentina", realizada en 1961 en Lima (Perú), Santiago (Chile), Montevideo (Uruguay) y Madrid (España). En 1980 fundó el Museo de Artes Plásticas de Animaná (Salta). En 1987 crea la Fundación "Hugo Irureta" para promover el arte y la cultura en el Noroeste Argentino, y al año siguiente inaugura el Museo de Bellas Artes "Irureta" en Tilcara (Jujuy). En 1993 obtuvo el Gran Premio Adquisición "Presidente de la Nación Argentina" en el LXXXII Salón de Artes Plásticas y en 2007 el Primer Premio Adquisición, Salón Manuel Belgrano. Desde 2005 es Académico Delegado de la Academia Nacional de Bellas Artes por la Provincia de Jujuy. En 2008 fue designado "Ciudadano Ilustre" de La Boca por disposición del Museo Histórico de La Boca. Sus obras figuran en numerosos Museos de Jujuy, Salta, Buenos Aires, La Rioja, Santa Fe, Santiago del Estero, Mendoza, Entre Ríos, San Luis, Entre Ríos, Río Negro.

La Quebrada de Humahuaca

Aspectos urbanísticos y arquitectónicos, desde sus orígenes a la actualidad

NÉSTOR JOSÉ

El Valle del Río Grande de Jujuy, es más conocido como Quebrada de Humahuaca, aludiendo con “quebrada” a las escasas dimensiones de su ancho, sobre todo en su tramo medio, con una direccionalidad muy marcada norte-sur, características éstas que hicieron que se constituya en una natural vía de comunicación entre el altiplano boliviano y las llanuras argentinas, con una gran importancia geopolítica continental.

Esta ruta ha sido transitada muy tempranamente por los naturales de la región, por pobladores de comarcas vecinas, aunque en las postrimerías del Imperio Incaico se prefirieron los caminos del oeste puneño para evitar la hostilidad de los grupos indígenas de la Quebrada. Recién a comienzos del Siglo XVII y hasta nuestros días, se ha convertido en el paso obligado de españoles, de las expediciones libertadoras, de las caravanas de mulas llevando viajeros o mercancías, y ya en el Siglo XX, aparecieron el ferrocarril y los medios de transporte automotor con la Ruta Panamericana.

ASPECTOS URBANÍSTICOS

Sobre esta ruta se fue conformando un rosario de pequeñas poblaciones, a lo largo de 150 kilómetros, en su mayoría relacionadas con asentamientos prehispánicos, ubicadas en el fondo del valle, próximas a las vaguadas del Río Grande y sus afluentes.

Poblaciones prehispánicas

Quedan muchos vestigios de asentamientos en el área de la Quebrada que nos llevan a inferir sobre sus características urbanas y arquitectónicas.

Los poblados son el resultado de un agrupamiento de viviendas, rodeado generalmente de tierras cultivables, o en el caso de los Pucaras, ubicados en lugares altos, dominantes, de difícil acceso, supuestamente por razones defensivas. De estos últimos, el único reconstruido, con algunas posiciones hipotéticas, es el Pucara de Tilcara, pero que nos permite tener una idea de estos asentamientos y las tecnologías utilizadas.

Dada su abundancia, la piedra y el barro han tenido un protagonismo fundamental en la arquitectura prehispánica. Se ha utilizado la piedra sin canteo o canteada levemente, para levantar los muros, definiendo con ellos grandes espacios a cielo abierto y pequeñas habitaciones techadas con estructura de cardón y cubiertas de torta de barro. Las habitaciones tenían una sola abertura, una puerta muy estrecha.

Lo interesante de estos conjuntos es cómo se han ido aglomerando los distintos elementos, siguiendo los accidentes del terreno, adaptándose perfectamente a la topografía, conformando espacios y perspectivas notables, armonizando las pircas, los muros y los techos con la Naturaleza, en una suerte de mimetismo, donde las texturas y los colores se confunden con el suelo mismo. Se van dejando espacios libres a manera de calles principales y secundarias. El resultado es complejo, aparentemente caótico.

Finalmente el orden geométrico se descubre al ingresar en los recintos particulares: se manifiesta en lo privado pero no así en lo público. Al no existir un plan previo, lo público se ha conformado durante generaciones, adaptándose a las circunstancias, que en estos casos son principalmente las condiciones de la naturaleza.

El período de intromisión de los Incas es reconocible por la introducción de nuevas tecnologías constructivas y nuevos patrones espaciales de asentamiento. Es característico la aparición de “detalles accesorios, como por ejemplo: piedras canteadas, uso de argamasa, nichos en las paredes, pisos pavimentados, habitaciones intercomunicadas y hasta cierta disposición especial respecto de un patio central, o por lo menos al que dan dos o tres habitaciones”.

Poblaciones Virreinales

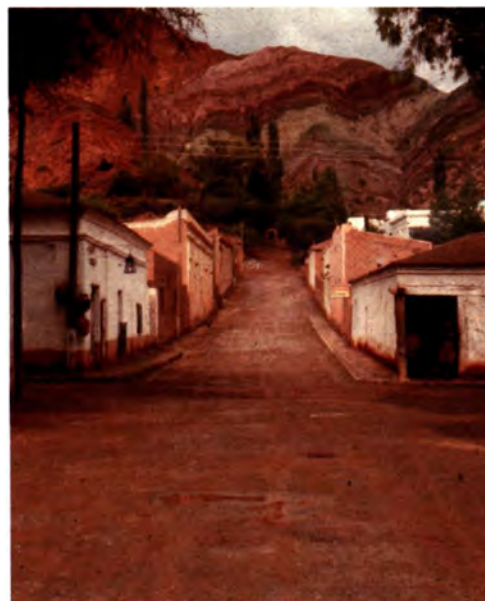
El origen de estos poblados lo encontramos en los antiguos asentamientos indígenas. Después de la captura de Viltipoco (1594), los españoles comienzan una organización efectiva de la región. Se hicieron los primeros repartimientos de propiedades en la Quebrada de Humahuaca. Como gran parte de sus encomendados se encontraban dispersos, fueron obligados a residir en sitios específicos, las “reducciones”. Este hecho origina lo que las Leyes de Indias nominaría como “pueblos de indios”.



Pucara de Tilcara. Detalle de una vivienda reconstruida.

Es necesario señalar la importancia que las condiciones geográficas han tenido en los sitios urbanos, teniendo en cuenta que se trata de culturas basadas en el cultivo y en sistemas de regadío muy relacionados con las fuentes de agua y las pendientes, que lleva a inferir que resultaba muy difícil que estos pueblos se trasladaran, continuando emplazados en el mismo lugar.

La traza urbana reticulada se aplicó rigurosamente en la ciudad de San Salvador de Jujuy, no así en los pueblos de la Quebrada, donde los cambios en lo urbano y arquitectónico se fueron introduciendo lentamente, tomando como base los elementos prehispánicos y la topografía del lugar. La estructura ortogonal que presentan hoy se terminó de



Calle del Pueblo de Purmamarca. Al fondo el cerro de 7 colores.

definir con las rectificaciones y retrazado que se realizó en todo el país en la segunda mitad del Siglo XIX, que en Purmamarca se produjo en 1858.

Los españoles introducen dentro de estos poblados una arquitectura nueva, siendo las iglesias los elementos más sobresalientes. A partir del Siglo XVII, los poblados van tomando características diferentes, donde el edificio de la iglesia determina la orientación de la retícula y la ubicación de la plaza. Estos dos elementos, iglesia y plaza, ordenan el crecimiento de la población, se transforman en los generadores de la retícula urbana, siguiendo el modelo prescripto en las Leyes de Indias. A partir de ellos crecen las manzanas que, rara vez, resultaran cuadradas. No existe el damero regular de las ciudades españolas. Existe un “trazado rectilíneo irregular”, caracterizado no sólo por la forma de las manzanas, sino también por la intersección de las calles en distintos ángulos. También las calles presentan anchos diferentes según la jerarquía e importancia de las mismas. Con certeza, este proceso ocurrió en los pueblos de Humahuaca, Uquía, Tilcara y Purmamarca. En cuanto a Tumbaya y Huacalera, no se tienen muchas referencias.

Una característica singular de estos poblados tiene que ver con la escala, que se transforma en un elemento esencial, donde los espacios públicos acogen a los que los caminan con sus límites; tal es el caso de las plazas de Humahuaca o Purmamarca, que son espacios armónicos en relación a los

edificios del entorno, o en otros, donde los espacios son tan grandes que los deja totalmente desprotegidos.

Los poblados forman “un contraste armónico” con el paisaje circundante. La arquitectura no se somete al imponente y grandioso marco natural, pero tampoco lo arremete. Cuando las tapias de adobe no se encalan, se unen a las tortas de barro de las cubiertas para adquirir el color del suelo.

Poblaciones recientes

Por distintas causas, donde mucho tuvo que ver la instalación del ferrocarril, han surgido nuevos poblados como Maimará, Volcán, Colonia San José y otros, que a pesar de su reciente creación, siguieron el modelo de los poblados virreinales, respetando la ubicación de los elementos significativos (iglesia, plaza, edificios públicos), y la cuadrícula como unidad urbana.

En general, la imagen actual de las plazas de todas estas poblaciones es la de “plaza-jardín”. Las plazas dejaron de ser un espacio abierto seco, para transformarse en una combinación perfecta entre los cánones decimonónicos con las ingenuas ideas de las huertas indohispánicas.

ASPECTOS ARQUITECTÓNICOS

En cuanto a la arquitectura, se puede observar edificios con dos funciones muy claramente diferenciadas: la iglesia mudéjar y el edificio civil a patio; dentro de esta última se pueden hacer dos distinciones, la

urbana y la rural. Es importante destacar otros prototipos de arquitecturas que han ido a conformar la identidad de la Quebrada, tales como la industrial tradicional, la ferroviaria y las viviendas de los veraneantes.

La arquitectura civil urbana

Ya sean viviendas o instituciones, siempre se definieron por series de habitaciones en torno a un patio. Las fachadas a la calle de las viviendas suelen estar pintadas a la cal color blanco o crema. En cambio las iglesias generalmente están pintadas color crema. En Humahuaca es posible encontrar un buen número de casas con su color original: uno o dos tonos de rojos o de ocre de fuerte saturación.

Observando con atención, se puede distinguir dos clases de edificios, pertenecientes a dos tradiciones funcionales y estéticas diferentes. La tradición hispánica, de techos a dos aguas a la vista, fachadas desnudas y encaladas, acentos en las puertas y alguna que otra ventana; en cuanto a las iglesias, la juxtaposición de los volúmenes. Las iglesias de Tumbaya, Purmamarca, Huacalera, y Uquía, son un buen ejemplo. También puede citarse algunas viviendas y algunas haciendas aisladas como la de Tumbaya, que se identifican con las construcciones hispánicas.

La tradición del siglo XIX, por el contrario, esconde los techos detrás de pretilos bajo los que asoman gárgolas de cinc. Las fachadas presentan composiciones con pilastras, dándole un ritmo a las aberturas. Un buen

ejemplo de esto es el conjunto urbano de Humahuaca, cuya imagen decimonónica se completa con el color de las fachadas, el equipamiento de los faroles y el empedrado de las calles.

La actividad comercial, tanto en Jujuy como en los pueblos de la Quebrada, se instaló en el ángulo de la esquina, que por su disposición de puertas a noventa grados entre sí, hizo que el acceso sea más generoso, transformándose en símbolo de la actividad comercial. Todavía en el pueblo de Humahuaca se puede observar este tipo de esquinas, que dan al paisaje urbano una impronta especial.



Calle del Pueblo de Humahuaca. Se observa el empedrado de las calles, los parapetos y las gárgolas de la cubierta.

Arquitectura Rural

En la vivienda rural de la Quebrada de Humahuaca se pueden identificar claros patrones tradicionales de uso del espacio, conformados por la respuesta adecuada que se le da al ambiente natural y por la forma de vida de los quebradeños. Esta arquitectura resulta más espaciosa y mejor dispuesta en el sitio que las de los centros urbanos, justamente por la ausencia de límites rígidos como son las medianeras y la línea municipal.

Se busca para construir lugares más o menos planos, donde se observa que las viviendas que se construyen son más amplias y extendidas que las de los lugares de mayor pendiente, donde se construyen con aterrazamientos y contenciones y el núcleo básico resulta más apiñado con patios casi cerrados.

Las viviendas son agrupamientos compactos de habitaciones que se disponen en forma de L y de U, a veces en tira, con patios mirando al este, al noreste y al norte.



Casa rural. Se observa su disposición alrededor de un patio.

El patio tiene múltiples funciones y conecta los interiores con el “afuera” de la casa. La población de la zona realiza casi la totalidad de sus actividades en el exterior de la vivienda, lo cual es evidente con el variado equipamiento existente en el conjunto y su territorio.

Las habitaciones son rectangulares, con techos bajos, de una y dos aguas, pequeñas, sin ventanas, y en el caso que las tuvieran, de escasas dimensiones, la puerta ubicada en el centro de los muros largos. Se alternan con algunas construcciones con techos planos o casi planos, y en algunos casos, se observan espacios intermedios, tales como pequeñas galerías y algunos cobertizos simples, creando una protección del sol.

La cocina aparece generalmente como una habitación más pequeña, en un extremo del conjunto, a veces cerrándolo, con huecos en los muros o chimenea, o ambos, para la evacuación del humo.



Detalle de una chimenea, la cubierta y muros. Todo resuelto en barro.

Es común que las habitaciones donde se duerme se usen también como comedor, depósito de víveres y objetos valiosos, como oratorio familiar, se guarden diversos materiales y enseres domésticos. El crecimiento de la vivienda es resuelto por agregación de habitaciones, siguiendo la forma del asentamiento o comenzando a crear otra L o U.

En el área rural de la Quebrada, la vivienda está acompañada por una serie de construcciones auxiliares que conforman el conjunto: cercos, corrales, gallineros, estanques, depósitos, hornos, fogones, huertas, pozo de agua, acequias, mesas rituales, molinos, oratorios. La letrina está fuera del núcleo.

El uso de la vivienda está ligado a la actividad predominante de la familia. Tanto los agricultores como los pastores, durante el día, permanecen afuera, en los espacios contiguos a la vivienda, en los cultivos, o en el territorio. Los espacios cubiertos se usan preponderantemente para dormir y reunirse a realizar escasas tareas domésticas.

La vivienda rural de las familias de mayor nivel económico presenta rasgos característicos. Aparece un número mayor de habitaciones con usos bien diferenciados, sobre todo, los destinados a comedor y sala y las de servicios como dormitorios de la servidumbre, despensas depósitos, cocheras, etc. También con dos o más patios.

La arquitectura religiosa

La iglesia es el único edificio monumental en el pueblo. Su emplazamiento aislado, su

volumetría compleja, su gran tamaño relativo y la altura de su o sus campanarios, y a veces, de su fachada principal le dan un predominio respecto al resto de los edificios.

Las iglesias más antiguas responden al tipo de iglesia mudéjar, tal como se difundió en el cono sur hispanoamericano, que se la puede describir así: nave longitudinal, acentuando así el sentido procesional desde la entrada hasta el altar mayor. Lateralmente surgen baptisterio, sacristías, y excepcionalmente, capillas menores.

El espacio interior de las iglesias es siempre una única nave de clara tendencia longitudinal. Por razones constructivas, el ancho y el alto no pudieron extenderse más allá de un límite prudente, que fue para ambos, los siete metros. En cambio, el largo se fue adaptando a las necesidades. Esto se nota claramente cuando analizamos las diferentes capillas de la Quebrada. Este impulso longitudinal se ve reforzado por los planos laterales de las paredes encaladas y la perspectiva de las estructuras en artesa de los techos que culminan en el retablo.

Cuando el retablo y el altar son de madera, como en el caso de Uquía y Humahuaca, cobran gran importancia respecto a la construcción. Se transforman en los elementos más ricos, contrastando fuertemente con los sobrios materiales del resto de la iglesia. El espacio se complementa con las imágenes de bulto o pinturas en las paredes laterales que le dan un ritmo hasta llegar al altar.

La volumetría externa de las iglesias es una reiteración, en escala aumentada, de los volúmenes de las viviendas: un prisma acostado cubierto con un techo a dos aguas. Generalmente se encuentra perpendicular a la calle, aislado por un atrio, a diferencia de las viviendas donde el prisma principal se dispone paralelo y adosado a la calle. Se presenta una yuxtaposición de volúmenes por los encuentros de la nave con los cuerpos menores, tales como las sacristías, torres o capillas, o, como en el caso de Uquía, la torre se encuentra separada de la nave y unida al cerco que delimita el atrio.

La tradición constructiva prehispánica se sumó a la aportada por los españoles. La



Retablo de la Iglesia de Uquía. Madera tallada laminada en oro. Los cuadros de las hornacinas tienen su origen en el Cusco (Perú).

piedra se usó sólo para construir los cimientos. Por encima de ellos, los muros son siempre de mampuestos de adobe, habitualmente revocados y parcialmente encalados. La cubierta de techo sigue la disposición prehispánica de entablonado de cardón, a veces de cañizo, sosteniendo la torta de barro, en cambio la estructura de sostén es a dos aguas y se construyó con vigas de algarrobo.

Arquitectura de tecnologías tradicionales

Indudablemente la tecnología andina, y específicamente la de la Quebrada de Humahuaca, es el resultado de un proceso de miles de años en el cual el hombre domina los elementos naturales para incorporarlos a lo cultural. En el mundo andino es clara la insinuación en que lo cultural alcanza un estado diferente, gracias a lo natural, donde la voluntad humana es el determinante. La domesticación de plantas y animales, los sistemas agrícolas, el desarrollo comunal, los transportes, los sistemas de registros, tuvieron consecuencias de largo alcance.



Iglesia de Huacalera. Allí velaron los restos del General Lavalle.

En este lento desarrollo, el hombre comienza utilizando un sinnúmero de instrumentos y utensilios que lo llevan a mejorar sus habilidades manuales, donde la energía utilizada es la muscular, primero la humana y luego la animal. Las primitivas “máquinas” utilizadas como la palanca o el plano inclinado, no actuaron como fuentes de energía, sino como multiplicadores. Los propios instrumentos de caza, como el arco, son acumuladores de energía humana.

En cambio el uso del fuego, para la elaboración de metales, ha representado una fuente de energía muy valiosa. Los estudios arqueológicos nos han brindado información que los materiales utilizados inicialmente han sido la madera, seguida por la piedra, y posteriormente por la cerámica y los metales.

No existen rasgos de una arquitectura exclusiva de las diferentes tecnologías desarrolladas en la Quebrada. Desde el punto de vista de la producción, las labores domésticas y las artesanales no guardan grandes distancias, ambas nos llevan al ámbito de la vivienda. Es en ella donde se vive y se trabaja.



Molino hidráulico, ubicado en la Banda de Uquía.

Siendo, el quebradeño, un pueblo predominantemente agrícola, es lógico suponer que una de las primeras actividades aparecidas debía ser la de triturar granos, bayas y vainas, para la elaboración de la alimentación. Con esto se llega a desarrollar la tecnología de la molturación, utilizando instrumentos como los molinos de mano, que en la región se ha encontrado de dos tipos. Uno, posiblemente el más antiguo, que consta de una piedra plana, o ligeramente cóncava y otra de forma más o menos cilíndrica, curvada. Se pone el grano en la primera piedra, que se encuentra fija, y se tritura mediante la acción rotativa de la segunda. El otro molino está representado por el mortero y el pilón, que constaba de un cuenco o receptáculo de piedra o madera y de un mazo de madera o piedra, con el que se golpea el grano depositado en el primero.

Un cambio importante en la molturación de alimentos es la utilización de los molinos hidráulicos que son introducidos por los españoles. Se tiene noticias que los Jesuitas tenían en funcionamiento un molino de este tipo en las proximidades de la ciudad de San Salvador de Jujuy, a principios del siglo XVII.

No se tienen muchos datos de cómo ha sido su desarrollo en la Quebrada de Humahuaca, pero la aparición de muchos de ellos se ha dado en los siglos XIX y XX. Se conoce la existencia de 14 molinos en diferentes localidades: Ucumaso, Calete, Uquía, Chucalezna, Huacalera, Tilcara, Maimará y Tumbaya Grande; de los cuales, sólo cinco están en funcionamiento.

Los molinos hidráulicos, que utilizan como fuente de energía el agua, tienen sus antecedentes en el Oriente Próximo y Asia en los siglos I y II a.C., alcanzando su mayor difusión y uso frecuente en los siglos III y IV d.C. cuando finaliza el período expansivo y conquistador del Imperio Romano.

La acción del agua que se deja caer sobre las paletas de una rueda horizontal (rodeznó) hace girar un eje central cuyo movimiento puede transmitirse y es capaz de hacer mover la muela del molino. Este tipo de molinos son los más difundidos en la zona, posiblemente por sus menores dificultades de concepción y montaje. No se tiene noticias del uso, en la Quebrada, de los molinos de rueda vertical (aceñas).

Los molinos se encuentran adheridos a las viviendas, teniendo una habitación destinada a él. Pueden tener dependencias anexas que hagan a la actividad de la molienda, tales como depósitos, lugar donde pernoctaban los que llevaban sus productos a moler, etc.

La producción de la harina en grandes cantidades ha llevado, también, al desarrollo de otro elemento infaltable en las viviendas quebradeñas: “el horno”, con la siguiente manufactura del pan en todo el espectro posible. Éstos construidos en adobe y mezcla de barro, responden a técnicas de construcción sólo dominadas por muy pocos.

Arquitectura Ferroviaria

Después de grandes y enconados debates en el Senado de la Nación fue sancionada la

Ley 4064 del 20 de enero de 1902, por la que se ordenaba la construcción del ferrocarril que uniera la ciudad de San Salvador de Jujuy y la frontera con Bolivia. Las obras se empezaron prácticamente un año después, el 6 de enero de 1903.

El 30 de diciembre de 1907 arribó a La Quiaca el primer tren, embanderado con las banderas de Argentina y Bolivia, símbolo de los grandes cambios que se producían no sólo en el paisaje, sino también en la vida económica y social de la Quebrada y Puna.

En cada centro urbano se ha ido construyendo un conjunto de construcciones que hacían a la actividad del transporte ferroviario. Generalmente constaba de un edificio principal conformado por varias dependencias: la sala de espera de pasa-

jeros, las ventanillas de expedición de boletos, oficinas de empleados del ferrocarril, baños, con una galería sobre el andén, sostenida por columnas de madera, cubierta de tejas francesas sobre un maderamen y en la parte superior de los laterales, a modo de protección solar, se dispone un faldón de tablas de madera, con molduras de adorno.

Otras dependencias anexas son los galpones de encomiendas y equipajes, construidos de chapa metálicas; las casas de bombas, de mampostería de ladrillo, coronada por un gran tanque de agua de metal; una o varias viviendas destinadas a los empleados ferroviarios.

Una estación diferente es la de Volcán, donde a causa de la instalación de la cremallera existente para salvar la fuerte

pendiente que existe en el tramo León-Volcán, ha exigido la aparición de edificios y equipamiento distinto, tales como grandes depósitos, galpón de locomotoras, mesas giratorias, etc.

Estos edificios de estaciones han representado un elemento dinamizador de la economía y de la vida social de estos pueblos, a tal punto que se constituyeron en los generadores de centros urbanos, tales como Volcán, Maimará, Colonia San José, etc. Han servido de contención para que no ocurra un despoblamiento masivo. La llegada y salida del tren se convertía en el hecho más importante del día. Era el lugar de encuentro, de informarse, "de estar al día".

De allí se recibía la mercadería que abastecía los almacenes de ramos generales, los diarios y revistas, las cartas; también de allí se despachaban los productos agrícolas de la Quebrada, y se despedía a los seres queridos, que partían buscando nuevos horizontes.

Arquitectura del Ocio

A principios del Siglo XX, pueblos como Tilcara, Maimará, y en menor grado



Típica estación de FF. CC., construida a principios del S. XX.



Casa de veraneantes en la localidad de Tilcara.

Humahuaca, despertaron el atractivo de muchos ciudadanos residentes en Jujuy, Salta, Tucumán y Buenos Aires. La mayor parte de ellos pertenecientes a familias notables, de muy buena posición económica que decidieron construir sus “casas de veraneo” en la Quebrada.

Una o dos veces al año, estas familias se trasladaban para gozar de largas vacaciones, aprovechando las bondades del clima, los días soleados y los bellos paisajes. Desplegaban una nutrida vida social: largas caminatas, abundantes comidas, prolongadas siestas, hermosas sesiones de té, sin faltar entretenidas partidas de póker o canasta. Uno que otro, impregnado por la Naturaleza, se le ocurría escribir un poema o pintar un cuadro.

Todas estas actividades hicieron que se vieran reflejadas en su arquitectura, con una concepción distinta a la arquitectura vernácula. Deja de ser una arquitectura “introvertida”, volcada hacia adentro, íntima, para mostrarse de adentro para afuera, más compacta. El patio interior desaparece, ahora está rodeada de parques y jardines. Quiere dar la imagen de una posición social y económica, importante. A pesar que, en muchos casos, se han utilizado los materiales tradicionales de la zona pero con resoluciones constructivas distintas.

La arquitectura contemporánea

Construir en un medio heredado, fruto de un patrimonio que se ha conformado desde hace 10.000 años hasta nuestros días, resulta para los nuevos constructores un gran desafío. La arquitectura en la Quebrada de

Humahuaca, producida en los distintos momentos históricos desde distintos orígenes, tiene una cualidad fundamental que es de relacionarse armónicamente con el medio natural, que puede ser observada por su localización e integración con el sitio, el uso de los materiales de construcción y la coherencia con el paisaje, tanto en formas como en texturas y color.

Esta cualidad es la que se busca que perdure en la arquitectura actual. Si bien el destino predominante de ésta va a suplir las falencias turísticas: hoteles, posadas, hostales y casas de vacaciones, en la mayoría de los casos se trata de mantener ciertos condicionantes que hacen que la nueva arquitectura se contextualice.

Se tiene en cuenta la geografía, hay un acomodamiento a la topografía, se da un rol importante al paisaje. La arquitectura “escalona cerros, organiza conjuntos, enfatiza desniveles y crea terrazas, más para la contemplación que para el trabajo”. El entorno se transforma en paisaje y se lo incorpora a la vida interior. La nueva arquitectura tiene grandes aventanamientos, aunque esto signifique reducir las bondades de las aislaciones térmicas de la arquitectura tradicional.

Cuando la arquitectura actual se inserta en un medio urbano, trata de recrear el patio, como el elemento generador. En lugares amplios, generalmente en el ámbito rural, se caracteriza por la superposición de elementos propio de las manifestaciones vernáculas.

Esta arquitectura presenta formas blandas, conserva las texturas y los colores del lugar. El uso de los materiales demuestra la intencionalidad de querer fusionarse con el paisaje. Se rescatan materiales, tecnologías, diseños tradicionales, pero con un lenguaje contemporáneo.

Bibliografía

Ardissone, R. 1937. *Algunas observaciones acerca de las viviendas rurales de la Provincia de Jujuy*. Anales Sociedad Argentina de Estudios Geográficos. Tomo V: 349-373. Buenos Aires.

Autores varios. 2008. *Temas*. Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Argentina. 2008

Bergesio, Liliana y Jorge Montiel. *Patrimonialización de la Quebrada de Humahuaca: identidad, turismo y después...* Encuentro Pre-Alas 2008, preparatorio del XXVII Congreso Alas Buenos Aires 2009 Corrientes, Argentina / Universidad Nacional del Nordeste / 24, 25 y 26 de septiembre de 2008 Foro 3. Problemáticas del conflicto social. Nuevas formas de socialidad, política y ciudadanía. FHyCS - UNJu. Jujuy.

Boschi, Lucio y Axel Nielsen. *Quebrada de Humahuaca. Un itinerario cultural con 10.000 años de historia*. Gobierno de Jujuy. CFI. San Salvador de Jujuy, 2004.

Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos: *Guía de los Monumentos Históricos de la República Argentina*. Buenos Aires, 2000.

Dirección de Arquitectura de la Nación - Distrito Noroeste/Salta. 1992. Restauración de la Iglesia Inmaculada Concepción. Huacalera, Pcia.

de Jujuy. Fund. Tarea-Com. Nac. Museos, Monumentos y Lugares Históricos. (Folleto técnico)

Hernández Llosas María Isabel. 2008. *Patrimonio cultural y desarrollo sostenible en la Quebrada de Humahuaca: Potencial y perspectivas*. Cuadernos N° 18. Cuadernos FHyCS - UNJu.

ICOM / ICOMOS. 1980. *Third International Symposium on mudbrick (adobe) preservation*. Ankara, Turquía.

Instituto de Investigación en Vivienda. FAU UBA. 1969. *Tipos de vivienda natural en la República Argentina*. Buenos Aires.

Mellace, R. F.; Sosa, M.; Latina, S. M. 1998. *Tecnologías Apropriadas. Arquitectura de Tierra. Iglesias y capillas de valles y quebradas del NOA*. Publicaciones LEME/FAU UNT. Tucumán.

Nicastro, O. - IVUJ Jujuy. 2007 *Tecnología de tierra cruda, una experiencia regional*. Rev. C. N. de Vivienda, Buenos Aires.

Nicolini, A. 1981. *Jujuy y la Quebrada de Humahuaca. Estudios de Arte Argentino*. Ac. Nac. Bellas Artes, Buenos Aires.

Paterlini, Olga, Marta B. Silva y Andrés Nicolini: *Región Noroeste: Valles Calchaquies, Quebrada de Humahuaca y Puna. Programa de*

Desarrollo Social y Cultural a través de la Recuperación de Monumentos Históricos. Proyecto AR-0199-BID AEE 26, Informe Final, 1997, inédito.

Paterlini, O.; Villavicencio, S.; Rega, M. A. 2006 *Arquitectura popular y "modernidad apropiada" en la Quebrada de Humahuaca, Argentina. Paisaje Cultural de la Humanidad*. Universidad Nacional de Tucumán. Argentina.

Preston, David. "Los pueblos andinos en el nuevo milenio" en Revoratti, Carlos (Coordinador). *La Quebrada. Geografía, Historia y Ecología de la Quebrada de Humahuaca*. Editorial La Colmena. Buenos Aires, 2003.

Programa Emeta Jujuy. 1992. *Alternativas tecnológicas para los usos y costumbres constructivas de la Quebrada*. Cartilla - Serie: Quebrada de Humahuaca. Jujuy.

Provincia de Jujuy. Secretaría de Cultura y Turismo. Equipo Técnico Unidad de Gestión Quebrada de Humahuaca. *Anteproyecto de Plan de Gestión. Quebrada de Humahuaca*. Inédito. San Salvador de Jujuy, agosto de 2007.

Rotondaro, R. et al.

-1990. *Alternativas tecnológicas para punas y quebradas*. Thema 11:33-36. Tucumán.

-1998. *Arquitecturas de tierra: una alternativa*

apropiada para construir en el Noroeste argentino. XUXUY, Ciencia y Tecnología N° 3: 65-75. UNJu. S. S. de Jujuy.

-1999. *La vivienda rural y la calidad de vida en asentamientos rurales de Argentina*. En: Memoria 1er. Seminario Iberoamericano de Vivienda Rural y Calidad de Vida en los Asentamientos Rurales: 438-445. CYTED - UAEM - ESIA - CONACYT - AECI. Cuernavaca, Morelos, México. 29 de Setiembre.

Unidad de Gestión - Colegio de Arquitectos de Jujuy - Taller "¿Qué arquitectura queremos para la Quebrada de Humahuaca?", S. S. de Jujuy, 2006.

Viñuales, Graciela María. "La arquitectura de tierra en la región andina". En: *Anales del Instituto de Arte Americano*, N° 27-28. Buenos Aires, AR: IAAIE, 1989-1990 (pp 43-55 il.)

Viñuales, Graciela María ; Martins Neve, Célia; Flores, Mario; Ríos, Silvio. 1994, "Arquitecturas de Tierra en Iberoamérica". Habiterra. Buenos Aires, Argentina.

Néstor José. Arquitecto por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán. Se desempeña como Profesional Técnico de la Dirección de Estudios y Proyectos, dependiente de la Municipalidad de San Salvador de Jujuy. Proyectista y Conductor de Obras de edificios particulares varios. Director del Proyecto "Fortalecimiento del Desarrollo Turístico y Conservación de la Identidad Cultural a través de la Arquitectura de Tierra en la Quebrada de Humahuaca, Patrimonio Mundial", Proyectos Federales de Innovación Productiva 2007. Es Socio fundador de la Editorial "Ideas Nuestras", jefe de redacción de la Revista "A+d" Arquitectura más diseño, dedicada a la promoción de las expresiones arquitectónicas contemporáneas, al patrimonio, arte, artesanías, viajes, etc. Es Asesor Consulto de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, Académico Delegado en la Provincia de Jujuy de la Academia Nacional de Bellas Artes, Miembro del ICOMOS (Comité Internacional de Monumentos y Sitios) de Argentina e Internacional.

Diástole y sístole artística en la región del Rosario

GUIDO MARTÍNEZ CARBONELL

*“Rosario es el triunfo de las buenas ideas,
un monumento vivo del progreso”.*

Domingo Faustino Sarmiento

Los comienzos. Un recodo entre la pampa y el río

“Rosario es hija de su propio esfuerzo”¹. Nació a la historia en medio de sucesivas adversidades que fueron modelando el carácter de su gente. Formó parte de un territorio argentino tardíamente conquistado por los españoles, al no contar con los materiales preciosos que abundaban en otras regiones de América. Ya en tiempos de colonia, estuvo entre las tierras que la Corona Española entregó en pago al capitán Luis Romero de Pineda, por los servicios prestados. Tiempo después, fue parcela de diversa suerte hereditaria. Fue un alto en el Camino Real, una pulpería, una capilla, un incipiente poblado. Este crecimiento residual, a distancia de lo que ocurría en las grandes metrópolis coloniales, lejos de aplacarla como comunidad empezó a forjarle un temple inquieto, desde lo más profundo.

Porque Rosario no tuvo acto fundacional, ni rollo, ni cabildo, no debió sujetarse al designio político de ningún conquistador. Esta situación de cuasi orfandad le valió un perfil de gran autonomía, de sentirse una ciudad llana, como la mano tendida, como un cuerpo recostado y amoroso a lo largo del Paraná. Un recodo en algún camino de la pampa infinita que comenzaba a iluminarse, ávido de ser, pero sin dueños, rasgo que aún hoy persiste entre sus habitantes y los enorgullece.

Primeros latidos iniciáticos. Mejor tarde que nunca

Recién en 1852 Rosario es designada principal puerto de la Confederación Argentina, por su presidente Justo José de Urquiza. El acuerdo de San Nicolás dispone la supresión de las aduanas

interiores y la libre navegación de los ríos. Y ese mismo año, la naciente Villa del Plata con escasos 3000 habitantes pasa a ser ciudad, status por el que tanto había luchado.

Rosario tiene una aptitud natural –la curvatura ribereña– y una filiación histórica, hacia el río. La ley de derechos diferenciales aduaneros de 1856, que estableció reducciones arancelarias a las mercaderías intercambiadas a través de los puertos confederados no porteños, significó su súbito despertar económico. Por entonces, fue considerada el principal puerto de ultramar de la confederación y a ello sumado la fecundidad del suelo, el intenso proceso migratorio, la lejanía de los conflictos aborígenes del Norte y la instalación del ferrocarril, fueron las condiciones dadas para su expansión prodigiosa, incorporándose al comercio internacional.

Un febril comercio y la proliferación de la banca, fueron el aditamento potenciador de este nuevo orden económico, político y social: el modelo agroexportador capitalista. Esta estructura económica de gran rentabilidad, acentuó aun más el derrotero hacia sí misma, lejos de los centros burocráticos del poder capitalino, nacional y provincial, con sus concentrados caudillos.

Un ABC de barcos, río y barro

La organización política de Rosario se conformó hacia 1860. Junto al delegado del gobernador en la Jefatura Política que ejercía la máxima autoridad, empezó a funcionar la Municipalidad y el Tribunal Comercial, cuyos miembros eran elegidos entre sus habitantes. El variopinto primer cuerpo municipal estaba integrado por dos santafesinos, dos porteños, un jujeño, un salteño, un italiano, un estadounidense, un brasileño, dos españoles y dos uruguayos. Nos

1. Juan Álvarez. “Historia de Rosario”.

dice Alicia Megías², que estas iniciales reparticiones se situaron en torno a la plaza principal (25 de Mayo) y allí aparecieron las primeras expresiones culturales, como retretas y bandas musicales, siendo también el ágora donde la gente se encontraba para opinar, a favor o en contra, de lo que acontecía en sus países de origen. Continúa Alicia Megías³: *En los albores de la ciudad, los espacios para el esparcimiento eran ciertamente pocos. Por lo general, los espectáculos públicos se realizaban en algún hotel o en los cafés y patios de recreo, si bien desde 1854 Rosario contaba con un edificio especialmente proyectado para teatro, el Nacional, cuyas precarias instalaciones y escasa calidad artística le valieron duras críticas del único periódico de la ciudad: a los actores les faltaba ensayo y las funciones terminaban casi en tinieblas por falta de luces. Al Teatro Nacional le sucedieron, entre otros, La Esperanza, El Litoral, el De la Zarzuela, el Olimpo, el Colón, el De la Ópera (hoy teatro El Círculo), y el Odeón (hoy Auditorio H. I. Astengo) en los cuales se realizaban además de funciones artísticas, actos políticos, bailes y hasta competencias deportivas.*

Desde entonces, la población tiende a duplicarse cada diez años, con creciente mayoría de inmigrantes extranjeros. Esto ocasionó que la urbe fuera desbordada en sus requerimientos vitales de sanidad, transporte y educación, lo cual el vecino empezó a padecer y cumplimentar por iniciativa

propia, cualidad que hoy todavía conserva, investida de un gran espíritu cosmopolita.

Los extranjeros, con preponderancia de italianos y españoles, trajeron sus tradiciones y cultura. Los periódicos y comercios ofrecían anuncios en distintos idiomas. Se fundaron asociaciones de beneficios mutuos brindando prestaciones destinadas a la salud, la educación y la cultura. Agrega Megías: *Los españoles organizaban romerías y corridas de toros; los italianos, conciertos de bel canto y obras teatrales; los ingleses, carreras de caballos y juegos de polo y cricket; los franceses celebraciones de antiguas tradiciones. Al mismo tiempo, se formaron centros recreativos, sociedades corales y teatrales, grupos filodramáticos, en los cuales también se realizaban tertulias, conciertos y bailes.*⁴ Rosario ya presentía el progreso en sus manos, librado a su propia suerte y medios.

El ascenso incontenible. Oficios, colecciones y academias

El Arte pese a todo ocurre.

James Whistler.

A medida que se consolidaba este modelo agroexportador, Rosario se transformaba en el principal centro estratégico de la nación. Al punto que fue nominada a Capital Federal por el Senado Nacional en tres oportunidades y vetada por los Presidentes B. Mitre y D. F. Sarmiento, embates que también sorteó con magnífica honra.

En 1914, la “Nueva Fenicia” llegó a ser el centro cerealero más importante del mundo, logrando récords de exportación. Este dinamismo pujante en lo económico tuvo su correlato en la vida cultural. La capacidad del estado había sido desbordada en todos los órdenes y la dirigencia local y esa babel de pintores, decoradores, tallistas, vitralistas y escenógrafos, arribados de distintas latitudes, cada uno a su tiempo, necesitaron y entendieron que era necesario cultivar las bellas artes. Que esa ciudad de prosperidad infinita, proyectada al mundo, debía mostrar y demostrar su imagen cultural, artística y civilizada, en correspondencia con las grandes capitales del mundo.

La primera asociación en el arte de Rosario, nos recuerda Herminio Blotta⁵, fue el “Club Industrial”, allá por 1890, donde se dictaban cursos nocturnos de dibujo artístico y ornamental, a cargo de los profesores Salvador Buxadera y Salvador Zaino; este último luego de gran predicamento como pintor decorador y de caballete. En cercanías del centenario, la ciudad acogió a muy buenos artistas escultores y decoradores, como Luis Fontana (padre de Lucio) y Luis Levoni. Todos dominaban su arte, inculcado en sus obras y a sus alumnos. De igual modo, podemos nombrar a Nazareno Orlandi, decorador del demolido Teatro Colón de Rosario y de las cúpulas del Gran Splendid de Buenos Aires, todavía hoy preservadas.

2. Alicia Megías. “La formación de la ciudad”. En: “Ciudad de Rosario”. Edición Museo de la Ciudad. Municipalidad de Rosario 2010.

3. Ibid.

4. Ibid.

5. Herminio Blotta. *El arte pictórico y escultórico en Rosario*. La Nación. Buenos Aires, 4 de octubre de 1925.

Pero el germen que dio origen al movimiento artístico más serio de Rosario, fue la academia fundada por Mateo Casella, en 1906. En ese ámbito aprendieron César Caggiano, Alfredo Guido (quien después se incorporó a la Academia Nacional de Bellas Artes y obtuvo una beca de la Nación para estudiar en Europa), Emilia Bertolé y tantos otros. Esta academia fue la primera que sentó métodos modernos de enseñanza, como copia directa del paisaje y organizó el dictado de clases de estética y exposiciones con jurados calificados.

Otra "célula artística", prosigue Blotta⁶, fue la desarrollada por Alfredo Valenti, conocido como Atalaya, "jefe espiritual de un grupo que operaba desde las redacciones de los periódicos y en los pequeños cenáculos de café". Ambos, coincidentemente con Martín Malharro, a quien consideraban

"héroe de la modernidad" y con otros pintores como Thibon de Libian, Walter de Navazio, Ramón Silvia y Eugenio Daneri, organizaron el primer "Salón de Arte Nacional", no oficial, en 1913.

Sabemos que sólo mirando a los grandes se aprende a cambiar la visión de las cosas, esto es puro crecimiento. Por eso, no es aventurado aseverar que en estas experiencias abrevaron inicialmente los más conspicuos pintores rosarinos de la época, como Gustavo Cochet, Manuel Musto y Augusto Schiavoni. Los que más tarde, viajaron a la meca europea para formarse en ateliers y escuelas de maestros, e imbuirse de las vanguardias vigentes. Y a su regreso, mediante arduo trabajo individual, se constituyeron en precursores de un arte rosarino de original cuño, en momentos en que el gran público todavía conservaba un gusto in-

clinado hacia la pintura francesa, italiana y española, prefigurado, de algún modo, por las colecciones privadas de los salones llamados "oficiales".

El bello arte de ser

En los años veinte se afianza la primera generación de artistas locales. Forman uniones en relación a sus afinidades y coordenadas estéticas. Surgen nuevos grupos como "Nexus", integrado por Antonio Berni, Alfredo Guido, Ángel Guido, Manuel Musto, Luis Ouvrard y Julio Vanzo. Otro notable fue el de la "Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario", creado por Antonio Berni a su regreso de Europa, compuesto por el incesante Juan Grela, Anselmo Piccoli y Leónidas Gambartes (nativista universal), quienes fomentaron la realización de murales porque pregonaban que el cuadro de caballete era un objeto burgués. En ese entonces, Lucio Fontana retornaba de Italia. Julio Vanzo ha expresado que la modernidad de Lucio Fontana nació en la convivencia de su taller. Justo es destacar, que Rosario es conocida en bue-



Matthis, Léonie (1883-1952). *Plaza 25 de Mayo e Iglesia Catedral en el año 1840*. Buenos Aires, ca. 1935. Adquisición Gobierno Nacional, 1941. Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc".



Postal de calle San Martín al 600, Rosario. Ca. 1920. Foto del Museo de la Ciudad.

6. Ibid.

na parte del mundo, merced a estos dos inconmensurables maestros del arte universal: Antonio Berni, primer premio en Grabado de la Bienal de Venecia de 1962, entre otros monumentales lauros y Lucio Fontana, creador inagotable, hacedor del “Manifiesto Blanco” y del “Espacialismo”, en muy abreviada síntesis.

En 1950 luego de extinguirse el “Grupo de Artistas Independientes”, se constituyó el grupo “Litoral”, del que tomaron parte Leónidas Gambartes, Juan Grela, Oscar Herrero Miranda, Minturn Zerba, Alberto Pedrotti, Hugo Ottmann, Carlos Uriarte y

Pedro Giacaglia. Este nucleamiento de gran renovación estética, fue el emblema del modernismo vernáculo.⁷

En la década de los ochenta, se van sumando Graciela Sacco, Daniel García, Nicola Costantino, Román Vitali, Aurelio García, Jorge Orta, Dante Taparelli, Claudia del Río, Julio Pérez Sanz, Chachi Verona, Adrián Villar Rojas y Raúl D’Amelio. Esta vanguardia revivió intensamente a finales de los ochenta. Debe hacerse notar, que muchos de ellos como Iommi; Orta (Bienal Venecia 1995); Sacco (Bienal Venecia 2001); Marcaccio (Documenta Kassel 2002); Villar

Rojas (Bienal Venecia 2011); Costantino (Bienal Venecia 2013); Vitali y Puzzolo, son artistas asiduamente premiados y requeridos en consagratorios museos, salones y ferias, del arte internacional. Y sobre todo distinguirse, que ninguna otra ciudad argentina registra como Rosario, la histórica cifra de haber enviado a la Bienal de Venecia a seis artistas extraordinarios (antes nombrados), representando al país.

Las Instituciones. De los oficios a la cultura oficial

En 1904, paradigmáticamente con un mes de diferencia, se inauguraron en Rosario dos grandes teatros líricos: “El Colón” (19 de mayo, demolido en 1958), y el “De la Ópera”, hoy “Teatro El Círculo” (7 de junio), cuya programación, ofrecía un notable número y diversidad de óperas, a cargo de compañías procedentes de Europa.

La institucionalización del arte vino, en buena medida, de la mano de una entidad



Frente Nocturno Teatro El Círculo. Año 2004. Foto: Bambi García.



El Sembrador. Relieve escultórico de Lucio Fontana y Osvaldo Raúl Palacios. Año 1943. Foto: Raúl Schivazappa.

7. Años después, en los sesenta, se puso de manifiesto otra importantísima vanguardia de artistas con Enio Iommi, potente creador de escuelas; los muy valorados Mele Bruniard y Eduardo Serón; Rubén Naranjo; Juan Pablo Rienzi, estandarte plástico de “Tucumán Arde”; Norberto Puzzolo, Emilio Ghilioni y Rodolfo Elizalde. También compartieron distintas épocas, artistas muy relevantes como Eduardo Barnes; Raúl Domínguez, conocido como el pintor de las islas; Julián Usandizaga, dibujante de jerarquía internacional y Adolfo Nigro, Premio Trabucco 1994. Y hacia los '70, surgieron María Suardi, Fabián Marcaccio, Arminda Ulloa, Manuel Martínez, Clelia Barroso, Graciela Cecconi, Rodolfo Perazzi, Emilio Torti, Mauro Machado y Rubén Echagüe, ex director del Museo Castagnino, quien además es docente, escritor, coordinador de cultura de la Biblioteca Dr. Juan Álvarez y reviste una vastísima trayectoria cultural en la región.

pionera, cita obligada en cualquier referencia cultural de Rosario: la "Asociación Cultural El Círculo", creada en 1912, en la Biblioteca Pública Municipal Argentina (hoy Biblioteca Argentina Dr. Juan Álvarez), por un grupo de entusiastas conocidos como "el círculo de la biblioteca", alentados a propender al desarrollo del arte y la cultura en la ciudad.

La centenaria Asociación Cultural El Círculo es un modelo de gestión cultural en todas las disciplinas artísticas. Salvó de su demolición al "Teatro de la Ópera" mediante su compra en 1943 y lo ha venido

restaurando hasta la actualidad. Desde entonces, éste cambió su nombre por el de "Teatro El Círculo" y es privado.

Así en 1912, la asociación El Círculo organizó el primer concierto sinfónico de la ciudad, interpretado por la "Sociedad Orquestal de Rosario", bajo la dirección del maestro italiano Alfredo Donizetti. Esta orquesta, formada por individualidades musicales, fue convocada casi todos los años y no llegó a ser un organismo estable.⁸

Resulta imposible referir en este espacio, a la cantidad de músicos de diversas partes del

mundo y de la mayor calidad, que han sido convocados por la asociación El Círculo. Basta citar a título enunciativo, a Arturo Rubinstein, Andrés Segovia, Ígor Stravinski, Jacques Thibaud, Fritz Kreisler, Nathan Milstein, Antonio De Raco, Claudio Arrau, José Iturbi, Friedrich Gulda, Alicia de Larrocha, Karl Ulrich, Yehudi Menuhin, Witold Malcuzyński, Ruggiero Ricci, Salvatore Accardo, Uto Ughi.

En similar sentido, invitó a ballets, conjuntos y orquestas filarmónicas destacadísimas como la de Inglaterra, dirigida por Paul Kleib; de Moscú, bajo la batuta de Kiril Kondrashin; las sinfónicas de Viena, Praga, la RAI, Verdi de Milán, Chaikovski de Moscú, de Polonia, Bamberg, Berlín, Dresden, Washington: la lista es interminable.

Por supuesto, tuvieron privilegiados escenarios, los músicos rosarinos del



Pasaje Juramento. Pje. Juramento, estatuas de Lola Mora y Monumento Nacional a la Bandera. Foto: Raúl Schivazappa



Museo de Arte Contemporáneo Rosario (MACRO). Archivo Museo de la Ciudad. Foto de Luciano Ominetti y Eduardo Quintill. 2010.

8. Con anterioridad, algunos teatros privados ya habían organizado orquestas de ocasión. Pero el verdadero movimiento sinfónico de Rosario dio comienzo en 1919, cuando se crea la "Asociación del Profesorado Orquestal", legalizada en 1927. Tiempo después, como continuación de aquella, se constituye la "Asociación Sinfónica de Rosario", de la que en 1937 se desprende la "Orquesta de la Sociedad Filarmónica de Rosario". A lo largo de años, estas formaciones llevaron adelante prolíficas temporadas, convocando a las principales figuras de la escena local, nacional, e internacional. Nótese también, cómo el horizonte sinfónico de la ciudad se abrió camino por obra del sector privado y fue sucediendo paulatinamente el auge de la lírica de principios de siglo. A fines del '40, ambas orquestas estaban disueltas. Y luego de un inentendible interregno y reclamada por una gran movilización social, se plasma en 1958 la actual "Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario", bajo ley provincial que la coloca en la esfera pública, haciendo su debut el 12 de mayo de 1960 en el Teatro El Círculo. La Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario hizo gala de magistrales batutas, entre las que se cuentan la de los maestros Tomás Santesteban, Simón Blech, Jorge Rotter, Juan C. Zorzi y en la actualidad Nicolás Rauss.

reconocimiento de José Cura, Daniel Rivera, Aldo Antognazzi, “Gato Barbieri”, Antonio Agri, Cholo Montironi, Domingo Federico, Chacho Müller, Raúl Lavié, Litto Nebbia, Fito Páez, por mencionar unos pocos del ámbito clásico y popular. Y directores exquisitos de la talla de Guillermo Scarabino, Carlos López Puccio, y los antes mencionados.

Incluso la ópera, género complejo si los hay, ha sostenido extensas temporadas en los teatros “De la Ópera” (hoy “El Círculo”) y “Colón” hasta la década del veinte, en que se vuelve muy onerosa. Así recibimos a los maestros del canto: Titta Ruffo, Beniamino Gigli, María Barrientos, Lily Pons, Gabriela Besanzoni, Giacomino Lauri-Volpi, Enrico Caruso, e innumerables otros de la escena mundial. Las funciones de ópera concitaban al gran público, quedando la zarzuela reservada para un público más selectivo. Hoy a más de quince años ininterrumpidos, en un verdadero renacer de la actividad lírica, El Círculo en colaboración con el grupo “Ópera de Rosario”, viene realizando pro-

ducciones propias elogiadas desde los más encumbrados cenáculos musicales.

Sin dudas en la misma dirección, el “Mozarteum Argentino Filial Rosario”, con sede en el “Auditorio Héctor I. Astengo”, conducido por Jaime Abut, ha desplegado en amplias treinta temporadas, una proficua labor musical trayendo a orquestas y músicos de la mayor excelencia mundial. Desde la función inaugural en la que bailó Rudolf Nureyev, disfrutamos de las presentaciones de Daniel Barenboim; Kurt Masur, al frente de la Orquesta Filarmónica de Dresden; Krzysztof Penderecki, de la de Varsovia; entre otros hitos.

Por otra parte, desarrollaron notables temporadas, el “Conjunto Pro Música de Rosario” (con diversas ramificaciones) fundadas por Cristián Hernández Larguía; la “Orquesta de Cámara Municipal”, con Fernando Ciraolo; y la “Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Rosario”, con Marcelo Pozo.

De manera semejante, en la llamada “Ciudad de los Coros”, no podemos

soslayar las maravillosas actuaciones del “Coro Lírico Pia Malagoli”, dirigido por Rubén Coria; el “Coro Estable”, dirigido por Sandra Álvarez; el “Conjunto Ars Nova”, dirigido por Miguel A. Solagna; y el “Pablo Casals”, dirigido por Mario Zeppa.

Como nos venimos imponiendo, la actividad musical, teatral (de texto) y artística en general, más relevante, ha sido realizada en tablas privadas, compartida con los teatros públicos “La Comedia” y “Mateo Booz” (ambos municipales) y la “Plataforma Lavardén” (provincial), al lado de un pululante número de teatros como Empleados de Comercio, Caras y Caretas, Sindicato de Luz y Fuerza y de salas barriales, de fuerte protagonismo.

En otra vertiente, magníficos escritores rosarinos como Mateo Booz, Fausto Hernández, Beatriz Guido, Rosa Wernicke, E. Ortiz Grognet, en la primera generación y Angélica Gorodischer, Jorge Riestra, Roberto Fontanarrosa, Juan Martini, Rafael Ielpi, Alma Maritano, en las sucesivas; conjuntamente con historiadores de la calificada estatura de Juan Álvarez, Miguel A. De Marco, Oscar L. Ensínck, y Miguel A. De Marco (h), han sabido acompañar y granjear el pulso de la civilidad con el nutriente de sus pensamientos, pintando la aldea con luminosidad universal.⁹

De esta suerte, la laboriosa “Facultad de Filosofía y Letras”, de la UNR, en sus áreas de extensión universitaria, ha organizado numerosas muestras, cursos y disertaciones



Romántica del Boulevard. Paseo Boulevard Oroño.
Foto: Raúl Schivazappa.



Bajada de los Maestros. Foto: Raúl Schivazappa.

9. El Círculo en sus cien años de existencia, ha congregado a los intelectuales más prominentes. Cabe mencionar a José Ingenieros, Estanislao Zeballos, Jacques Maritain, Leopoldo Lugones, Gabriela Mistral, José Ortega y Gasset, Manuel de Góngora, Julián Marías, Dámaso Alonso, José Pedroni, Rafael Alberti, Manuel Mujica Láinez, Fernando Savater, María Elena Walsh, Olga Orozco: la nómina no tiene fin.

dirigidas por la académica Rosa María Ravera, acercando a un público ávido, el pensamiento de primordiales filósofos y artistas, entre los que se cuentan a Umberto Eco, Gianni Vattimo, Aldo Pellegrini, Jorge Romero Brest, Fermín Fevre, Gyula Kosice, Ernesto Deira, Osvaldo Svanascini, Basilio Uribe, Kenneth Kemble, en esforzada síntesis.

Más aún, la presencia de la “Academia Nacional de Bellas Artes” en Rosario, se ha convertido en una verdadera constante, a través de encuentros, exposiciones y conferencias de sus miembros. Esta venerable institución, ha salido a echar luz sobre las cuestiones culturales, en una dilatadísima labor de formación, investigación y actualización para la sociedad moderna. Poniendo especial énfasis en la conciencia y preservación de nuestros bienes culturales. Y permitiendo la visita de académicos de renombre como: Héctor Schenone, Alda Armagní, Pola Suárez Urtubey, Nelly Perazzo, Virtú Maragno, Clorindo Testa, Valdo Sciammarella, Ricardo Blanco, Guillermo Roux, Aldo Sessa, Ary Brizzi, Alejandro Puente, José E. Burucúa. Nunca faltan a la memoria, nuestros académicos Rosa María Ravera y Jorge Taverna Irigoyen, cuyo fructífero intelecto y prolongadas acciones culturales a partir de esta Provincia, los coloca en la Presidencia de la Academia. Tenemos el convencimiento de que la “Academia Nacional de Bellas Artes”, aunque a veces no logre programas culturales de alcance masivo, trabaja para algo mucho más importante que eso, trabaja para el porvenir.

En concomitancia a estos hechos, la Asociación Cultural El Círculo ha llevado adelante hasta la actualidad, una labor plástica riquísima, con jurados y premias, exposiciones y conferencias de artistas visuales, verdaderos exponentes del arte argentino. Así, allá en 1913 organiza el “Primer Salón Nacional de Bellas Artes de Rosario”, a cuya inauguración asiste el Presidente Roque Sáenz Peña.¹⁰

En aquellos inicios, las exposiciones se hacían con obras de colecciones privadas, como las de Antonio F. Cafferata, Juan Bautista Castagnino, Rubén Vila Ortiz, Héctor Astengo, Julio Marc. Tiempo después, la Municipalidad interviene creando una comisión y tomando a su cargo el “Salón de Otoño”, que pasó al “Museo Municipal de Bellas Artes”, constituido en 1920; lo que reveló un fructífero enlace entre lo público y lo privado, con mecenas que empezaban a marcar sus pasos. Justamente en escasos años, Juan B. Castagnino, en una epopeya cultural sin precedentes, dona su inestimable colección y lega fondos para solventar la construcción del edificio, que sería sede del “Museo Municipal de Bellas Artes”, inaugurado en 1937 con su nombre.

En este contexto, no es de extrañar que otro prohombre de la cultura vernácula, el Dr. Julio Marc, aportara su impulso y bienes para la concreción de un nuevo museo. La colección de platería criolla que había alcanzado, era ponderada entre las más

valiosas del país. El “Museo Histórico Provincial de Rosario” abrió sus puertas en 1939, siendo él su director y consiguiendo que



Museo Urbano. “Sin título, De la Serie Tango 1.” Julio Vanzo. 1ro. de Mayo 1989. Rosario. Foto: Guillermo Turin. Archivo Dirección General de Comunicación Social. Municipalidad de Rosario.



Puente Ntra. Sra. del Rosario (Rosario-Victoria). Rosario, 2003. Archivo Fotográfico Ente Administrativo del Puerto Rosario (EN.A.P.R.O.).

10. Desde 1913, El Círculo concita exposiciones de Emilio Pettoruti, Alfredo Guttero, Lino E. Spilimbergo, Juan Del Prete, Miguel C. Victorica, Xul Solar, Pedro Figari, Horacio Butler, Héctor Basaldúa y Antonio Berni. Y más recientemente, con la curaduría y abordaje analítico de Rosa María Ravera, a Raquel Forner, Luis Felipe Noé, Clorindo Testa, Aldo Sessa, Ary Brizzi, Alejandro Puente, Eduardo Stupia, Eduardo Mc Entyre, Sara Facio, Pérez Celis, Pablo Suárez, Daniel García, Aurelio García, Eduardo Serón, Graciela Sacco, Román Vitali, Matilde Marín y a todos quienes marcan los nuevos lenguajes de la plástica.

familias tradicionales de Rosario donaran piezas de altísima categoría museística.

Otro museo público, concebido por voluntad privada, es el "Museo de Arte Decorativo Firma y Odilio Estévez", de gran ilustración, facilitado por el matrimonio Firma Mayor y Odilio Estévez. Al comienzo, le fue conferido una impronta decorativa, sin embargo con los años llegó a incorporar obras de altísimo valor artístico universal.

En igual sentido, hubo colecciones particulares que no devinieron en museos. Son los casos de Domingo E. Minetti, Gonzalo Martínez Carbonell, Eduardo de Oliveira César, Emilio Ellena, e Isidoro Slullitel, quienes asimismo mediante gestiones y donaciones contribuyeron a acrecentar el acervo plástico de la ciudad, dando muestras de una gran generosidad y empatía por lo público, pocas veces encontradas en otras ciudades, por la calidad y cantidad de sus apoyos.¹¹



José Cura, Eduardo Delgado y Ernesto Bitteti. Músicos rosarinos de prestigio internacional. Foto: Bambi García.

Para entonces, la sensibilidad del sector privado retornó al ruedo, y se formaron múltiples fundaciones y asociaciones de amigos. Entre ellas sobresalió, en razón del legado dejado a la ciudad, la Fundación del Museo Castagnino, creada en 1977. La implementación del "Premio Rosario", habilitó la adquisición de obras maestras de Raquel Forner, Ary Brizzi, Alfredo Hlito, Guillermo Roux, Leopoldo Presas, Alejandro Puente, Manuel Espinosa, Norberto Gómez, etc. Y vía el sistema "Matching Funds", de arteBA, de Ernesto Deira, Clorindo Testa, Jorge Demirjian, Marie Heinrich y Grete Stern.

A la par, numerosos y prestigiosos espacios y galerías de arte, como Amigos del Arte (histórica e inextinguible cantera del arte rosarino); Ross, Centre Catalá, Witcom, Renom, Diez, Génesis, Krass, Raquel Real, ARICANA y la UNR, supieron gestar y acompañar, los vaivenes del panorama cultural. A partir de la década del setenta fueron mermando y muchas cerraron. Esto no quiere decir que en Rosario hoy no existan suficientes ámbitos donde exponer y divulgar la actividad artística. Todo lo contrario, los encontramos más diseminados, en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia, en el Centro Cultural Parque España, la Biblioteca Argentina, la Bolsa de Comercio, Osde Binario, San Cristóbal, Pro Cultura Musical, el Museo del Diario La Capital, la Alianza Francesa, la Sala de la Cooperación, Cultura Pasajera, y los recientes Museo de la Democracia, y

Espacio Cultural Universitario de la UNR, a más, de los museos tradicionales antes relacionados. Quizá también, en el quehacer plástico se esconde en parte el leitmotiv de estas páginas: El rosarino como ser horizontal. Porque aunque no encontremos en esta ciudad a grandes marchand, o mega ferias (que muchas veces al día siguiente de su clausura son mega olvidos), es innegable el hervidero de actividades plásticas que se realizan en voz baja, siguiendo, quizás, aquella vigorosa sentencia de Braque: "Chaque artiste a sa cage", cada artista en su jaula.

Las arquitecturas de una ciudad

Rosario más allá de la plaza ciudadana, se delineó a sí misma con la pujanza de su puerto y un sueño recostado y fugante hacia ambos lados del río. Su tejido urbano se estiró de tiendas y barracas, a humeantes chimeneas; de ranchos y conventillos, a casas de patio y de altos; de pulperías y fondas, a pensiones, bares y hoteles.

La nueva burguesía exhibió su opulencia, en emblemáticos edificios de reparticiones públicas y palacios comerciales y de renta, lo ejemplifica el Palacio de Justicia (Juan Canals, 1888), los Hoteles Italia y Savoy, La Bola de Nieve; la esquina financiera de Corrientes y Córdoba, con La Caja Internacional Mutual de Pensiones (F. L. V. Colivadino, 1907), La Inmobiliaria (J. A. Buschiazzi, 1916), el Palace Hotel (C. Candia, 1920), la Bolsa de Comercio (R. Rivera, 1929), y algún rascacielo, así considerado al Palacio Minetti (Gerbino,

11. Particularmente el académico Gonzalo Martínez Carbonell, se entregó de lleno a la presidencia de representativas instituciones como El Círculo, ARICANA, Fundación del Museo J. B. Castagnino. Durante su gestión se instituyó el "Premio Rosario", en virtud del cual se incorporaron esenciales obras a la pinacoteca del museo Castagnino. Un jalón descolante constituyó la compra de *Concepto Espacial*, de Lucio Fontana, en 1983. Miembro del Museo Histórico Provincial de Rosario, del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades y de tantas y tan variadas otras entidades de la cultura. Reconocido como benefactor de jóvenes artistas, fue declarado Personalidad Sobresaliente de la Cultura por el Consejo Deliberante de Rosario.

Schwarz, Durando y Ocampo, 1931), comparándolo con los de Nueva York.

Tras los primeros años del siglo XIX, el statu quo de casas de artesanos y palacetes, se vio “perturbado” por las ornamentaciones art nouveau y art déco, con que comerciantes enriquecidos engalanaban sus edificios. El modernismo catalán tuvo su magna descendencia en el Club Español, el Palacio Cabanellas y la “Casa de los Dragones” (San Lorenzo y Entre Ríos), obras del Arq. Francisco Roca i Simó.

Arquitectos de prosapia europea se lucían con sus proyectos, mostrando una fisonomía urbana que debía parecerse a nuestras madres patrias y un poco a Buenos Aires.

Un interregno racionalista tuvo como principal exponente al arquitecto Ermete De Lorenzi, baluarte de la modernidad; quien con una construcción austera y sin sobrecargos, desafió la tipología edilicia de la ciudad. Su planteo no sólo estético, sino también constructivo, nos legó íconos, como el edificio Gilardoni, la Comercial de Rosario y Casa de los Padres (sede del Museo de la Memoria).

El crecimiento hacia el Oeste dejó obras cruciales, como los aludidos Museos de Bellas Artes (Arq. H. Hernández Larguía y Juan M. Newton) e Histórico (Arq. Ángel Guido), el Monumento Nacional a la Bandera (Arqs. Ángel Guido y Alejandro Bustillo), inaugurado en 1957 y los

nuevos Tribunales Provinciales (Arq. C. Navratil, 1962).

Años posteriores, planes gubernamentales relegaron al puerto como polo de desarrollo y le imprimieron a la ciudad un corte netamente mercantilista. Quedó a un costado, la ciudad de los arquitectos y en nombre de la propiedad horizontal, de los créditos del Banco Hipotecario y de la desgravación impositiva, se ejecutaron una serie de edificios de dudosa calidad constructiva.

La desidia hacia el puerto no duró demasiado y el rosarino dirigió nuevamente su mirada hacia las barrancas de barrio Martín y la avenida Belgrano. Cierta vez nos visitó el grandioso poeta granadino García Lorca y al asomarse por encima de los tapias de la costanera, exclamó: “porque a este río le habéis dado la espalda”.

Rosario vive el río en forma muy íntima, y en los últimos años, a mérito de diversos emprendimientos, se ha extendido junto a él. Para disfrutarlo, no necesita transportarse, como en otras ciudades. Simplemente lo encuentra cerca y dentro, desde cualquier punto.

En estas alternativas arquitectónicas apuntadas, el “Colegio de Arquitectos” y su Centro Cultural de Arquitectura y Diseño “Túnel” y la “Facultad de Arquitectura”, siempre desempeñaron un rol orientador y controlador, organizando convenciones y muestras en pos de conciliar hábitat y belleza.

Como dijimos, Rosario ha dado insignes arquitectos. Con agregar los nombres de: M. Corea, A. Pantarotto, R. Iglesias, O. Redondo, G. Sánchez Hermelo, G. Caballero, Maite Fernández, sabemos con creces de lo que estamos hablando.

Estéticas populares y el Estado esteta

Hoy Rosario, lejos pero no tanto, de aquellos rindes de cosecha que dieron lugar a una explosión productiva en 1900, sigue siendo la región donde transita el 75% de los granos de Sudamérica y de mayor fervor agropecuario, industrial, comercial y sobre todo, cultural.



Antonio Berni y Julio Vanzo. Última exposición realizada por Antonio Berni. Salón Dr. J. Trillas. Teatro El Círculo. Archivo Teatro El Círculo

Si se tiene en cuenta que lo público no lo da la naturaleza jurídica de quien actúa, sino el hecho de que algo pueda ser compartido por todos, en los últimos años la Municipalidad y la Provincia han llevado a la práctica proyectos culturales de gran impregnación pública, con la imprescindible participación del sector privado.

Entidades fundadas desde la esfera estatal como el "Museo de la Ciudad", el "Centro de Expresiones Contemporáneas", el reciente "Museo de la Memoria", el estatizado cine "El Cairo" y el remodelado anfiteatro municipal "Humberto de Nito", corroboran este fenómeno.

El Museo de Arte Contemporáneo (MACRO), con sede en los silos Davis, patentiza un ejemplo de buena imaginación al poder. De como, desdeñando la piqueta, se puede revalorizar una construcción histórica y darle destino cultural actual. Para la formación de su rica pinacoteca (más de 300 obras de los principales artistas contemporáneos), les cupo una actuación fundamental al entonces director del museo Castagnino, Fernando Farina, de vasta tarea crítica y promotora en la cultura de nuestro medio y capitalina. Y a la fundación del Museo Castagnino, con la personal participación de su presidente, Carlos M. Zampettini.

Tal es así, que a partir de la década del sesenta, se vuelve a plantear este corredor cultural color verde cemento y marrón, que

arranca del parque Urquiza y se extiende por el Monumento a la Bandera, el Parque de España, la Isla de los Inventos, el Parque de las Colectividades, las avenidas ribereñas, hasta llegar al Puente Nuestra Señora del Rosario (Rosario-Victoria), inaugurado en el 2003. Dando riendas sueltas a planes concienzudamente formulados desde el Estado y a la contratación en obras públicas, de renombrados arquitectos de la valía de Oriol Bohigas, Mario Corea Aiello, Álvaro Siza, César Pelli y Oscar Niemeyer, en el postergado Puerto de la Música.

El Estado tracciona a un considerable número de espectáculos en espacios públicos y barriales, haciendo en cultura, las veces de la tan exitosa descentralización administrativa por distritos.

También en este rumbo, como siguiendo el espíritu renacentista del arte en las calles, el Estado ha tomado la iniciativa en proyectos como "Arte a la Vista - Museo Urbano", "Romántica del Boulevard", "Rosario Mágica" y la reciente "Bajada de los Maestros", todos inspirados por el artista Dante Taparelli.¹²

Una mención aparte merece el "Tercer Congreso Internacional de la Lengua Española", que tuvo lugar principalmente en el Teatro El Círculo, al que concurrieron Carlos Fuentes, José Saramago, Ernesto Sábato, Héctor Tizón, y las más trascendentes personalidades de las letras hispanas. Asumido como uno de los mayores aconte-

cimientos culturales de nuestra historia, estuvo acompañado por un conjunto de emprendimientos locales, que significaron un punto de inflexión, un renacer de la conciencia y potencialidades rosarinas. Se pensó que en Rosario pasaba todo lo que tenía que pasar y lo que no, se iba creando.

Es curioso que en este devenir, de prolífico ser y hacer y hasta años recientes, pocos tenían idea de Rosario, excepto que fue el lugar donde se enarboló por primera vez nuestra enseña patria, en 1812.

En esta diástole y sístole de la vida, en estas itinerancias en que los artistas vinieron y se fueron de la ciudad, sedimentaron algo de lo que es, ayudándola a valorarse. A ellos se les debe fundamentalmente su identidad: estas huidizas coordenadas de tiempo y espacio, solamente aunables y perdurables por el arte.

Epílogos abiertos

He comprobado con el correr de la escritura, lo limitado de todo espacio en relación a mi intención y a lo que ha sucedido artísticamente en Rosario. Estas líneas no son excluyentes y me excuso, no sin dolor, de omisiones pro forma. Por dar ejemplos, debería nombrar a muchos otros enormes artistas que ha prohijado la ciudad y también a inmensas docentes como Olga y Leticia Cossetini, Miguel A. Pereyra; a científicos como Beppo Levi, Pedro E. Zadunaisky. O entidades de la cultura, como librerías,

12. El denominado Arte a la Vista. Museo Urbano, consiste en la reproducción a gran escala de obras pictóricas de artistas rosarinos, en colaboración con una empresa de pintura y consorcios de propiedad horizontal que ceden sus medianeras. Romántica del Boulevard, es una intervención a lo largo del boulevard Oroño, mediante la cual se han colocado en podios fotos antiguas de casas y palacetes demolidos, justo enfrente a la nueva edificación que las reemplaza. Esto genera un alto impacto de conciencia de nuestro patrimonio. Para la reciente Bajada de los Maestros, confluyeron una docena de artistas a pintar murales en los tapiales del Club Universitario, remediando de alguna manera a nuestros mayores Berni y Vanzo, hacedores del movimiento muralista rosarino.

bibliotecas, institutos terciarios, escuelas de ballet, idiomas y arte en general, asociaciones profesionales y políticas, periódicos, emisoras televisivas y radiales, editoriales, etc. Hacer referencia a la importantísima actividad poética y crítica, con los nombres de Felipe Aldana, Elvio Gandolfo, Gary Vila Ortiz, Inés Santa Cruz, Hugo Diz, Eduardo D'Ana, Guillermo Ibáñez, Sebastián Riestra, Reynaldo Sietecase. O al quehacer teatral y actoral tan difundido, nombrando a Libertad Lamarque, Alberto Olmedo, Enzo Viena, Carlos L. Serrano, Antonio Postiglione, Eugenio Filippelli; Gilberto Krass, también editor, librero, marchand, figura clave en el progreso artístico rosarino; Félix Reinoso, Héctor Barreiros, Norberto Campos, Néstor Zapata, Pepe Costa, Mirko Buchín; Chiqui González, al mismo tiempo gran realizadora cultural, de alta y honda inventiva; Andrea Fiorino, Eduardo Ceballos, Darío Grandinetti, Luis Machín, Juan Pablo Geretto. En comedias musicales a Josefina Scaglione, egresada del principal estudio de Rosario, dirigido por Nora González Pozzi. Tanto más en el impulso cinematográfico de los cineastas Gustavo Postiglione, Julia Solomonoff y

Mariana Wenger; o de la lírica, del reconocido escenógrafo y restaurador Nicolás Boni; e inagotables tantos otros.

Además, cuando me fui planteando qué es Rosario, enseguida me vino a la mente esa zona difusa pero muy fecunda llamada región. Franja paradójica, donde se encuentran las identidades de una o varias ciudades en expansión, con los efectos del mundo global, en procura de ser reconocido. En nuestro caso, en este curso litoral, también navegan ciudades como Santa Fe, capital metropolitana de larguísima estirpe; Victoria, Buenos Aires, Montevideo e incontables otras que se agregan con sus epicentros, historia e historias que también nos llegan y hacen.

Resulta difícil definir una identidad. Nuestro mundo multicultural la pone cada día más en juego. Poder encontrar alguna intersección de tiempo y lugar, de términos dinámicos y estables.

Pero al comienzo la pensé a Rosario como hija de su propio esfuerzo e intuí que ese era su ADN, lo que le diera contornos humanos y mucho talento, para lograr cualquier pro-

yecto cultural sin necesidad de "permiso de obra previo".

Por lo tanto su matriz, quizá en parte mítica, lo sea ese vasto arco que va desde la factoría (que no fue), hasta el hoy puente Rosario – Victoria; el haber podido construir sobre la llanura una región cultural inmensa y seguir siendo por dentro afable, motivadora e integradora, como la más bella llanura.



Madonna. 2007. Nicola Costantino. Fotografía de la artista.

Guido Martínez Carbonell (1954). Es Académico de la ANBA, Delegado en la Provincia de Santa Fe. Integrante de la Asociación Cultural "El Círculo" (titular del Teatro "El Círculo") desde 1992, ocupando su Presidencia en seis períodos hasta la actualidad, donde organiza sus temporadas musicales, ciclos de artes visuales y conferencias. Miembro de la Fundación del Museo Castagnino + Macro, Museo Histórico Dr. Julio Marc, Organizador del Tercer Congreso Internacional de la Lengua Española, Fundador de Ópera Latino Americana (OLA), Fundador del Puerto de la Música (proyecto del Arq. Oscar Niemeyer). Coleccionista de artes visuales desde su juventud. Poeta, publicó cuatro libros de poemas en 1981, 1986, 2007, siendo el último *Sé que hay otra vida* (2011). Ha ofrecido numerosas conferencias y ha participado de antologías, mesas redondas y festivales, en el país y en el exterior. Le ha sido adjudicado diploma de honor y distinciones por la Asociación de Mujeres Profesionales, COELI, Alianza Francesa, Consulado de Italia, entre otros. Articulista, colaborador regular de medios audiovisuales, revistas y diarios, entre éstos "La Capital" de Rosario, que lo declaró personalidad sobresaliente de la cultura en los años 2001 y 2011. Abogado y Escribano de la UNR, desde los 21 años.

Salta en las artes argentinas

CARMEN MARTORELL

Salta, ciudad fundada por Dn. Hernando de Lerma el 16 de abril de 1582, es como pocas provincias argentinas, preexistente a la conformación del país. Funcionó como cabecera política de la región –*Salta del Tucumán*– hasta la posterior subdivisión de la región en diversas provincias.

Actuó, desde épocas precolombinas y luego en la organización colonial iniciada a fines del siglo XVI, como paso obligado comercial y cultural desde y hacia Perú y Alto Perú, Chile, Buenos Aires, Córdoba, por vías terrestres, fluviales y marítimas por el puerto de Cobijas. Fue también la ruta que siguieron los artistas y obras de arte provenientes de los Países Bajos, España, Francia, Italia y de los primeros sacerdotes franciscanos, mercedarios, dominicos y jesuitas, que transmitieron a los nativos las formas europeas, las que junto a la impronta del nativo, elaboran obras que comienzan a poblar las iglesias que los españoles construían en la ciudades.

La cultura

De toda esa mixtura surge el mestizaje de nuestra cultura en la región noroeste, que se elabora con fuerte sustento de cientos de años de raíces precolombinas; con pueblos autóctonos imbuidos de costumbres ancestrales, cuatro siglos de asentamiento español y a comienzos del XX, con las migraciones europeas. Se produce también en el norte provincial, la afluencia de pueblos de origen árabe y por supuesto, el criollo fruto de la unión entre nativos y españoles y a mitad del siglo XX, de laosianos y otros pueblos orientales y sudamericanos.

Éste es un acontecer plagado de riquezas, que fue desarrollándose y enriqueciéndose sincréticamente en el devenir de los tiempos, los que conforman nuestra *cultura*.

La cultura es el conocimiento generado y la creación colectiva que producen los pueblos para comprender su realidad, intervenirla, y transformarla, con el consenso y el enriquecimiento vital e individual permanente. Es estratégica para su desarrollo y un derecho social inalienable.

Así comprendida, abarca el acervo total de los pueblos: nuestros modos de vivir cotidianos, de percibir el mundo, de indagar y replantear las relaciones humanas, tanto sociales como económicas y políticas, en la búsqueda colectiva y permanente de construcción de nuestra identidad, en el marco del profundo respeto a nuestras diversidades, y sus rasgos distintivos: espirituales, materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan a cada sociedad o grupo social.

Para ello deben comprenderse y respetarse en su esencia, los derechos fundamentales del ser humano, sus sistemas de valores, tradiciones, creencias, lengua, las letras y las artes.

Así comprendida la cultura, los pueblos y los seres que los constituyen, crean y tienen el derecho a crear, producir y definir la obra individual y colectiva, preservar la lengua, la identidad étnica y cultural, su cosmovisión, valores creencias y espiritualidad, sin ningún tipo de distinciones.

ARQUITECTURA

Salta nace en 1582 como una ciudad colonial, hispánica, con construcciones realizadas en adobe y tejas musleras, madera, piedra, lajas de la zona y otros materiales propios del lugar.

El Cabildo

Ejemplifico con el emblemático edificio del Cabildo, ubicado en calle Caseros frente a la Plaza de la Fundación, como el mejor ejemplo de diseño y edificación colonial, hoy preservado gracias a las ampliaciones e intervenciones de especialistas producidas desde su modesta construcción original al fundarse la ciudad, reconstruido en diversos momentos de su historia. Hasta la década del cuarenta del siglo XX, en que fue definitivamente puesto en valor por el arquitecto Buschiazzo. Constituye hoy, un claro ejemplo de edificio de la colonia, único en el país.

Capilla y Convento San Bernardo

Es otro ejemplo. Que constituye la más antigua de las construcciones de la colonia en la ciudad de Salta y está ubicada al concluir el corredor de la calle Caseros, en la falda del cerro San Bernardo.

En tiempos de la fundación, por sorteo entre los pobladores, es designado San Bernardo como el tercer patrono y abogado de la ciudad, el 30 de setiembre de 1582. Esta capilla nace entonces como una ermita, hacia fines del siglo XVI, momento en el que se supone ya brindaba servicios espirituales a la comunidad.

En 1723, don Esteban Urizar y Arespachaga es designado gobernador de Salta, entonces capital del Tucumán. En 1692 y luego de haber sufrido fuertes terremotos, tanto la segunda iglesia matriz, como la antigua ermita del San Bernardo estaban en ruinas y es cuando, se deduce, el gobernador ordena la reconstrucción de ambos edificios hacia 1700. El dintel de ingreso a la capilla reza "Año 1723 - lo hizo Urizar".

Hacia 1782 el obispo carmelita, José de San Alberto, ordena construir el Hospital de San Andrés. Con donaciones y muy lentamente, la edificación avanza, ubicado en el sector sur lateral de la capilla hasta su inauguración producida el 19 y 20 de agosto de 1805, atendido por los Monjes Betlemitas. Todo ello hasta 1844, fecha en que se responsabiliza el pbro. Dr. Don Isidoro Fernández a quien se debe la totalidad de la Iglesia y Monasterio de las Hijas de Santa Teresa, tal como hoy se conoce (Fuente: *Salta el capítulo de la fe*, investigación de Ernesto Bisceglia - Gofica. Año 1997).

Salta ha perdido gran parte de sus hermosos ejemplos de arquitectura colonial, por muchísimas razones, pero, fundamentalmente por ignorancia en materia de preservación hasta que, a finales de la década del setenta, se crea el Departamento de Preservación Arquitectónica y Urbana, dependiente entonces del Ministerio de Gobierno: DEPAUS.

Su actuar es y fue permanente y positivo, no obstante la anarquía de normas y organismos



Convento San Bernardo.

creados con posterioridad, tanto en el ámbito provincial como municipal, que problematizan notablemente la preservación en toda la provincia.

A comienzos del siglo XX, y como producto de la moda porteña en materia de edificación, se produce también en Salta el ingreso de los estilos francés e italiano y se destruyen emblemáticos edificios coloniales, como lo fueron la Iglesia y Convento de los Jesuitas ubicados en las actuales calles Mitre y Caseros y el Convento e Iglesia de los Mercedarios de calle Caseros. Estos espacios fueron ocupados por imposición de la moda antiespañola, con formas netamente europeas y son: el neoclásico francés; el neogótico francés y el italianizante.

La DEPAUS, hoy DIPAUS (Dirección), creado en la década del setenta, ha rescatado y puesto en valor, casi siempre con fondos nacionales, singulares edificios de arquitectura doméstica, hoy convertidos en museos: la casa de Arias Rengel; de Leguizamón –en ejecución–; casa de Hernández; de Uriburu y otras con sus característicos techos a dos aguas con tejas musleras, paredes de adobe, hoy reforzadas con técnicas de preservación contemporáneas traídas del Perú y madera en techos, galerías y dinteles que distinguen a los mismos y que están ubicados en el centro histórico de la ciudad.

Corte urbanístico y de estilo. El neocolonial

Los cambios ideológicos en la historia argentina, siguen sus pasos y Salta no está

ajena a ello, en ningún aspecto e inicia en el año 1937 el trazado del “Plan urbanístico de la ciudad”: *Con Ángel Guido, el movimiento de restauración nacionalista, el plan regulador de Salta y el neocolonial salteño*, dice Nicolini (Salta IV Siglos de Arquitectura y Urbanismo. 1982).

Nace así el neocolonial, con Guido, sobre la base del “movimiento de la restauración nacionalista” de Ricardo Rojas y Martín Noel. Rojas, que en 1924 escribe *Eurindia*, ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas.

Continúa Nicolini: *Hacia 1930, cuando la teoría de la restauración nacionalista y su consecuencia arquitectónica, la del renacimiento colonial, o más sencillamente, el neo-colonial había producido una buena cantidad de obras arquitectónicas importantes, tanto en Buenos Aires como en Córdoba y Tucumán, Ángel Guido había escrito, a su vez, obras teóricas que sustentan su obra sobre la base de la fusión hispano indígena en la arquitectura colonial. Pensaba que debía detenerse la importación de repertorios estilísticos europeos, a fin de solucionar la necesidad expresiva de nuestra arquitectura y que en el inmenso patrimonio americano, tanto prehispánico como del período virreinal, había una fuente de inspiración inexplorada que tenía la invalorable virtud de ser nuestra.*

Con respecto al deterioro de nuestro patrimonio y a la oportuna acción de rescate de la DIPAUS y la Nación, dice el reconocido arquitecto salteño Julio

Guzmán en el prólogo del libro arriba mencionado: *Desde todos los rincones del país, hemos oído gratos comentarios sobre la riqueza arquitectónica y la personalidad de los espacios urbanos que atesora nuestra querida ciudad ... paradójicamente, entre alabanzas, los testimonios de nuestra cultura, de un forma de vida y el hacer de pasadas generaciones, han sido eliminadas sistemáticamente, como un intento premeditado de borrar parte de nuestra memoria, ya poco queda de aquellos lugares ... que la mano mutiladora no haya seccionado con “oficial” pericia. Obras de ayer y de hoy, nada quedó a cubierto de este particular cirujano. ... El verbo común de generaciones no podrá ser repetido. ... Rincones, edificios, calles, todo un paisaje urbano ha desaparecido. ... La especulación asumió el rol principal en la conformación de la ciudad...* (arq. Julio Adolfo Guzmán).

Obras neo-coloniales en Salta

- Oficinas Nacionales del Correo – calle Dean Funes al 100 y España (hoy Juzgado Federal).
- Colegio Nacional: una manzana completa con entrada principal por Paseo Güemes al 200.
- Hotel Salta: esquina Buenos Aires y Caseros.
- Paseo Güemes: una de las perspectivas urbanas más valiosas de Salta, entre calle Belgrano y avenida Virrey Toledo, frente al monumento Gral. Martín Miguel de Güemes: zona residencial por excelencia, con los edificios que construyera Dn. Fernando

Lecuona de Prat, para la familia Durand Guach.

- El de la esquina, con el pasaje San Lorenzo, es hoy el Club 20 de Febrero (las tres casas, con las características californianas y la idea del cortijo español).

Podríamos citar otros numerosos ejemplos de este estilo tanto en capital como en el interior, imposibles de agregar por razones de espacio.

Situación de la arquitectura en Salta a partir de la década del setenta. El modernismo

En el año 2008 y con la presentación del arquitecto y académico Dn. Ramón Gutiérrez profesional de relevancia nacional e internacional, el arquitecto salteño Eduardo Larrán elaboró un libro sobre su valiosa obra, que incorpora a este norte tradicional, allá por los setenta, el lenguaje moderno de la arquitectura lecorbusiana.

Lo presentó primero en Tucumán en el año 2007, en la universidad que lo formó y luego en Salta. Lo tituló *Eduardo Larrán. Arquitectura moderna en el noroeste argentino*. Este libro se convierte en un documento único, no sólo por hacernos conocer su obra, sino también por las presentaciones, apuntes y opiniones de distinguidos arquitectos insertos en el mismo sobre importantes temáticas de la arquitectura moderna.

Ellos son: Arquitecto Ramón Gutiérrez; Arq. Eduardo Sacriste; Arq. Alberto Petrina;

Arqs. Hugo Ahumada Ostengo y Franco Marigliano; Arq. Fernando Pastor; Arq. José Antonio Viñuales; Dra. Olga Paterlini y Arq. Alberto Nicolini y Dr. Nicolaus Pevsner. Agrego pensamientos de algunos de ellos, referidos a la obra modernista del autor, a su personalidad como hombre del interior; al accionar centralista y discriminatorio de Capital y otros conceptos fundamentales.

Del Arq. Ramón Gutiérrez: *...por eso este libro, no sólo presenta la obra de Eduardo Larrán como persona, como profesional, como funcionario y lo encuadra en el testimonio de una generación que, en el interior profundo de la Argentina, aspira a una modernidad distinta .. Fue distinta porque no sólo abrevó en las fuentes internacionales del movimiento moderno, sino porque se preocupó en expresarlas en el contexto de una realidad diferenciada ... Lo moderno, fue así una respuesta situada, es decir, adecuada a un tiempo y a un sitio concreto ... Su entusiasmo por su integración de las artes a la arquitectura ... Su diseño ajustado en lo tecnológico y sabio en lo ambiental ... Una vez más CEDODAL asume la tarea de ser la voz de los que han sido acallados por los fuegos de artificio de la frivolidad posmodernista o por la omisión intencionada. Como siempre, hay otra historia, Larrán estará en ella.*

Del Arq. Alberto Petrina: *...En el caso que nos ocupa, estimamos necesario una breve reflexión sobre la ciudad de Salta ... Situada sobre el antiguo Camino Real a Lima. Salta vivió durante siglos en una atmósfera de natural empatía con la tradición cultural*

altoperuana ... Ciudad patriarcal y naturalmente y decididamente conservadora, orgullosa de su patrimonio poético, musical, textil y culinario, se mantenía igualmente celosa de su costumbrismo arquitectónico...

Larrán, como unas décadas antes lo hiciera Sacriste en la vecina ciudad de Tucumán..., establece un afinado ejercicio de reinterpretación moderna del par galería-patio, instancia espacial de fuerte arraigo en la memoria arquitectónica de todo nuestro noroeste ... es así que en su monobloque de Salta, plantea una atractiva solución de departamentos tipo ... y el arquitecto encuentra el justo punto de equilibrio ... en cuanto a los materiales –hormigón, ladrillo, madera– su empleo al natural cumple con la ética expresiva propia del brutalismo. ... Cabal representante de una generación de profesionales que alentó la difusión y la práctica de la arquitectura moderna con actitud militante. ... Es por ello que su obra ocupa en la historia más reciente de nuestra disciplina, ese lugar de relevancia reservado a quienes fueron capaces de interpretar, a conciencia los signos de su época.

Algunas de sus obras: institucional: Banco del Noroeste; sociales como el lecorbusiano de planta libre Monobloc Salta; los más económicos de Alvear y Entre Ríos y un espléndido barrio de viviendas económicas en Tartagal; hermosas casas particulares como por ejemplo: casa Sastre, en la que incorpora un excelente mural cerámico de amplias dimensiones, creado y ejecutado por el artista porteño Osvaldo Juane radicado en

Salta, de raigambre plástica surrealista y constructivista (avenida F. Cornejo, Salta); casas Laconi Martorell (Santiago al 400); ing. Ricardo Martorell (Güemes al 300); casa Virgili (Avda. Belgrano 826) y muchísimas más.

Las últimas décadas en la arquitectura

Edificado en Salta, pero no con arquitectos salteños, tenemos en pleno centro histórico, frente a la plaza 9 de Julio y al lado de la Catedral, un magnífico edificio contemporáneo, que tuvo como comitente al gobierno de la provincia y se adjudicó por concurso nacional. Se trata del ex-Banco Provincial, hoy Banco Macro, completamente vidriado, con amplios salones, expresamente construido para una entidad de esa naturaleza, adecuado en su altura y manteniendo la recova a la normativa vigente, y sin desmerecer en absoluto con el eclecticismo de los otros edificios que rodean la plaza. Colinda con la Catedral, basilica edificada en las últimas décadas del siglo XIX, en estilo académico italianizante-neoclásico con la incorporación, en el frontis y en el altar mayor, de formas barrocas por fray Luis Giorgi. En los vidriados del Banco, se reflejan sus torres, provocando una mixtura estética de excelencia.

Es difícil para gran parte de los salteños y de sus arquitectos, aceptar la catalogación de pueblo tradicional a estas alturas del siglo XXI. Es verdad que parte de la población, en especial familias adineradas o algunos descendientes de antiguas familias, buscan arquitectos –que son hoy muy pocos– que construyan sus viviendas en formas neo-

coloniales, especialmente en *countries* y pueblos de veraneo.

Pero basta recorrer los barrios de Tres Cerritos, avenidas como la Virrey Toledo, Belgrano al Oeste y Entre Ríos, entre otros, para observar casas y grandes edificios particulares realizados en estilos modernos y contemporáneos, que poco a poco van cambiando el paisaje urbano en ciertos espacios de la Salta tradicional y conviven adecuadamente en la diversidad.

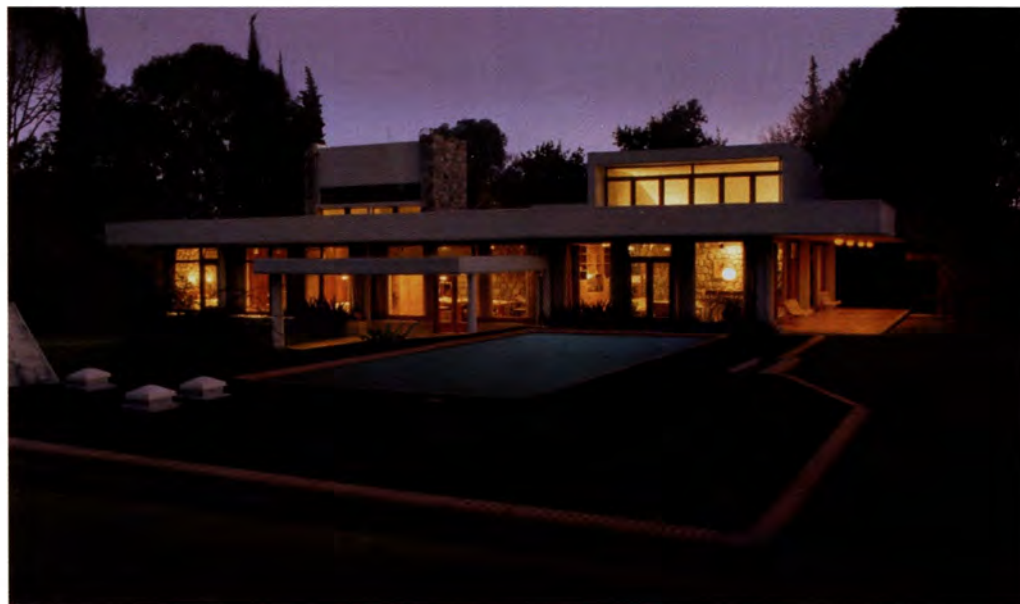
Otro tema es mantener y preservar los edificios y templos antiguos y edificios relevantes. Es un aspecto de política y normas universales de preservación del patrimonio. Salta no es en ello una excepción. Lo que debe aceptarse y es fundamental, es que hay que conocer la historia. Saber que Salta es una de

las provincias más antiguas del país y que fue el centro comercial y político primario de la Colonia, por lo cual existe preponderancia de casas, edificios y estancias coloniales o neocoloniales.

LAS ARTES PLÁSTICAS

Para comprender el arte en toda su dimensión, meditaremos brevemente sobre su esencia y lo que es el arte para el hombre.

El arte nos muestra la verdad del mundo y mostrándola permite al hombre tomar conciencia de sí mismo. Es camino de conocimiento, con una pretensión de verdad distinta a la de las ciencias, pero no inferior a ella. Estos esfuerzos de conocimiento han tomado las más diversas direcciones, que han ido marcando cada vez más la vinculación del



Eduardo Larrán, Casa Briones San Lorenzo. Modernismo-Brutalismo.

arte con formas especiales de conocimiento. Se parte del hecho concreto: no existe pueblo sin arte.

Desde que el hombre es hombre, el arte acompaña su existencia. Parece ser una actividad inherente a su esencia, algo de lo que no puede prescindir. Desde el arte paleolítico, las asombrosas pinturas en cavernas, las esculturas en piedra, los numerosos utensilios decorados, fruto de la actividad creadora de nuestros antecesores, hasta las obras modernas y de la contemporaneidad. Por ello es justo afirmar en todos los tiempos, la vinculación hombre-arte: hombre-creación.

Al hacer estas afirmaciones, apuntamos no solamente al artista y a la producción de obras, sino también de la recepción de las mismas por el público, el contemplador, porque como dijo Sartre “el acto creador es un momento incompleto de la producción de la obra. Ella surge por un esfuerzo conjugado del autor y del espectador. La misión del arte, se cumple en esa relación de mediación cada vez más importante en la vida del arte (Leonor Navamue de Figueroa –filósofa, crítica de arte, investigadora–. Prólogo del libro *Vida plástica salteña* de Carmen Martorell, primera edición. 2005, Ed. Ministerio de Educación y Cultura de la Provincia).

De tiempos precolombinos

Salta, como sus pares del noroeste argentino, tiene una fuerte raigambre precolombina, por la existencia de varias culturas nativas superiores asentadas en la zona desde tiempos ancestrales. Para mencionar algunos ejemplos de pueblos y sitios arqueológicos existentes en Salta, damos algunos ejemplos: Incahuasi ubicado en el Dpto. de Rosario de Lerma, uso desde 1000 DC, Preincaico e incaico, 1450 con acceso al Camino del Inca; Tolombón –a diez km. de Cafayate– fue la última capital de los diaguitas, 1000 DC, poblado; gran centro poblado prehispánico de Tastil, 1000–1450 DC, anterior a la llegada de los incas. En 1972, se construye el museo del sitio en el



Carlos Luis García Bes. *Antepasado II*. Tapiz en lana 1,37 m x 0,99 m, 1977. Colección Museo de Bellas Artes, Salta.



Miro Barraza. *Luna de Peces*. Relieve pintado, 1 m x 1,43 m, 2007.

pueblo de Santa Rosa de Tastil y el parque arqueológico provincial, ambos restaurados hoy, con la dirección del arquitecto Mario Lazarovich. Fuente de esta información: libro *Patrimonio arquitectónico urbano de Salta*, año 2005, DIPAU (arqs. Elena Martínez y Birmania Giles). El autor de este capítulo es el arq. Mario Lazarovich. Hay otros ejemplos en la provincia.

Surgen de allí las formas, colores, estructuras y símbolos de las influencias en las formas de nuestros artistas, desde la década del cuarenta del siglo XX, que forman la estética latinoamericana-constructivista en Salta, que inicia "Pajita" García Bes.

Es así que podemos advertir en ellas además de lo estructural, una cierta calidez en el cromatismo, a veces muy fuerte y saturado, grises transparentes, rasgos agudos en los seres que traducen su origen autóctono, grandes espacios metafísicos, bi y ene dimensionales, que a veces en la más pura de las abstracciones, parecen querer trasladar al contemplador a un mundo trascendente, casi metafísico, al silencio, la soledad, la luz, en las inmensidades y la crudeza de nuestra puna.

Para ejemplificar, saltamos los tiempos y señalamos, entre los autores salteños, y los radicados en Salta, que reflejan en su obra la visión latinoamericana, ya en el siglo XX, a partir de la década del cincuenta, a Ramiro Dávalos, discípulo de Lino Eneas Spilimbergo en Tucumán; "Pajita" García Bes, con sus pioneros tapices; Miro Barraza, actual decano de los pintores salteños; Elsa Salfiti, con sus es-

culturas estructuradas en bloques o en planimétricos murales con flora y fauna de la zona; el joven escultor Alejandro de la Cruz, que ya antes de cumplir cuarenta años, edad en la que falleciera trágicamente, hizo escuela con maderas y otros materiales de la zona en un constructivismo americanista excepcional, Carmen Martorell, que siguiera hasta comienzos del noventa la misma escuela en escultura; Telma Palacios, pintora laureada y de series y murales excepcionales; Mario Lozano con sus vacíos totales planimétricos y signos del lenguaje americano; Horacio Pagés con sus ventanas espaciales; Alina Neyman excelente pintora, que abrevara por más de una década en la plástica de Rosario y muchísimos más.

José León Pagano, el primero y más importante de los historiadores del arte argentino, nos dice en su libro *Historia del arte argentino*, que los diaguitas constituían en el siglo XVI un pueblo fuerte y sedentario, una unidad étnica lingüística de avanzada en relación a los pares de las otras zonas. Habían alcanzado la edad del

bronce, fueron agricultores, tejedores, constructores de fortalezas, fundían metales y tallaban piedra. Eran excelentes ceramistas, pintores y escultores. Evidentemente superior a otros pueblos del sur.

Todo ello se pierde materialmente y en la apariencia, cuando el conquistador pone sus pies en este rincón del mundo, pero muchas, muchísimas obras quedan resguardadas en los grandes yacimientos arqueológicos y están contenidas en nuestros museos, las cuales, además de la sangre que heredamos y de los avances científicos y disciplinarios, nos sirven de inspiración permanente, además de una base intelectual y plástica, que se iniciara en la Provincia, con la creación, de la Escuela Provincial de Bellas Artes en el año 1950, acción pionera de Carlos Luis García Bes, artista salteño, formado en Buenos Aires y Europa en las épocas de los ismos como ya lo expresara, en el año 1950.

En tiempos de la colonia

Sobresale en Salta y gran parte de la actual Argentina, tanto en pintura, como en escultu-



Elsa Salfiti. *Danza Ritual 1, 2, 3*. Vaciado - cemento armado 1991. Colección Museo de Bellas Artes, Salta.



Alejandro de la Cruz. *Uraboras*. 200 x 200 x 150 cm construcción en maderas de cedro, nogal y cebil. 2001

ra e imagería, el artista por excelencia y primer autor édito de Argentina, don Tomás Cabrera, maestro mayor de pintura en Salta en 1789; autor de la primera obra édita del país de carácter histórico denominada *Entrevista del gobernador Matorras con el cacique Paykín en el Chaco*. Hablamos del Chaco Salteño. Documento de auténtica primacía, que se encuentra en el Cabildo Histórico de la Nación, según nuestras últimas referencias.

Para realizar esta obra, el artista se documentó en los dibujos del ingeniero Julio Ramón César, que acompañó a Matorras en la expedición. Ella por sus características técnicas y sentido estético, es considerada de estilo barroco americano, con tendencia hacia lo sagrado, lo popular y lo histórico.

Su estilo compositivo es medieval, con variadísimos personajes y una bidimensión total,

de alto horizonte, dividido en tres partes: la terrena, abajo, adonde se encuentra el gobernador y el cacique con sus respectivos séquitos; la segunda ubica a las carpas del ejército y, minuciosamente, la flora y la fauna del lugar. Otro valor documental importante y la tercera en la parte superior del cuadro, ubica a la virgen en la advocación de las Mercedes, entre San Bernardo y San Francisco de Paula.

Es una obra que testimonia su tiempo, sin incorporaciones extrañas, eminentemente de la América colonial de la época.

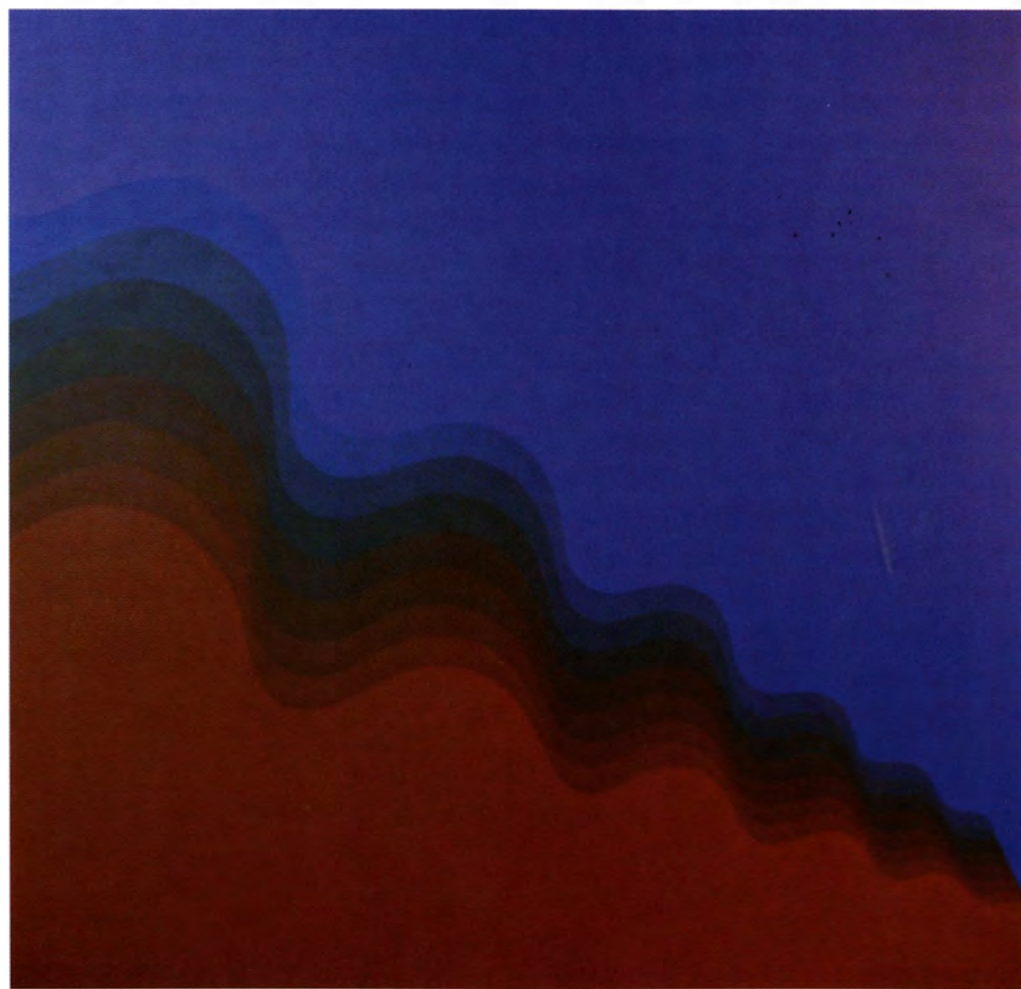
Domingo Faustino Sarmiento habla de Tomás Cabrera, en su libro *Recuerdos de Provincia*, calificándolo como el Miguel Ángel americano, por la gran cantidad de obras que ejecuta en San Juan y que luego son totalmente destruidas por el terremoto que azotó a esa provincia en 1944.

Luis Roberto Altamira en su libro *Tomás Cabrera en Córdoba, sus pintores y sus pinturas*, habla sobre sus pinturas e imágenes en esa ciudad.

Otras obras se encuentran en Buenos Aires en la Iglesia del Pilar, en la Iglesia del Pueblo de San Carlos, en el Museo de la Catedral Basílica, además de Córdoba y casi todas las provincias que integraban en esos tiempos, Salta del Tucumán.

La revelación pictórica del país

“Pajita” García Bes, provocó la modificación substancial de las artes en Salta, no



María Martorell. *Silencia*. Oleo sobre tela, 100 cm x 100 cm.

sólo con su tarea individual en su taller de calle Zuviría, en el que comenzó a volcar los conocimientos plásticos de su formación europea, en plena época del desarrollo de las corrientes de vanguardia, así como de los maestros porteños cuyas obras hablaban el mismo idioma que el europeo, sino que invitó a participar como docentes de la “Escuela Provincial de Bellas Artes Tomás Cabrera” que él creara en 1950, en el solar que utilizara el destacado artista porteño Ernesto Scotti en calle Zuviría al 400, a ya reconocidos artistas del centro del país, incluyendo por supuesto a Buenos Aires.

Estos artistas, jóvenes todavía, no fueron artistas de paso. Muy pronto hicieron de Salta su mundo, se convirtieron en ciudadanos permanentes y volcaron todo su arte, sus ismos y luego lo contemporáneo, en la enseñanza a los alumnos de la institución.

A sus obras y a las de otros de provincias del área centro del país, Córdoba Iturburu, en su valioso libro *La pintura argentina en el siglo XX* editada por Editorial Atlántida en Buenos Aires en el año 1958, los denominará: *la revelación pictórica del país*.

Además de Ramiro Dávalos, fueron ellos en Salta, Gertrudis Chale que falleciera en un accidente de avión que ella piloteaba; Luis Preti, reconocido por los historiadores de arte argentino; Raúl Brié, el primer abstracto de Salta, que se traslada a España y fallece cuando concluye el estudio mas importante sobre la autenticidad de la obra de Wateau realizado hasta la fecha y publicado en España en cuatro tomos.

Caribé – José Luis Bernabó. Casado con una salteña. Luego se traslada a Brasil y muere en San Salvador de Bahía, Brasil, en la cúspide de su obra. Jorge Hugo Román, marplatense destacado por la excelencia de sus pinturas, esculturas, en especial sus tallas de piedra, grabados y magníficos dibujos en distintas técnicas, dimensiones, y series, y que, cuando se radica en Salta, había obtenido ya, el gran premio de honor en dibujo en el Salón Nacional de Artes Plásticas.

Osvaldo Aurelio Juane, muy reconocido por sus amplísimos relieves, tanto en casas de familia y frontis de edificios públicos, hoteles y comercios, planimétricos y con una marcada orientación constructivista y, en muchas de sus obras, además, en composiciones con influencia surrealista. José Luis Botelli, salteño, excelente además de la pintura, por sus creaciones e interpretaciones musicales. Falleció recientemente.

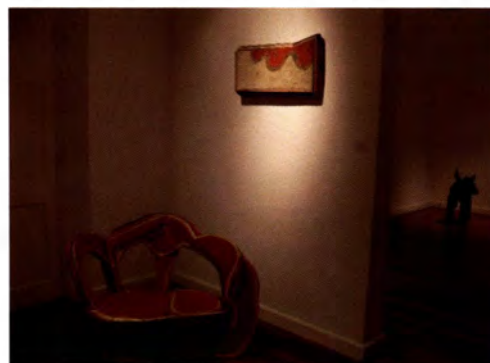
No podemos dejar de incluir, a los escultores Esdras Luis Gianella y Rodolfo Argenti nacido en Rosario, y reconocido en Salta por

sus monumentos de carácter constructivista en los que incorpora hierro, piedra y cemento, entre otros materiales. Son ellos el Monumento a la poesía y Juan Carlos Dávalos, el de Cristóbal Colón, entre otros. Esdras Luis Gianella, fue un escultor extraordinario; platero; cincelador y, en especial destacado por sus fuertes y corpóreas tallas en piedra, aproximadas pero en mucha menor dimensión a las formas de Botero.

Primera generación de geométricos del país

María Martorell nace en Salta, e ingresa en 1942 al taller que formara Ernesto M. Scotti en calle Zuviría al 400, edificio en el que García Bes instala en 1950 la escuela de Bellas Artes.

Con su pintura constructivista, resultante de su formación con Scotti, trabajó todos los años en los veranos, cuando venía de Buenos Aires, adonde residía habitualmente, hasta unos pocos años antes de su muerte en el 2010. En sus años de formación, viaja a Francia, reside en París y estudia con Francastel. Luego lo hace en España, adonde estudia y trabaja con entusiasmo, expone en diversos salones, regresa para trasladarse luego a Nueva York, en



Mariano Cornejo. Vista parcial de muestra, *Salta Otros paisajes*, 2012.



Leonardo Pellegrini, *MB#45*, Acrílico s/tela 80 x 160 cm, 2008.

la década del cincuenta, cuando esta ciudad estalla con los movimientos contemporáneos abstractos.

En 1963 es invitada por el entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes, Jorge Romero Brest para exponer, como única mujer invitada, en la muestra "Ocho artistas constructivos", quedando definitivamente consagrada junto a Ary Brizzi, Manuel Espinoza, Raúl Loza, Mac Entyre, Eduardo Sabelli, Carlos Silva y Miguel Ángel Vidal.

A partir de allí, su arte viaja por el mundo, con sus formas curvas; una gama de ricos colores y las cintas en el espacio que la caracterizarán para siempre y enriquecerá notablemente nuestro arte.

Los contemporáneos y estos tiempos - Últimas décadas - Siglos XX y XXI

La fotografía y el cine: engalanan nuestro mundo del arte y aunque el cine no



Guadalupe Miles. *Sin Título (de la serie Chaco)*. 2001-2012. Fotografía color toma directa.

corresponde como expresión a esta Academia, bajo ningún concepto puedo dejar de mencionar a la excelente cineasta salteña Lucrecia Martell, joven autora de obras laureadas, como *La ciénaga* con Graciela Borges, *La niña santa*, ambas filmadas en Salta y otras que enriquecen permanentemente su trayectoria y nuestro mundo del arte.

En fotografía, es reconocida en el país y en el extranjero la artista de la luz Guadalupe Miles, una de cuyas bellísimas obras inserta en este estudio, realizada con protagonista chané, y que sirvieron para engalanar el festival de las luces que se realizara en Buenos Aires hace aproximadamente cinco años.

Pintura – escultura – grabado y otras expresiones

Lo mas destacado a mi juicio en materia pictórica, son las obras del arquitecto Leonardo Pellegrini y de Mariano Cornejo, ambos salteños, premiados y destacados en el país, Salta y el extranjero por su obra. Pellegrini realiza obras de arquitectura urbana en fotografía que



Virginia Montaldi. *Jardin de las delicias*. 60 x 66 cm. Acrílico y óleo sobre papel teñido.

digitaliza y otorga efecto borroso y de movimiento con el filtro, transportándolo a la tela de grandes dimensiones que él intervendrá y definirá con el color.

Cornejo Lasteché, con sus formas desarrolladas en estos últimos años. Esculturas abstractas; bichos; juguetes; collages, series, otras formas y lo último y a mi juicio lo que más se destaca son las esculturas muebles en cuya esencia trata de acomodar lo disímil de toda una trayectoria y de su mundo de esta última década en los valles calchaquies. Allí ve los picos que escondía el inmenso mar que hace millones de años cubría su espacio y que hoy sin las olas de ese mar pretérito, recrea en sus maderas, tallas convertidas en objetos para el hombre de ayer, de hoy, y de siempre. Dos polos y una misma esencia. La creación.

Grabado. Esta disciplina ha tenido diversos altibajos en el curso del siglo XX cobrando una alta dimensión cuando las grabadoras Otilia Carrique, salteña formada en la Universidad Nacional de Tucumán, y Patricia Godoy, porteña y formada en Buenos Aires, ingresan como docentes a la Escuela Provincial de Bellas Artes y organizan el primer taller



Ana M. Benedetti. Mural emplazado en Edificio Palermo, Salta. 25 m largo, año 2012.

importante que tuvo el establecimiento desde su creación. Incorporan todas las técnicas de dicha disciplina. En el mismo se forman especialistas; alumnos jóvenes que luego se van a destacar en todo el país.

Otros importantes artistas

Carlos Valdez: escultor. Trabaja especialmente en madera.

Adriana Margalef: pintora. Destacada desde sus primeras obras.

Claudia Lamas: arquitecta, pintora. Trabaja con manchas saturadas y brillantes.

María Laura Buccianti: pintora. Forma parte del grupo autodenominado de los contemporáneos. Crea con otros la Galería Fedro. Trabaja en grandes espacios bidimensionales con formas desgarradas y otras.

Rolando Arias: pintor, excelente dibujante. Forma parte de los contemporáneos, crea el Taller Fedro. Es excelente promotor de arte contemporáneo en la juventud.

Rodolfo Vivas: pintor, muralista. Estructura grandes espacios con saturadas y grandes manchas de color.

Virginia Montaldi: excelente pintora desde sus primeros años. Fue premiada, siendo aún muy joven, con el premio Revelación en el primer Salón Chandón realizado en Salta con autores y críticos de todo el país. Con

Montaldi y Ruiz de los Llanos crean excelentes imágenes y constituyen una viva muestra del simulacro contemporáneo en la pintura.

Ana María Benedetti: pintora, abstracta y espacial por excelencia. Sus imágenes recrean la morfología del gesto, según lo expresa la artista ocupa variadas técnicas, con transparencias y aguadas en el espacio, casi siempre bidimensional.

Guido Gianitto. Lo incluí hace casi nueve años en *Vida Plástica Salteña*, de mi autoría, por su infinita creatividad. Hoy la vida del arte, en la que siempre estuvo con sus obras espaciales, intervenciones, instalaciones, etcétera, lo premia al haber sido seleccionado en Buenos Aires, para participar en Francia, durante largos meses, en estudios artísticos contemporáneos.



Guido Yannitto. *Rio Juramento*. Tejido en telar, instalación 10 m x 2 m. Colección Museo de Arte Contemporáneo.

Alfredo Muñoz: pintor. Avanzó extraordinariamente en estos últimos años. Es, además, médico. Desde una figuración estructurada y algo metafísico en sus paisajes y personajes, llegó a una absoluta y clara abstracción. Hoy es reconocido en la provincia y el país y realiza numerosas muestras en otras provincias.

Concluyo este trabajo, realizado en una total y absoluta síntesis, debido no sólo a la larga extensión temporal hasta hoy de la vida del hombre en Salta, sino, además, por la calidad y cantidad de las expresiones artísticas realizadas, en más de tres mil años.



Josefina Carón. Detalle de la obra *Via Crucis Ramonita*. Estación 5 Labor. Dibujo con lápiz sobre papel.

Carmen Martorell. Académica Delegada por Salta, desde 1996. Profesora en Artes Plásticas, especializada en Escultura. Master en Administración – 1965– Universidad Nacional de Tucumán. Docente, Investigadora, Crítica de Arte y Escritora. Ejerció la docencia universitaria en la Universidad Nacional de Salta, y en la Universidad Católica. Crea los Niveles Terciarios, Bachillerato Artístico y Talleres libres en la Escuela de Bellas Artes Tomás Cabrera. Fue Vice Rectora; Rectora y Profesora en Escultura y en Historia del Arte en el mismo. Distinciones: Primer Premio Provincial Relieve; Segundo Premio Regional –Fondo Nacional de las Artes– Región Noroeste Salón Humanista 1965; Distinciones Honoríficas por su aporte al desarrollo de la Cultura de Salta y a la Educación Artística. Licitó y creó el Museo que conserva a *Los Niños del Llullaillaco* y la *Casa de Leguizamón*. Fue Directora General de Patrimonio Cultural de la Provincia de Salta. Entre sus principales libros, destacamos a: *Vida Plástica Salteña*; *Historia de las Artes Plásticas de Salta*. *Homenaje a Carlos Luis García Bes - Su Obra*; *Historia de Procultura Salta*; *Tesoros de Salta - Salta a los Cuatro Rumbos*, y muchos otros.

La conservación del patrimonio arquitectónico en Tucumán

ALBERTO NICOLINI

La creación, en 1940, de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos fue el primer paso institucional que impulsó en nuestro país la creación de una conciencia colectiva acerca del valor del Patrimonio Arquitectónico Nacional. Las tareas concretas de conservación de ese patrimonio que impulsó la Comisión tuvieron en Tucumán una consecuencia conocida: la reconstrucción de la *Casa Histórica de la Independencia* gracias a la tarea dirigida por el arquitecto Mario J. Buschiazzi y concluida con la inauguración en 1943.

Esta legendaria hazaña de reconstrucción fue paralela a una cantidad importante de obras de salvamento de distinta magnitud realizadas en el país, y dirigidas con exclusividad a la protección del patrimonio del período virreinal, entre las cuales el mismo Buschiazzi fue responsable de la puesta en valor de los cabildos de Buenos Aires y de Salta. Por entonces, los edificios pertenecientes a dicho período de nuestra historia arquitectónica eran los valorados preponderantemente como patrimonio. Esta selección valorativa se derivaba naturalmente del enfoque historiográfico vigente, no sólo en nuestro país, que descartaba como disvaliosa a la mayor parte de la producción arquitectónica del siglo XIX. De ese siglo, sólo se prestaba atención a los edificios con valor institucional como las iglesias o a los que tenían algún tipo de asociación con personajes o hechos históricos relevantes. Así se protegió en Tucumán, destinándola a Museo Histórico, a la Casa de Avellaneda.

Más recientemente, en el último tercio del pasado siglo XX, se produjo, primero, la revaloración historiográfica de la arquitectura decimonónica en los ámbitos universitarios y, como consecuencia ya en la década del '60, por iniciativa del arquitecto Eduardo Ellis, se

elaboró desde la Secretaría de Turismo de la Nación el Plan de Desarrollo Turístico del Noroeste Argentino. El Plan incluía un importante grupo de proyectos de protección de edificios en la región, dentro de los cuales, en Tucumán, sobresalió la compra y la puesta en valor de la *Casa Padilla*, una típica "casa chorizo" datada hacia 1890. Fue éste el caso de una operación pública de salvamento patrimonial fundamentada en valores estrictamente arquitectónicos y urbanísticos que tuvo un buen efecto multiplicador al estar situada en pleno centro de la ciudad, en la Plaza Independencia y contigua a la Casa de Gobierno. Paralelamente, la Provincia de Tucumán, también en la década del '60, compró el *petit hôtel* que había sido residencia del gobernador Luis F. Nougues, ubicado sobre la plaza, destinándolo a *Secretaría de Turismo de la Provincia* y realizando un valioso trabajo de adaptación a las nuevas funciones.

En 1980, tuvo lugar en Buenos Aires el Primer Congreso de Preservación del Patrimonio Arquitectónico y Urbanístico Americano organizado por la Sociedad Central de Arquitectos; acontecimiento muy rico en sí mismo pero con el valor agregado del significado decisivo de que la entidad profesional de los arquitectos asumía como propia la misión del salvamento patrimonial.

Más tarde, en 1983, desde la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, presidida por el arquitecto Jorge Enrique Hardoy, se estableció como criterio de valoración para Monumentos y Lugares la ampliación cronológica a todas las etapas de nuestra historia, a todos los programas arquitectónicos incluyendo la arquitectura popular e industrial y a todas las escalas, también la urbana. En este último aspecto fue esencial la incorporación del concepto nuevo de "Centro Histórico", definido para

Latinoamérica en el Coloquio de Quito en 1977: “Todos aquellos asentamientos humanos vivos, fuertemente condicionados por una estructura física proveniente del pasado reconocibles como representativos de la evolución de un pueblo”. Quedó así plan-

teada, desde el organismo oficial, una nueva doctrina que nos exigía a todos asumir la nueva y enorme responsabilidad de producir legislación nacional, provincial y municipal, de elaborar inventarios y catálogos patrimoniales y, con ellos, hacernos cargo

luego de la protección de todo lo que se considerara valioso, más allá del alcance limitado de la tarea oficial de la Comisión Nacional que, por razones presupuestarias, sólo podía abarcar un número reducido de edificios designados como monumentos y lugares históricos nacionales.

En dos etapas, entre 1992 y 2001, en la Municipalidad de Tucumán, la Secretaría de Planificación y Desarrollo Urbanístico Ambiental, dirigida, con un intervalo, por la arquitecta Olga Paterlini de Koch encaró un trabajo sistemático tendiente a la conservación del patrimonio de la ciudad con el apoyo, mediante convenio, del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo y de la Comisión Nacional. El enfoque incorporaba sustancialmente la idea de Centro Histórico como área urbana a proteger y ya en 1991, se había aprobado la ordenanza 1773, reglamentada en 1994 que incluía declaratorias de protección de inmuebles públicos y privados y de sectores urbanos llamados de “Interés Municipal” y “Componentes del Patrimonio”. En 1998 se incorporaron al nuevo Código de Pla-



Casa Histórica. Restaurada en 1943 por el Arq. Mario J. Buschiazzo



Casa de Angel C. Padilla.

neamiento urbano cinco áreas especiales, extendiéndose la preservación hasta sectores de la ciudad a distancia del centro. En el 2000 se concretó un Inventario de Edificios y sitios de valor patrimonial que se estableció por Decreto y ese mismo año la Ley Nacional 25.270 declaró el casco fundacional de 1685 de nueve por nueve manzanas, como “Ciudad Histórica”. En dicho período, se creó en la Secretaría la Sección Patrimonio Urbano, oficina responsable del tema desde entonces en la Municipalidad de la Capital.

En el año 1999, el entonces Rector CPN Mario Marigliano impulsó la idea de crear el Museo de la Universidad, institución que había sido prevista por su fundador, Juan B. Terán, desde el origen de la casa de altos estudios. Como primera medida se constituyó ese mismo año, por resolución rectoral, la Comisión de Patrimonio Histórico de la UNT, que propuso instalar el museo en un edificio propiedad de la Universidad que había sido construido a fines del siglo XIX para Hotel de Inmigrantes. El 25 de abril de 2000, la UNT creó el *Museo de la Universidad Nacional de Tucumán, Dr. Juan B. Terán* por resolución 699/2000 y determinó para su funcionamiento el uso de los predios del antiguo Hotel de Inmigrantes, donde posteriormente había funcionado la Escuela de Agricultura y Sacarotecnia de la Universidad. En el año 2003, se organizó prácticamente el Museo con el propósito de constituirse en Museo Integral del Patrimonio de la UNT y del Noroeste Argentino, se nombraron a los arquitectos Alberto Nicolini y Olga Paterlini director y subdirector

respectivamente y se iniciaron las tareas de mantenimiento y adecuación de la infraestructura para evitar el deterioro del edificio y se fueron relocalizando funciones a medida que se fueron reacondicionando las infraestructuras básicas. En el año 2004, se realizó el anteproyecto de intervención completa en el edificio con asesoramiento de la Universidad de Alcalá de Henares a través de la Maestría en Restauración y Rehabilitación del Patrimonio que realizó el arquitecto Raimundo Rubio. Se iniciaron los trabajos de reparación básicos y necesarios para la conservación del edificio y se llevó adelante el proyecto de intervención edilicia. En el 2006, el museólogo Eduardo Ribotta realizó el proyecto de musealización, se adecuaron las distintas salas y espacios exte-

riores para exposiciones de Artes, Arqueología, Paleontología, Farmacia y Ciencias Exactas, más un auditorio cuyo equipamiento fue donado por el Banco de Galicia y se inauguró oficialmente el Museo el 4 de mayo de 2006.

En 2001, durante la gobernación de Julio Miranda y su ministro de Economía José Alperovich se estableció un régimen denominado “activo por activo” por el cual se intentaba crear un fondo fiduciario constituido con los recursos que generaría la transferencia de bienes del estado provincial y, en el anexo de inmuebles a vender que se enviaba a la Legislatura, se incluían en el área céntrica, entre otros, los del Archivo Provincial, la Escuela Rivadavia, la Secretaría de



Museo Juan B. Terán de la Universidad Nacional de Tucumán, MUNT.

Turismo, el Registro Inmobiliario, la Casa de la Cultura, el ex *Banco Nación*.

Como sostuvo el 27 y el 29 de abril el diario *La Gaceta*, el principal de la ciudad: "Preocupa que la Provincia pudiera quedar desposeída de inmuebles que forman parte del patrimonio cultural (es decir, histórico, arquitectónico y urbanístico), inquietud que no se esfuma por el hecho de que se imponga el requisito de autorización previa para cada una de estas operaciones. En tiempos del Centenario, actuaron en Tucumán arquitectos de primera categoría. Hablamos de Domingo Selva, el autor de la Casa de Gobierno, y del edificio del Banco Nación (hoy Rentas); de Alberto Pelsmaeckers, autor de la Escuela Riva-

davia; de José de Bassols, autor de la casa de Luis F. Nougués actual sede de Turismo. Obras diseñadas por estas figuras están incluidas en la lista de edificios pasibles de entrar en el "activo por activo": la Escuela Rivadavia, y los edificios de Rentas y de Turismo. Se trata de testimonios de nuestro patrimonio cultural que, por su naturaleza, no pueden estar involucrados en trueques. En efecto, tienen valor, que no es lo mismo que precio: el valor de algo que integra el patrimonio histórico cultural no es equivalente al de un edificio viejo que ya no nos sirve. Parece acertado distinguir cuidadosamente entre aquello de lo cual el Estado puede desprenderse y obtener un precio, de aquello que, por el contrario, debe distinguir, cuidar, preservar, y que carece de precio, porque es *inapreciable*."

Por esos mismos días, yo mismo envié al diario *La Gaceta* una "Carta de lectores" cuyo contenido fue: "A esta altura del trámite legislativo con el que se está implementando la razonable idea de poner en venta propiedades "prescindibles" de la provincia de Tucumán, parece también razonable que nos preguntemos si nuestros legisladores no han invertido el procedimiento. En efecto, cuando cualquier persona se propone desprenderse de bienes que posee, lo primero que hace es un inventario, apartando enseguida aquello que le resulta imprescindible por valioso, tanto en el orden práctico como en el orden espiritual. Elige y guarda lo necesario para subsistir y aquello que le es indispensable porque lo considera su "patrimonio", lo que constituye su ajuar más

preciado: su medalla de campeón, el retrato de su madre, el reloj de su abuelo... Después regala, vende, tira; en suma se desprende de lo prescindible. Otro tanto sucede en las sociedades en crisis: comienzan por asegurar aquellos activos de los que no puede carecer: de sus escuelas y de sus hospitales y de..., pero también de aquellos activos que aunque hayan dejado de albergar actividades esenciales, forman parte de su "patrimonio", de su ajuar máspreciado en la memoria colectiva: la casa histórica de 1780, las comisarías de 1905, la casa del gobernador de 1906, el banco provincial de 1930..., etc. No es difícil hacer la selección. Además nuestros legisladores ya la tienen hecha; la tienen desde octubre de 2000 en la Comisión de Educación y Cultura. Se trata del Proyecto de Ley, cuyo artículo primero dice "Declárase como parte integrante del Patrimonio Cultural de la provincia de Tucumán..." y a continuación un listado de 54 edificios propiedad de la Provincia. ¿Por qué no empezamos por ahí, señores legisladores?"

El 5 de mayo del 2001, el mismo diario titulaba: "Masivo rechazo a la Ley Activo por Activo", "Una multitud concretó un abrazo simbólico a la Escuela Rivadavia y al Archivo General de la provincia". "Se esconde un negocio: medio centenar de profesionales reclama se anule el intento del Ejecutivo". Sostiene un documento de la coordinadora en defensa del patrimonio cultural provincial: "Los tucumanos asistimos a la destrucción sistemática de nuestro patrimonio cultural, económico y social. Hoy, son nuestros gobernantes



Secretaría de Turismo - Casa Luis F. Nougués.

quienes lo ponen a disposición de los inversores privados, a cambio de obras de infraestructura no especificadas, por un monto de U\$S 50 millones". Las manifestaciones públicas incluyeron a los estudiantes de la Facultad de Arquitectura que concretaron su protesta frente a la Legislatura llevando paneles producidos por ellos mismos con las imágenes de los edificios en riesgo de ser vendidos.

Fue la primera expresión pública de la opinión de amplios sectores de la sociedad tucumana en defensa del Patrimonio Urbano y arquitectónico y la constitución espontánea de Comisiones en defensa del patrimonio que bregaron durante largo tiempo para obtener una legislación protectora, para lo cual se obtuvo el apoyo de legisladores no comprometidos con la política del Ejecutivo.

Luego de una larga elaboración por expertos, un *Proyecto de Ley de Protección del Patrimonio Cultural, Histórico, Natural, Artístico, Arqueológico y Arquitectónico*, fue redactado y consensuado por más de cuarenta técnicos especialistas en las distintas disciplinas, e ingresado a la Legislatura en 2002. Recién en el 2004, sobre aquella base se logró que se promulgara una legislación esencial respecto del Patrimonio de la Provincia. Las Leyes 7500 y 7535 crearon un sistema de protección del Patrimonio Cultural, mediante un Registro y un Fondo del Patrimonio Provincial, fijaron normas de protección de bienes y penalidades y crearon una Comisión Pro-

vincial, con representantes de las tres Universidades, en el Ente Cultural de la Provincia para dar cumplimiento eficaz a las responsabilidades que imponía la legislación producida por ambas leyes.

Electo gobernador el CPN José Alperovich, modificó la Constitución en el 2006 y logró ser reelecto en el 2007, acompañado por una Legislatura adicta. Envío, entonces, a la Legislatura un proyecto de Ley que fue aprobado, de inmediato, el 20 de diciembre de ese año. La nueva ley 7990, sin explicitar fundamento alguno, desafectaba cinco importantes edificios de propiedad provincial que habían sido protegidos por la legislación anterior, autorizaba su enajenación inmediata y sólo explicaba que los fondos de las ventas precedentemente autorizadas serían "para desarrollo urbano y social". Lo curioso y contradictorio fue que en la misma Constitución del 2006, su artículo 145 sostiene aun hoy que "El Estado provincial es responsable de la conservación, enriquecimiento y difusión de su patrimonio cultural, arqueológico, histórico, artístico, arquitectónico, documental, lingüístico, folclórico y paisajístico, cualquiera sea su régimen jurídico y su titularidad..."

En conocimiento del envío del proyecto por parte del gobernador a la Legislatura, tres días antes de su aprobación el Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo hizo llegar a los legisladores un documento titulado San Miguel de Tucumán: El Patrimonio Arquitectónico y Urbano del Primer Centenario en Peligro

y en sus primeros párrafos sostenía: "Con motivo de la celebración del Primer Centenario de la Independencia Argentina, el Estado provincial encaró una serie de obras cuyo objetivo era materializar el ideal de prosperidad y progreso de principios del siglo XX. La imagen de nación que se construía, a partir de un importante programa de obras públicas, era una clara expresión de la organización institucional y social que había alcanzado nuestro país en vísperas del Primer Centenario de la Independencia. La ciudad se organizaba incorporando nuevos servicios y las distintas funciones adoptaban una expresión propia con la construcción de sus edificios institucionales. De este modo nuestra ciudad iba adquiriendo paulatinamente una jerarquía que la distinguía de otros centros urbanos. La expresión de esta creciente complejidad funcional se vería reflejada con la incorporación de nuevas tipologías arquitectónicas que albergaban las distintas funciones culturales e institucionales como la Casa de Gobierno, escuelas, bibliotecas, bancos, comisarías, teatros, hospitales, entre otros ejemplos. En su conjunto, sumados a la introducción de diferentes mejoras en el paisaje urbano, estas tipologías arquitectónicas le dieron a la ciudad un nuevo rango y una gran singularidad. Esta situación no volvió a repetirse en la historia de Tucumán desde entonces, salvo por la construcción del Hospital de Niños y de la Maternidad, ambos del Arq. Sacriste". Y se recalca que "Los edificios que hoy se pretenden demoler son parte significativa de ese conjunto emblemático de la arquitectura realizada con motivo del

Primer Centenario de la Independencia. Son fundamentalmente la expresión de la identidad de una comunidad que basaba su desarrollo en la reafirmación de las Instituciones y la promoción social a partir de la educación y la cultura". Luego seguían unas fichas completas sobre cada uno de los edificios en cuestión. De todos los edificios en discusión, el más relevante era el ex Banco Nación, obra del arquitecto Domingo Selva, el mismo autor de la Casa de Gobierno.

En una carta de lectores de La Gaceta decía un ciudadano: "El Ente Cultural de Tucumán y todas las comisiones oficiales no van a mover un dedo a favor de la defensa del patrimonio cultural de nuestra ciudad, mientras se oponga a la voluntad del gobernador. El pueblo es el único que puede frenar la depredación."

Como era de esperarse, a pesar de la fecha límite en el año, la arbitrariedad del procedimiento y su falta de fundamentos explícitos provocó una reacción titulada así por el diario La Gaceta el 21 de diciembre:



Antiguo edificio del Banco Nación.

"Harán una marcha contra la venta de los edificios históricos". Es decir que, dejando de lado la preparación de las fiestas de Navidad, "un grupo de ciudadanos organizó una marcha en la que protestarán contra la venta de edificios históricos y culturales que autorizó ayer el oficialismo en la Legislatura. La movilización se realizará esta noche, a las 21, en la plaza Independencia."

Las marchas continuaron todas las noches de los viernes en la Plaza; fueron 16 marchas en defensa del patrimonio realizadas por miles de tucumanos desde diciembre de 2007 hasta abril de 2008, bajo la consigna "*Tucumán no se vende*". En cada marcha se repartían volantes como el que decía: "El Viernes 11 de enero de 2008 a las 21hrs." "Tucumán no vende su cultura, su historia, su identidad". "Programa de la marcha: Dos marchas alrededor de Plaza Independencia portando la bandera argentina. Detención frente a la Casa de Gobierno. Palabras de dos personas actualizando las gestiones. Himno Nacional Argentino. Desconcentración, sin ideologías ni sectarismos".



Los estudiantes de la Facultad de Arquitectura que concretaron su protesta.

Espontáneamente se constituyó un grupo organizador que integró arquitectos, historiadores, arqueólogos y empresarios rurales e industriales. El grupo actuó coordinando las marchas y, enseguida, gestionando apoyos institucionales que fueron incorporándose como los de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, el Colegio de Arquitectos, la Junta de Estudios Históricos de Tucumán, el Grupo Alberdi, la Federación de Entidades Profesionales Universitarias de Tucumán y la Federación Económica de Tucumán y, en el orden nacional, el de la Academia Nacional de Bellas Artes.

El Ente Cultural de Tucumán, por Ley responsable del patrimonio, era criticado de viva voz en las marchas y por la prensa por su inacción y por su apoyo público a la política del gobernador. Como explicitaba La Gaceta del 13 de enero, el Secretario de Cultura "reivindicaba la decisión del Poder Ejecutivo de desprenderse de inmuebles centenarios." Como resultado, se produjeron renunciaciones en las vocalías del Ente.

Ya para el miércoles 26 de diciembre el suplemento Ñ del Clarín informaba que



"Tucumán no se vende".

“*Temen que se venda y destruya parte del patrimonio arquitectónico de Tucumán.* En un clima de cada vez mayor tensión, dirigentes y agrupaciones sociales de la provincia reclaman contra la modificación de la ley que protegía el patrimonio arquitectónico histórico y urbanístico de la capital tucumana. Ahora proponen “nacionalizar” el debate”. Y el 22 de enero La Nación bajo el título: *El gobernador Alperovich quiere comercializar seis inmuebles públicos protegidos*, informaba con mayor detalle: “Antes de la fiestas de fin de año, la administración de José Alperovich consiguió que la Legislatura –ampliamente dominada por el oficialismo– aprobara la modificación de dos leyes para habilitar la venta de seis inmuebles públicos que se encuentran ubicados en el microcentro de San Miguel de Tucumán y que estaban protegidos por su valor histórico. La ley que permite la venta de los edificios no especifica para qué se utilizará el dinero que se obtenga y sólo establece que será ‘para desarrollo urbano y social’. Desde que la Legislatura aprobó, el 20 de diciembre, la desafectación de los edificios que por normas anteriores estaban protegidos por su valor histórico, todos los viernes, a las 21, se realizan marchas frente a la Casa de Gobierno en defensa de la arquitectura tradicional de Tucumán, organizadas por el Grupo Alberdi, el Colegio de Arquitectos, la Junta de Estudios Históricos y la Federación Económica de Tucumán, entidades integradas por profesionales y académicos. La enajenación de esos edificios, además, derivó en la renuncia de la directora de Patrimonio Cultural”.

El grupo organizador de las marchas extendió sus gestiones promoviendo –con el apoyo de expertos en cuestiones legales del Patrimonio– sendas medidas de amparo ante la Justicia de Tucumán y ante la Justicia Federal. La presentación a la Justicia Federal el 22 de febrero de 2008 fue promovida por F.E.P.U.T., la Federación de Profesionales Universitarios de Tucumán y por F.E.T., la Federación Económica de Tucumán y por la Cámara de Turismo de Tucumán argumentando: *“Ilegalidad y arbitrariedad manifiesta:* La amenaza de convocar a una Licitación Pública para la Venta de los Edificios Públicos desafectados del Patrimonio Cultural y su posterior demolición, al emanar de actos del Poder Ejecutivo Provincial, responsable de ejecutar las leyes (art. 101, inc. 3) y también la Constitución, resulta manifiestamente contraria a las siguientes Leyes...”, y a continuación se citaban catorce disposiciones legales provinciales y nacionales.

El 7 de marzo el gobernador declaró a La Gaceta: “Es un tema que no me preocupa.



Ex Mercado de Abasto del Arq. Alberto Prebisch y Hilton Garden Inn, inaugurado 1.12.2012.

‘Está todo bien, no hay drama’, manifestó ayer el gobernador José Alperovich cuando se le consultó sobre las marchas en defensa del patrimonio arquitectónico. ‘Tengo que trabajar; es un tema que no preocupa, si la Justicia dice que no (hay que avanzar con la venta de propiedades), será no’, indicó a la prensa el titular del Ejecutivo.”

El 25 de abril de 2008, habiéndose obtenido el amparo de la justicia federal el grupo organizador resolvió finalizar las marchas y dirigir, a manera de despedida, al Ente Cultural de Tucumán, que estaba preparando para ese año un encuentro del Mercosur y el II Congreso Nacional de Cultura, una nota en la que expresaban:

“Le solicitamos al gobierno que:

1- Asuma con convicción y haga cumplir la política que le ordena el Art. 145 de la Constitución Provincial: “El Estado provincial es responsable de la conservación, enriquecimiento y difusión de su patrimonio cultural, arqueológico, histórico, artístico, arquitectónico...” y ordene que la



Casa particular de Don Miguel Lillo.

asuma asimismo el Ente Cultural de Tucumán dando cumplimiento eficaz al objetivo para el que fue creado y a las responsabilidades que le impone la legislación prevista por las leyes 7500 y 7535.

2- Destine un presupuesto suficiente y permanente para mantenimiento, restauración y refuncionalización de todo el patrimonio protegido por las antedichas leyes 7500 y 7535.

3- Promueva la participación de especialistas de probada idoneidad en todos aquellos asuntos en los cuales el Ente carece de personal calificado.

4- Haga derogar todas las leyes que se dictaron a partir de diciembre de 2007 que implicaron la desprotección de edificios de valor patrimonial.

5- Desista de la apelación efectuada contra la medida cautelar de la Justicia Federal que protege a los edificios del ex Banco Francés, sito en calle San Martín 730 y de la ex Brigada de Investigaciones ubicada en Avda. Sarmiento y calle Muñecas.

6- Concrete un rápido rescate del ex Mercado de Abasto, hoy parcialmente demolido y abandonado.”



Proyecto premiado en el concurso para rehabilitar el ex Banco Nación.

Finalmente, el gobernador de la Provincia decidió vetar la ley de diciembre de 2007.

Precisamente, uno de los casos, no de venta sino de abandono de edificios públicos, fue el del ex *Mercado de Abasto*, obra singular de 1927 del arquitecto tucumano Alberto Prebisch. Luego de varios años de deterioro y de demolición parcial, una vez que sus actividades fuesen derivadas al Mercado de Concentración frutihortícola, se llegó a un acuerdo por el que se constituyó el Central Tucumano, un complejo integrado por parte del antiguo Mercado que fue restaurado y un volumen nuevo de 30.000 metros cuadrados para el hotel Hilton Garden Inn ubicado en el hueco que dejara la demolición de la mitad del Mercado. La inauguración del conjunto, aun con grandes espacios sin uso preciso, se produjo en diciembre de 2012.

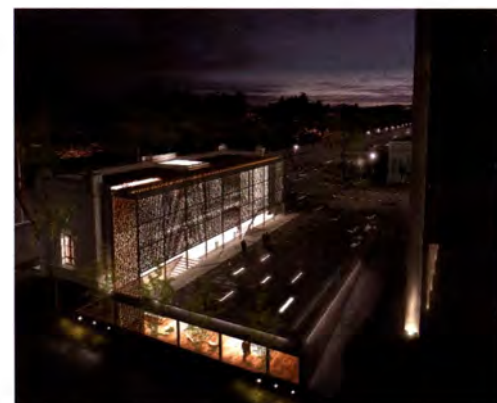
En el 2010, la Fundación Miguel Lillo emprendió la investigación sobre la vivienda del sabio tucumano que, donada en su testamento a la Universidad Nacional de Tucumán para la constitución de una fun-



Ex Brigada de Investigaciones y nueva Legislatura.

dación científica, había conformado el núcleo edilicio inicial, a partir del cual se fueron adicionando otros edificios. Se aprovechó la copiosa documentación existente en el archivo personal del mismo Lillo. Pudieron, entonces, reconstruirse las distintas etapas de construcción de la casa a medida que la extraordinaria colección del naturalista había ido creciendo desde principios de siglo XX hasta su fallecimiento en 1931. Ello permitió hacer un trabajo cuidadoso de restauración de la *Casa Miguel Lillo* durante el año 2011, teniendo en cuenta las características originales del edificio que habían sido alteradas posteriormente.

En el año 2010, uno de los casos emblemáticos de las marchas del verano del 2008, el edificio del ex Banco Nación, luego destinado a Rentas de la Provincia, fue traspasado en propiedad por el Ejecutivo provincial a la institución autárquica de la provincia Caja Popular de Ahorros de la Provincia. La Caja organizó, con el apoyo



Proyecto premiado en el concurso para rehabilitar el edificio de la ex Brigada.

del Colegio de Arquitectos de Tucumán, un *Concurso Nacional de Ideas para la Refuncionalización y Ampliación del Edificio Histórico del Ex Banco Nación*, un primer paso al que deberá seguir la realización de un anteproyecto por los arquitectos ganadores y más tarde un proyecto de intervención. El jurado dictaminó en marzo de 2010, siendo ganadores los arquitectos de Buenos Aires Cocco Buldain, Cocco y de la Mota.

Otro de los edificios motivo del conflicto fue la *ex Brigada de Investigaciones*. Nuevamente, con intervención del Colegio de Arquitectos de Tucumán, la Legislatura de Tucumán, cuyo nuevo edificio se

inauguró en marzo de 2012, llamó a un “Concurso Nacional de Anteproyectos para la Puesta en valor y Refuncionalización del Edificio de la Ex Brigada de Investigaciones como espacios para la memoria”. El jurado dictaminó en octubre de 2012 y los arquitectos de Córdoba que ganaron fueron Berzero, Marcellino y Gutiérrez.

Sin duda, estos últimos casos permitirían pensar en que, al menos en la teoría, en Tucumán en los últimos tiempos se ha logrado un grado de aceptación pública acerca de la importancia cultural de la Conservación del Patrimonio Urbano y Arquitectónico. Podemos inventariar como positivo: la Constitución de la Pro-

vincia, las leyes 7500 y 7535, la acción de la Municipalidad de la capital, la posición clara y la producción científica de los organismos especializados de las universidades, las marchas en el centro urbano, los recientes concursos públicos nacionales organizados por el Colegio de Arquitectos... Sin embargo, todavía son más las batallas que se pierden que las que se ganan, son muchos los edificios valiosos que se demuelen y quizá haya que constituir una ONG “Basta de demoler” como las que ya desarrollan una actividad notable en Buenos Aires desde 2007 y en Montevideo desde 2011.

Alberto Nicolini. Arquitecto por la Universidad de Buenos Aires en 1958, Profesor Titular por concurso de la Universidad Nacional de Tucumán desde 1964, dictando actualmente cursos de grado y de postgrado en la Maestría en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo Latinoamericanos y en el Doctorado en Arquitectura. Profesor invitado en cursos de Postgrado en las universidades de Buenos Aires, Mar del Plata, Pablo Olavide de Sevilla y en el CENCREM de La Habana. Es académico correspondiente de la Academia Nacional de la Historia y de la Academia Nacional de Bellas Artes. Ha publicado más de 90 trabajos sobre Historia de la Arquitectura e Historia Urbana Argentina y Latinoamericana.

Entre Ríos: un salón en los confines

MARCELO OLMOS

No es sencillo explicar este título sin entrar en múltiples consideraciones. Mi experiencia me indica que uno de los aspectos más ríspidos de la gestión está en los espacios enormes que distancian distintas instituciones y artistas, como también la historia de supuestas subordinaciones en el campo del arte, y de este lugar parto.

Mi trabajo en planificación o planeamiento como se denominaba entonces, me dio las herramientas de lo que hoy se llama gestión. El sencillo planteo de fijar objetivos y establecer estrategias me dio una visión muy espacial.

El término *Centro-Periferia* nace como una definición de reparto territorial aplicable en primer lugar a lo político, a las decisiones que determinan el manejo planificado de las acciones implementadas desde un proyecto de desarrollo o intervención. Esto lleva a que en la esfera de lo económico, factor estructural del poder, aparezca también el empleo de *centro y periferia*. Las teorías que economistas desarrollistas como Prebisch y Celso Furtado explicitaban en la década de 1960, ponían estas palabras para resaltar el desigual reparto de situaciones entre distintos territorios en términos económicos, donde el centro desarrollado imponía sus condiciones a una periferia subordinada, aunque también la visión es extensible a lo político como determinante de estas acciones.

Centro-Periferia es por sí mismo una clara definición de un centro acumulador, impulsor y rector de actividades con pretensiones rectoras y una periferia receptora e imitadora de estos flujos hegemónicos, pero también, paradójicamente, proveedora de materia sustentable para seguir generando este intercambio desigual.

Y acá debo reiterar que mi visión sobre aspectos del arte se circunscribe al aspecto territorial, a los condicionantes que ello implica y que complica su desenvolvimiento o lo fortalece. Y también destaco la profunda influencia del pensamiento de *Marta Zátonyi* en esta visión, de la que tomo sus conceptos al respecto porque los considero justos.

El epicentro impone entonces sus pautas a los territorios de la periferia, lo que no significa que todo es unidireccional. Desde la periferia los flujos permiten la renovación porque de otra manera el centro se agotaría sin respuestas como también la periferia sin estímulos. El centro entonces maneja sus valores axiológicos pensándose como lo más avanzado en todos o muchos aspectos de la vida, en el caso que nos referimos, el cultural. Y la periferia reconoce esa superioridad, pero corre el riesgo de olvidarse de sí misma y caer en una fascinación por lo dominante. También el centro corre un riesgo, el no poder ver su propia otredad.

Podemos sí, entonces, extender a lo cultural esta situación, entendiendo como centro global, a las grandes megalópolis del hemisferio norte: Nueva York, París y Londres, rectoras y difusoras de las corrientes artísticas consagradas por las instituciones, la crítica y el mercado.

Digamos entonces, que la distribución de la actividad cultural también se valora en función de su pertenencia espacial: centro o periferia, alcance y distancia del centro emisor, posibilidades de comunicación e infraestructura posibilitante. Todos factores que complican la comunicación o posibilidades de desarrollo de los artistas.

El centro impone su mirada, legitimando a través de sus instituciones prestigiosas, pero también estableciendo reglas que hacen sustentable los lenguajes consagrados del arte. Y acá aparece otro tema no menor, que hace a una realidad compleja: las escalas del arte según el lugar que ocupan en el territorio.

Buenos Aires, centro a nivel país, es sólo territorio periférico en el ámbito artístico global. La imposición de la globalidad también genera una corriente de intensa réplica de lenguajes, admisible porque el entorno agitado y dinámico va extendiendo similitudes a todas las concentraciones urbanas de la periferia en acción casi repetitiva de tiempos efímeros, que llevan a decantar posibilidades y presencias. Y aquí hay que analizar el impacto del centro, que se materializa en obras y seguidores. No todos acatan, pero si observan el centro, imposible no sufrir el impacto de la dinámica que posee. No todo es un juego de intereses. No todo es adherencia ciega ni imitación, diría que la mayoría busca su propio camino y lenguaje para no desaparecer. Pero el artista no sólo es la obra, es él y sus circunstancias. El contexto lo forma, lo alimenta, es imposible sustraerse a su época.

El contexto contemporáneo es dinámico, trepidante. Ningún artista escapa a la presión del mismo. Todos sienten que se incorpora a sus lenguajes casi sin pedir permiso. Algunos ponen su énfasis en lenguajes más tradicionales en sus soportes y técnicas, otros intentan o directamente empiezan y se lanzan a nuevos soportes y

tecnologías. El centro genera constantes vibraciones que llegan como oleadas. No sólo es el arte, es cada instante de nuevos descubrimientos, de nuevas maneras de comunicar, de interactuar.

Jóvenes generaciones que ya no saben de los lenguajes tradicionales y sus técnicas, crecieron sin conocerlas y se manifiestan con lo que manejan. No es desdeñable su actitud, porque también tamizan su contexto y lo exponen a través de su filtro.

El arte del centro se extiende entonces en la periferia. No es sólo copia, es interpretación propia de cada artista de un contexto cambiante, pero que no es ya el centro, valga la redundancia, sino que asume los cambios que se van desplazando en el territorio.

Y también pesa el salto generacional, que se abisma en cada una en tiempos de velocidad alucinante. Mi generación creció bajo lenguajes del arte diferentes, soportes diferentes, espacios expositivos diferentes. Confieso que entender me llevó esfuerzo para acercarme y recibir el mensaje de las obras nuevas, del arte contemporáneo. Pero del arte contemporáneo entendido como nuevos soportes, nuevos materiales, nuevas argumentaciones, nuevas miradas, nuevos contextos. Y encontré nuevas lecturas en las obras, nuevos mensajes, nuevas proclamas, nuevas personalidades. Ya no me sentí afuera y ahora es una experiencia fascinante.

Pero volvamos a las dificultades que plantea la tensión centro – periferia y dónde intento

ubicar al arte de Entre Ríos. El centro concentra, sin duda alguna, los medios para instalar el arte a niveles abiertos a públicos no entrenados, el objetivo último de todos.

En el centro las empresas instalan sus gerencias y el manejo de sus “sponsoreos”. En el centro, la tecnología es más accesible, y los espacios expositivos van sumándolos con parsimonia, pero lo hacen. Los medios le dan lugar, y cuando no, medios especializados, impresos y digitales, difunden, convocan, cuestionan, informan. En el centro están los curadores profesionalizados y los coleccionistas que motorizan las nuevas expresiones del arte con sus compras. Las actividades de incentivo son programadas en el centro, lógicamente, y su difusión es más accesible allí. Las clínicas y laboratorios artísticos son del centro para la periferia. Las alternativas de formación también lo son, como también las posibilidades de visibilidad del artista y su obra.

La periferia es más modesta. Sus empresas no “sponsorean” arte, tal vez deporte. La tecnología llega a cuentagotas a los espacios expositivos y complican cualquier muestra o proyecto. Los medios son menos, la prensa escrita tiene un alcance limitado. Los curadores de la periferia son multifunción y rara vez pueden desprenderse del diploma de pertenencia a ella, que nos hace eternos segundones. Los coleccionistas son excepciones, tímidamente aparecen galerías de arte, el brazo comercial del arte. Las actividades de estímulo se planifican afuera, se realizan lejos, y por lo general excluyen anchas fran-

jas de la periferia. El centro coloniza las escasas fundaciones con posibilidades y las deriva en fomentar su propia hegemonía. Hay excepciones, como la Academia Nacional de Bellas Artes; y ello me consta; no es mero formalismo; pero sabemos que logísticamente cuestan y por eso no abundan.

El contrapunto es limitante, la forma de igualar oportunidades es difícil. Centro y periferia parecen condenados a existir por mucho tiempo, pero la periferia alimenta al centro y el centro devuelve algo de lo que se lleva. Lentamente todo tiene tiempos de ida y vuelta aunque son excepcionales y reclaman una visión planificada para establecer la logística de poder hacerlo.

Aparece entonces un arte casi desapercibido, al que *Zátonyi* denomina *arte de los confines*. No es rimbombante, no está en todos los medios, no recibe a veces mucha atención, pero está.

Confines es por definición la palabra que señala el último límite entre dos territorios. En el arte, el confin estaría ubicado en la frágil última línea de esa periferia subsidiaria del centro. Confines es término también literario, y genera otras relaciones como la obra de la novelista Badoc y su proyecto del *Arte de los Confines*, que nada tiene que ver con lo que yo ubico en el término. El de Badoc es un proyecto realizado desde la palabra escrita al que se suman ilustradores, con todo el respeto y admiración que tengo para esta raza de artistas.

Me inclino por las palabras de la Doctora *Marta Zátonyi*, cuando habla del confin en su trabajo de *Arte y creación* (Zátonyi, 2012). Allí, nos recuerda que el poeta húngaro Balassi proclama *tengo mi humanidad y todo aquello que el hombre no puede perder por la mala fortuna, no me considero inferior a nadie, ni de menor valor*.¹

En ese borde a veces inhóspito, habitan potencialidades que van alimentando al centro más allá de la subordinación tradicional del entorno inmediato y mediato. Y Zátonyi lo destaca al hablar de Balassi, el poeta que marcara el lenguaje de su país y me atrevo a citarla textualmente: *el que crea un corpus propio, donde marca su identidad, su realidad de discurso, su sistema de pensar, valorar, anhelar, interpretar, entender y proyectar*. Y señala entonces: *sabe que su mundo es los confines y lo acepta*.

Confines es también hoy, no sólo el borde geográfico de la periferia, entendamos que hay situaciones dentro de la periferia que generan confines enclaustrados en ese espacio subordinado al centro. En el siglo XXI los confines tienen otras apariencias fronteras adentro. Confines, ese frágil estado que vive fuera de lo periférico, es una situación que en el mundo artístico genera hechos atendibles y que podemos señalar.

Arte de los confines, no sólo es un potente llamado de atención. Es el desarrollo de lenguajes a veces muy a contramano de los vigentes en el centro y que se extienden a la periferia. Son atendibles, porque de alguna

manera van alimentando el fluir de ideas y sensaciones que terminan alimentando el centro, pero también son muestra que muchas veces los condicionantes de la planificación espacial acá no cuenta, sólo la firme resolución de pertenencia.

Creo entonces, que el título *Entre Ríos: un Salón en los confines* se explica, porque la provincia isla fue mucho tiempo un confin casi misterioso y que para tener un panorama de esta provincia-isla, la mejor manera es analizar ese Salón, su Salón Anual Provincial de Artistas Plásticos, exponente fiel en donde confluyen las expresiones artísticas que tienen cabida, al menos en sus disciplinas tradicionales, en este evento tan particular de esta provincia. Un Salón que es la expresión cabal de lo explicado. Allí, sólo se mide y valora con sus propias medidas.

La provincia de Entre Ríos tiene un desarrollo artístico muy joven, al contrario de las otras provincias fundadoras, originadas en verdaderas ciudades estado. Entre Ríos es de origen rural y pocas poblaciones de modesto número de habitantes y servicios casi inexistentes se presentaban en su territorio. El desarrollo de estos núcleos urbanos comenzó realmente en el siglo XIX adquiriendo entonces un carácter urbano consolidado, en particular en las ciudades del sur del territorio como Gualaguaychú, Gualaguay y Concepción del Uruguay, que por sus puertos y gracias al negocio de los saladeros, ingresaron nuevas costumbres y nuevas necesidades. Imprenta

1. ZÁTONYI, Marta. *Arte y Creación. Los caminos de la Estética*. Edición Capital Intelectual. Col. Claves del Arte. Buenos Aires 2011. Madrid 2013.

y teatros aparecen entonces, también los pintores que rodearon al General de Urquiza, en particular *Juan Manuel Blanes* o los que enseñaban en el Colegio del Uruguay, como *Bernardo Victorica*. No es casual entonces que en esa zona aparezcan los primeros pintores nativos como *José Hidalgo*, *Carmelo Romero*, el *Conde de Gená*, y *Secundino Salinas*, y más tarde una generación de artistas como *Carlos Delgado Roustán*, *Francisco Bernareggi Calderón*, *Arturo Guastavino*, *Juan Manuel Gavazzo Buchardo* y el emblemático *Cesáreo Bernaldo de Quirós*.

En 1925 se funda el *Museo Provincial de Bellas Artes*, que lleva el nombre de su hacedor, el Dr. Pedro Ernesto Martínez, figura relevante en el panorama cultural del litoral. Rector de la Universidad Nacional del Litoral, Juez del Superior Tribunal de Justicia de Entre Ríos, jurista notable, miembro eminente de la desaparecida Comisión Nacional de Bellas Artes, Martínez da el primer paso para poder sustentar acciones como el Salón, que con el tiempo se convierte en la fortaleza del museo al poder

registrar el arte en la provincia sin baches, sin ausencias.

Recién en 1945, un grupo de artistas de Paraná conforma la Asociación de Plásticos Entrerrianos, que lleva a cabo un ambicioso programa de salones y exposiciones, antecedentes del Salón Anual Provincial de Artistas Plásticos de Entre Ríos, que este año realizará su 50° edición.

Este Salón comienza sus ediciones en 1957 y se continúa hasta el presente en realizaciones anuales de convocatoria a plásticos residentes en la provincia y entrerrianos establecidos fuera de ella. La convocatoria deriva en un evento atractivo para los artistas de la provincia u originarios de la misma, ya que sus cinco primeros premios, correspondientes a las tradicionales secciones de pintura, escultura, dibujo, grabado y cerámica, no sólo consisten en una suma de dinero tal vez poco significativa, sino en una pensión al mérito que se concreta a partir de los cincuenta años. Beneficio que convoca a todos y permite comprobar que en el Salón las ausencias son contadas.

Para presentar a quienes son los protagonistas del arte en la provincia ahora, qué mejor manera que hacerlo en el orden que su Salón los incluye, por disciplina, aunque algunas adolecen de adherentes entusiastas y pocos esforzados representantes. También nos obliga a dejar de lado fotógrafos y otros artistas con trabajos de arte contemporáneo en nuevas técnicas y nuevos medios, cuya aceptación es todavía un intento.

En las últimas décadas del siglo XX, *Gloria Montoya* artista de singular valía marca una nueva manera de encarar los lenguajes del arte, hasta entonces más aislados, espontáneos muchas veces, por un accionar de sólidos contenidos teóricos. Gloria Montoya poseía una buena formación en la plástica, adquirida en sus estudios en Buenos Aires y en sus viajes becada a Europa, también poseía un grado universitario en filosofía, era una escritora consumada e investigadora. Figura difícil de superar, ya que a partir de su presencia, el arte dejó de ser una cuestión de aficionados y se transformó para el público local en algo con sólidos contenidos intelectuales. Su fallecimiento en 1995 deja vacante el liderazgo en el campo de la pintura, siendo entonces referencial el pintor concordiente *Nicolás Pasarella*. Es necesario aclarar que otras figuras destacaron en el campo de la pintura, no siendo nativos, como el santafesino *Artemio Alisio*, afincado en Concepción del Uruguay y fallecido en 2006; *Daniel Zelaya*, en Colón, fallecido en 2012 y la rafaeline *Celia Schneider* viviendo aún en Paraná y protagonista



Fachada Museo Provincial de Bellas Artes "Dr. Pedro E. Martínez" de Entre Ríos. Ubicación: calle Buenos Aires 335, Paraná, dependiente del Ministerio de Comunicación y Cultura.



importante en el campo del arte y la educación. Entre Ríos tuvo artistas que se afincaron y otros que se marcharon pero es necesario nombrarlos, como *Roberto Aizemberg*, nacido en Federal, y *Mildred Burton*, oriunda de Paraná. Ambos construyeron sus carreras y vidas fuera de la provincia.

No es mi intención hacer un listado de todos los artistas que viven y trabajan en la provincia, sólo mencionaré algunos, para mí destacados y visibles por su trabajo continuo y su permanente presencia en un escenario a veces difícil. Quedarán nombres que no es mi intención dejar fuera, pero sólo apunto a establecer algunas referencias.

Nicolás Pasarella es un autor con una formación en el arte comprometido de los años '60 y '70 del siglo pasado. Dibujos, grabados, pinturas conforman una obra sólida y pareja que no abandona sus principios motores. Notable el retablo de Nuestra Señora del Maíz para la iglesia de Pompeya de la ciudad de Concordia. Allí su talento para dar volumen, para reflejar una historia que implica mirar las raíces, compromiso político, ideales que no claudicaron, son evidentes y se encuentran en toda su obra.

Hugo Musser también es de Concordia. Su trabajo abarca no sólo la pintura, también el dibujo. Su consumado talento le abre las puertas para explorar situaciones que atrapan al observador y revelan una imaginación desbordante. Una temática re-

lacionada con situaciones personales y sociales liga a estos artistas concordienses, que las revelan con crudo impacto.

Otros pintores van sumando al arte de la provincia. Algunos trabajan fuera de ella como la lapaceña *Kiki Lawrie*, o el oriundo de Chajarí, *Alejandro Fangi*, que optan por lenguajes totalmente contemporáneos. *Lawrie* se forma en la Universidad de Córdoba, y no cabe duda que ello la lleva a abandonar expresiones más tradicionales y opta por un lenguaje lleno de simbolismos y referencias puntuales en el contexto absolutamente actual, como la formación porteña de *Fangi* y su visión contemporánea. O *Ester Pañeda*, radicada en Córdoba y dueña de un lenguaje muy personal donde lo textil se conjuga con otras técnicas para obtener resultados sorprendentes. O *Federico Lanzi*, que se sumerge en los lenguajes contemporáneos y trabaja con ellos obteniendo como resultado obras atractivas, sugerentes, que auguran un talentoso futuro.

Alberto Bonus es de Gualedguaychú, una ciudad que tuvo una intensa vida cultural y ahora alumbra algunos artistas que van ganando espacios. Bonus adhiere a lo geométrico, construye desde su visión obras de definidos trazos y avanza en una exploración que llega a lo tridimensional al incursionar en la escultura en donde trabaja con la misma inspiración. También *Paula Chesini* trabaja en la ciudad del sur, en un lenguaje más figurativo pero apuntando a vivencias generacionales más vivaces, rápidas, testigos de un mundo nuevo y globalizado.

Raúl González, pintor que tiene una obra extensa, de buen manejo del color y la estructura. Su obra es interesante por su amplitud, por su exploración constante, por su presencia laboriosa, por resultados bien logrados. También emprendió restauros en pinturas murales, oficio donde se especializó e incursionó en el grabado y el dibujo con igual solvencia.

Lía Tejera, Adriana Tessore, Oscar Salari, Ernesto Tabares, Ramiro Salinas, Manuel Ramat, Marcelo Pessoa, Guillermina Rapuzzio, Sergio Damonte, Oscar Ojeda, José Leandro Giménez, Jano Insaurrealde, Luchi Collaud y Adrián Carnevale suman



Nicolás Pasarella. *El otro está peor*. Tinta. 62 cm x 43 cm. 1983. Primer Premio Salón Anual de Artistas Plásticos de Entre Ríos. 1996.

en el campo de la pintura lenguajes consolidados e interesantes, incursionando desde la figuración, la abstracción y variables que van adoptando en la intensidad de su búsqueda. No faltan las visiones del paisaje, previsibles en una provincia de fuerte impronta rural, temática en la que incursionaron muchos artistas, destacando a *Guillermo Bekes*, santafesino radicado muchos años en Concordia y que de la abstracción rigurosa pasó a ser un destacado paisajista radicado hoy en España.

En escultura, *Anahí Villarruel*, tal vez la escultora más referencial y comprometida con su tierra en este momento, incansable artista que trabaja la chapa con empeñosa constancia para lograr inesperados giros en sus resultados. También *Imelda Bancho de*

Luque y *Mario Oviedo*, ambos de Victoria, suman sus esfuerzos para realizar obras en una disciplina que no posee muchos cultores. Sumamos a *Mario Morasán*, mudado a Buenos Aires para seguir en lo suyo.

En grabado podemos destacar a *Guillermo Hennekens*, cuya obra prolífica tiene sólidos antecedentes en su formación, lo que le da seguridad y soltura. *Cristina Viscay* es otra grabadora que suma trabajo y calidad en esta disciplina. Otros artistas, que militan en disciplinas dispares han incursionado en ésta, que posee un desarrollo módico y diría muy quieto en las últimas décadas a excepción de los nombrados *Hennekens*, *Viscay*, *Luis César Bourband* y el ya retirado *Hipólito Vieytes*, cuya obra es aún en la

provincia, un punto muy destacado en el panorama detallado.

Del dibujo podemos decir que Entre Ríos se destacó en décadas pasadas por poseer un grupo de hacedores que hicieron de esta disciplina un hecho con halagadores resultados y que sigue aportando estupendos dibujantes. Por ello elegí ilustrar este artículo con obras de algunos de los más destacados. *Pasarella* fue sin duda uno de esos dibujantes extraordinarios, a los que hay que agregar a *Carlos Asiain* con su mágico desarrollo de historias y vivencias en sus obras de tinta y grafito, collage y pastel es sin dudas, un referente ineludible en las artes provinciales, que marca aún el camino de estos autores apegados a esta disciplina casi de solitarios.

Claudio Osán encara su obra con equilibrio, sutiles referencias y refinado lenguaje. Es uno de los exponentes de esta disciplina más referenciales y de presencia constante. *Juan Carlos Eberhardt* también recurre al dibujo como medio expresivo y logra resultados de calidad, imaginativos, cada vez más ricos en recursos, lo que le permite desplegar intrincados laberintos de metáforas con creciente soltura. *Néstor Medrano* también es un autor que comenzó siendo referencial a un mundo intimista y que se atrevió a juegos más osados, metáforas elaboradas.

Pero las nuevas generaciones aportan dibujantes de la talla de *Lisandro Pierotti*, un autor con una potencia enorme, con sólidas propuestas, que indaga y busca maneras de transmitir un universo de vivencias que



Claudio Osán. *Mi cielo es tu cielo II*. Lápiz carbón y tinta sobre tela. 100 cm x 120 cm 2012.



Juan Carlos Eberhardt. *La suite del héroe II*. Témpera, grafito y lápiz color. 2007.

orillan lo fantástico, el horror o el vacío. También *Hugo Mazzarella* despliega un lenguaje vibrante y suelto en busca de imágenes cargadas de su visión.

Javier Solari también transita el mismo camino del dibujo, pero su andar es por otros mundos, complejos y personales, resultado de sus viajes y experiencias, de su propia curiosidad por el agitado mundo de hoy, que excede los límites de lo provinciano y se sumerge en la vorágine del hoy.

Santiago Cabrol es joven, sumergido en el mundo de las fantasías que se edificaron en el siglo XX, las toma y las transforma, es una promesa brillante que sabe de misterios. Proveniente del mismo mundo, *Adrián Acosta*, es un dibujante de refinada línea y resultados figurativos de calidad, también construye objetos casi preciosos con imaginación desbordante.

En cerámica, *Mary Valente* es sin duda una representante de una larga serie de autores que hicieron de este material su manera de trabajar. Ella construye retablos extraordinarios, donde las historias se cruzan, se mezclan, reclaman ser indagadas. Su estupenda serie de los monjes, figuras de estilizada simplicidad, fue por sí sola capaz de exhibir su talento creativo sumado a su manejo técnico de un material no siempre dúctil, y se convirtieron en la impronta de su lenguaje.

Fabio Moreira construye figuras estilizadas, trabaja barro de distintos colores, obras

que se construyen frecuentemente desde una idea de primitivismo abstracto, donde muchas veces la sensualidad aparece, cuando no un abierto erotismo.

En Concepción del Uruguay, el legado de *Artemio Alisio* se prolonga en las expresiones de dos ceramistas que de alguna manera siguen trabajando imágenes ligadas al lugar, a la naturaleza, al mundo en donde están y viven: *José Luis Saffer* y *Luis Alberto Salvarezza*. Este último es también dibujante y grabador, su trabajo guarda una coherencia bien sostenida en el tiempo.

Las nuevas generaciones van transitando caminos de lo contemporáneo, en lenguajes no habituales para una provincia de maneras más tradicionales. *Lucas Mercado*, *Julia Acosta*, *Marco Bainella*, *Francisco Vázquez*, van consolidando propuestas y ganando espacios en su provincia y en el caso de alguno de ellos, también empiezan a



Lisandro Pierotti. *Nuevos vicios*. Tinta china y plumin. 2010.

trascender fuera de la misma, buscando espacios que el confin todavía no contempla o cede a regañadientes.

Insisto en que no es posible establecer en el acotado número de páginas solicitadas a todos los artistas en actividad, pero este resumen me permite destacar el resultado de un Salón que dio lugar a todos los nombrados, los premió, los estimuló. Este Salón de los confines permite registrar el desarrollo y devenir del arte en la provincia. Puede ser objetable su empeño en ser cerrado, pero también constituye su gran fortaleza, la de permitir asomarnos a este mundo en los confines, la provincia isla, Entre Ríos, y saber qué se hizo en los



Javier Solari. *La muerte del Dr. Zorg*. Tinta. 2012.

últimos cincuenta años, cuánto se trabajó, cuánto sumó y cuánto erró, no importa, el resultado es una lectura de este universo cultural en los confines sin ausencias.

Orgullosamente pendiente de sí mismo, Entre Ríos sostiene con empeño esa individualidad rabiosa y reconoce en los suyos su identidad. Los artistas saben que el precio es alto al sostener semejante postura, pero muchos siguen, algunos claudican, otros emigran. Pero todos pasaron por su emblemático Salón, el extraño acontecimiento que pervive aún cuando las críticas arrecian, o la fuerza del centro lo asedian. ¿Qué mejor manera de conocer el arte entrerriano que recorrer las obras premiadas en su museo provincial?

Su fundador no se equivocó al proponerlo como una institución rectora, necesaria. Organizó y promovió un primer Salón Nacional en 1930, como una manera de provocar respuestas en la provincia, y con el

tiempo las obtuvo de una provincia que tiene más escritores y poetas que artistas visuales. También hubo avatares que amenazaron la existencia del Salón Provincial como la irrelevante y desprolija gestión que en 1998 ni siquiera respondió a los pedidos rutinarios para llevar a cabo el acontecimiento, que pudo continuar gracias al entonces Intendente de Gualeguaychú que abrió en el emblemático Instituto Magnasco de la ciudad la edición a su costa y cargo.

Y aquí volvemos a Zátonyi y su análisis de la relación del centro y las áreas periféricas, en el que apunta a la existencia de franjas móviles en las mismas, cambiantes con el contexto y las tensiones imperantes. En el joven arte argentino, la provincia sigue siendo un confín en la periferia, aún no subordinado, empeñado en su propia existencia, rechazando colocarse en alguna de esas franjas. Entre Ríos es entonces un territorio que se centra en sí mismo, y aunque reconoce aperturas e influencias, su

carácter le permite tener un mundo muy propio, con sus valores y reconocimientos por fuera de las idas y vueltas del centro y la periferia. Y qué mejor manera de conocer esto que su Salón en los confines, donde sus artistas se reconocen, se encuentran, intercambian más allá de los avatares del aquí y el allá, de los errores y aciertos, de las necesidades y urgencias.

Bibliografía

Zátonyi, Marta. *Arte y Creación. Los Caminos de la Estética*. 1ra. Edición.

Edición Capital Intelectual. Claves del Arte. Buenos Aires 2011. Madrid 2013.

Catálogos de los Salones Anuales de Artistas Plásticos de Entre Ríos.

Museo Provincial de Bellas Artes "Dr. Pedro E. Martínez".

Imprenta de la Provincia. Paraná, Entre Ríos.

Marcelo Olmos. Arquitecto, Académico Delegado en Entre Ríos de la Academia Nacional de Bellas Artes desde 1999. Asesor Honorario de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos. Desde 1987 se desempeñó en distintas instituciones, haciendo de la gestión cultural su especialización. Accedió por concursos públicos y abiertos a las direcciones de los Museos Provinciales de Bellas Artes de Entre Ríos (1993/2000) y Santa Fe (2001/2011). Docente universitario, se desempeña en la Universidad Nacional del Litoral y en la Universidad Autónoma de Entre Ríos, donde ganó sus cátedras también por concurso. En 2003, fue distinguido con el Premio Fray Mocho, máxima distinción literaria de la Provincia de Entre Ríos, desenvolviéndose actualmente como gestor cultural y curador independiente.

Artistas objetualistas en Santa Fe: reflexiones y experiencias

CARLOS MARÍA REINANTE

El presente trabajo pretende dar a conocer la obra realizada en la provincia de Santa Fe por artistas objetualistas. Como en toda mirada, una carga intencional localiza la búsqueda, prescribe sus alcances y justifica la elección de trabajos recientemente realizados por creadores de Rosario, Santa Fe, Esperanza y Rafaela. Obras y autores que, pese a pertenecer a distintas generaciones, provenir de variadas formaciones y experiencias, y materializar registros y significados muy diferentes, aparecen sin embargo centrados dentro de un mismo microclima productivo, un microclima en el que sobrevuela la consideración conceptual y referencial de los objetos, una particular ontología y una contemporaneidad aglutinante.

La obra objetualista de los realizadores santafesinos recorre un amplio arco de creaciones de naturaleza tridimensional-espacial, pero ninguno de ellos elige tomar literalmente o resignificar los objetos de la sociedad de consumo. Son objetos *ad-hoc*, creados *ex profeso* para desplegar una existencia específica y propiamente intencional; objetos que se revelan como *formas*, en el sentido platónico del *eidos* en su triple condición productiva: parten de una voluntad interior, subjetividad o proyecto; determinan un ordenamiento ideal del mundo, lenguaje o codificación; y se erigen como artefacto simbólico, como fundamento de una cultura (comunidad ideal, dimensión histórica, artística, etc.). De este modo y –siguiendo con el concepto platónico–, cerramos esta introducción con la idea de que el objeto *es algo a lo que el ver abre el acceso*.

Fernanda Aquere (San Gregorio, Santa Fe, 1968)¹

Comenta Aquere: “La evolución dentro del proceso de trabajo derivó en una obra-objeto. Para poder materializar los conceptos

(soportes de la producción) necesité operar en el espacio, manipular la morfología de los volúmenes, jugar con la luz y con las sombras provocadas por los objetos sobre el muro”... “Al desprenderme de la representación pictórica, incursioné en esta práctica objetual que se corre de cierto planteo tradicional, pero además, entra en vínculo con el diseño y se direcciona hacia el riesgo, la pluralidad formal, conceptual y perceptiva. Considero un desafío operar en un territorio tan discutido, ambiguo y colmado de interrogantes como el de la obra-objeto”...

Seguramente son estas opiniones, la mejor carta de presentación o declaración de principios para entender cómo los artistas ven a los objetos. Objetos que en su caso, parten de escindirse poco a poco del plano pictórico tradicional para obtener una autonomía reveladora de otras intenciones y significados. Sobre esa idea, la autora arranca suplantando laboriosos trabajos realizados con pigmentos y soportes manufacturados por formas e instalaciones hechos con elementos tomados de la producción industrial: dedales de acero, tubos metálicos, tejidos de alambre, cajas de acrílico, etc. Con ellos crea una constelación de “tiros al blanco”, “macho-hembra”, “Brai-lle, me armo, me desarmo”, “cuestión de suerte”..., todos referentes de una categorización conceptual que alude a lo que la autora quiere expresar en cada caso. Seguidamente, y en concordancia con los planteos esbozados, Aquere construye un conjunto de obras –algunas de gran tamaño– donde prevalece un objeto-signo cuyo volumen se manifiesta subsidiario del muro de sostén. Se trata de estructuras abstractas, muy pregnantes por forma y color, algunas se disponen en tramas de espirales repetidos, otras constituyen retículas circulares o rectangulares donde la regularidad muchas veces está

1. Profesora Superior de Artes Visuales por la Escuela de Artes Visuales “Juan Mantovani” de Santa Fe, Gestora Cultural independiente, y cursante del post-título en Formación Universitaria en Artes Visuales en la UNR (2011). Fue becaria del Gobierno de Santa Fe para perfeccionarse en pintura y de la Fundación Antorchas. Asistente a talleres y clínicas de obras con importantes maestros de Argentina; en 2010 realiza una residencia para artistas en Valparaíso, Chile. Ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas en el país y el extranjero, y ha obtenido importantes premios. Su obra integró en 2011 las exposiciones del Programa Argentina Pinta Bien: Santa Fe, Centro.Vive y trabaja en Santa Fe.

rota por efectos de rarefacción, esto significa que las urdimbres en determinados focos presentan notables anomalías e interrupciones con el propósito de generar sentido, de provocar un índice. En la obra de Aquere sobresale su factura, un perfeccionismo en la resolución constructiva que se aproxima a los productos realizados industrialmente.

César Benzi (Colonia Gral. Belgrano, Santa Fe, 1981)²

Afirma Benzi: “El objeto me aproxima al espacio. Necesito del medio objetual y transparente para transferir un concepto de “intangibilidad”. Como configuración de aquello que está casi imperceptible. Articulando determinada cantidad de líneas y

esferas creo una estructura con entidad de objeto. Cada una, en sí misma, encuentra un límite real y espacial. Ese lugar preciso donde la fragilidad de la pieza se vuelve extrema. Como un máximo de lo manipulable (por su condición corpórea como volumen tanto como por su peso). Así cada pieza se suspende en proximidad a otra, y otra, construyendo un todo como un cosmos. Una suerte de masa de hilos o estructuras de cristal en el espacio: un objeto que por acumulación muta casi llegando al límite de la escultura, pero que no lo siento como escultura. Tampoco me considero un artista netamente objetual. Me sirvo del objeto y necesito crearlo pero solo para obtener una construcción más ambiciosa”.

Resulta de interés el juicio de este joven artista, por cuanto señala cuáles son las ideas y las formas que ha debido adoptar para

poder utilizar la antigua y difícil técnica del vidrio soplado. Si bien su obra recorre otros materiales y propuestas, la impronta singularmente original la obtiene generando estructuras de cristal que combina hilos, tubos y esferas de diferente sección y tamaño. El artista habla de cosmos o constelación para referirse a ello, a una organización tridimensional creada en el espacio por formas suspendidas y cuyo *pattern*, no persigue una prefiguración geométrica sino libre, azarosa y por momentos caótica. Pero no caótico en su significado de desorden, defecto o contradicción, sino en la acepción de adherir a formulaciones próximas a fractales: término cuya raíz latina viene de *fractus* que significa interrumpido, irregular, propio de las construcciones naturales dominadas por lo casual y lo complejo. De este modo, Benzi elabora un cuidado y frágil sistema de fractales naturales: tensores, perfiles y burbujas que son sometidos al efecto de la luz para agudizar una percepción de inmaterialidad y liviandad. Todo un logro si se piensa en la dificultad que conlleva sostener tan delicada como inestable materialidad.

Corina Bolzico (Esperanza, Santa Fe, 1980)³

Comenta Bolzico: “Me considero una artista objetualista; ya que en el proceso de construcción de obras, el objeto se ha convertido en una constante de crecimiento y evolución, en un lenguaje que me permite



Fernanda Aquere. *Plan B*. 2010. MDF calado. Pintura industrial laqueada. 100 cm x 100 cm x 10 cm. Fotografía tomada por el artista.



César Benzi. Instalación: *Intangible con aparente posibilidad de fuga*. 2011. Varillas y burbujas de cristal y rayos cromados de bicicleta. Fotografía de Ariana Belén Beilis.

2. Egresado de la Escuela de Diseño y Artes Visuales de Santa Fe en la especialidad Artes Visuales, ha participado en clínicas de obras, realizado exposiciones y ha obtenido becas, del Fondo Nacional de las Artes, de la Fundación del Nuevo Banco de Santa Fe, y de Espacio Nómada de Gestión Cultural Germina Campos. Obtuvo premios y distinciones, entre otros, el premio Familia Espino en el 88° Salón Anual de Santa Fe, Museo Rosa Galisteo de Rodríguez y el Salón de Becarios de dicho museo. Su obra integró las exposiciones del Programa Argentina Pinta Bien: Santa Fe, Centro (2011). Vive y trabaja en Santa Fe.

3. Asistente Social por la Escuela de Servicio Social de Santa Fe y Técnico Superior de Artes Visuales por la Escuela Provincial de Artes Visuales “Juan Mantovani” de Santa Fe. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas en diferentes puntos del país y el exterior, obtenido importantes premios y distinciones y ha integrado el Proyecto Patagonia (2006), entre otras participaciones. Su obra integró las exposiciones del Programa Argentina Pinta Bien: Santa Fe, Centro (2011). Actualmente reside en Esperanza, provincia de Santa Fe.

elaborar los trabajos desde los propios elementos que lo constituyen, haciendo que participe el espacio como nexo vital, para dotar de sentido y generar una atmósfera propia. Por otra parte, el objeto me permite presentar a modo de síntesis el universo de ideas y conceptos con los cuales fui nutriendo mi proceso de investigación, y que luego de su gestación, ha de concluir en elaboraciones cuya presentación deriva muchas veces en instalaciones”.

Dicha afirmación queda justificada en los últimos trabajos de la artista: obras e instalaciones donde se reconocen antecedentes y asimilaciones provenientes de mundos en sí mismos contrapuestos. Por un lado están los objetos, las piezas y volúmenes que coloca en el espacio como marcas, son quienes constituyen los índices (icónicos o metafóricos) que motoriza las ideas, conceptos y referencias que da a conocer la autora. Por otro lado –a veces de modo autónomo a veces de modo subsidiario–, aparecen actuaciones en el plano, recortes de naturaleza sensible, piezas visuales cuyos trazos y grafías simbólicas procuran alcanzar una referencialidad sonora. Son esquicios y simples anotaciones de un lenguaje abreviado, sin embargo, representan instancias proyectuales de quien habla y dibuja con voluntad auditiva, sinestesias que procuran transferir al plano la presencia de lo musical.

Con estos materiales Bolzico edifica una obra contemporánea y personal, pero puede

hacerlo sobre la base de un corpus reflexivo y sensible que parte y se nutre del territorio y la cultura del lugar, como es el caso “Alimento vestigio – mundos”, instalación que incorpora una mesa y una silla de más de dos metros de altura como referencias y citas icónicas implícitas: materiales que no solo desocultan la ritualidad social de simples prácticas alimentarias, sino que ponen en acto una manifiesta intersubjetividad haciendo visible el recuerdo, el testimonio de la vida vivida, las historias familiares y un devenir rememorado desde lo simple y cotidiano.



Corina Bolzico. *Alimento (vestigio-mundo)*. 2010. Mesa y silla de madera laqueada, 214 cm x 58 cm x 45 cm. Fotografía tomada por la artista.

Jésica Bertolino (Santa Fe, 1977)⁴

Escribe Bertolino en *Jardines; poética de obra breve*: “Reparo en la naturaleza en general –en algunos bichos en particular– y arriesgo reproducciones arbitrarias de ellos. De algún niño me apropié la intención de construir pequeñas escenografías donde los soldaditos de plomo cometerían las batallas... Las maquetas pueden ser refugios a salvo de la lluvia y de la intemperie, lugares que pueden habitarse con los ojos y un esmerado ejercicio de relativización de las escalas.

Trabajo con un caudal de material artificial que llega cotidianamente de la mano del consumo... lo colecto en frascos y más tarde armo constelaciones, atesoro en cajas posibles jardines fabulados hechos de plástico y de mi tiempo, tiempo que se prodiga amorosamente en el gesto de cortar, pegar, homologar, emparentar”...

Elocuente manifiesto de la artista donde revela sus ideas sobre el arte, una justifica-



Jésica Bertolino. *Alubia encantada*. 2010. Cerámica, metales, alambres y elementos de bricolaje. Fotografía tomada por la artista.

4. Profesora Superior de Artes Visuales, especialidad pintura, por la Escuela Provincial de Artes Visuales “Juan Mantovani” de Santa Fe, estudió Diseño Gráfico en Comunicación Social y Dibujo Animado en la Universidad Nacional del Litoral. Ha realizado clínicas de obras y seminarios de formación teórica, exposiciones individuales y colectivas en el país y el exterior; y ha obtenido premios y distinciones. Fue becaria de Espacio Nómada – Gestión Cultural Germina Campos (2009), del Fondo Nacional de las Artes (2010 y 2012) y de la Fundación del Nuevo Banco de Santa Fe (2012).

ción para figuras y objetos que habitan un mundo aparentemente centrados en lo ingenuo, añorado o puro, pero que en realidad constituyen una renovada apuesta a la contemplación, una vuelta al arte por vía de la simulación paradójica: arte cuya atmósfera bucólica y neo-barroca es lograda por la pulsión artesanal de la mano de la autora. No hay en ello una regresión, un pensar que las imágenes remiten a un paraíso perdido, a una suerte de rememoración psicoanalítica del sueño freudiano. Los objetos y demás criaturas creadas: alubias encantadas, yacarés dormidos, plantas carnívoras, bosques con habitantes de una zoología fantástica..., componen un universo de *mazapán*, hecho de ex profeso o reciclando desechos con la idea de poner en imágenes alusiones, metáforas y conceptos. Son figuras fuertemente icónicas, reconocibles, de colores brillantes y luminosos, ello hace que ejerzan una atracción inevitable y los vuelva narrativamente significativos para el receptor. Por lo mismo, se apresta como un paisaje ilusorio que no se corresponde con



Maira Dalla Fontana. *Piel de pollo*. 2010. Estructura metálica y tela tensada. Fotografía tomada por la artista.

la realidad, y que —como sucede en las ilustraciones de los libros para niños—, todo es pura fantasía, con morfologías y estereotipos próximos al *gadget* y al *kitsch*, en tanto procuran ser banales, placenteros, amigables y siempre prestos a satisfacer. En unidad o en conjunto, estos pequeños relatos parecen advertir sobre las disfuncionalidades propias del mundo actual, como de las intersubjetividades posiblemente reprimidas que anida en los sujetos...

Maira Dalla Fontana (Calchaquí, Santa Fe, 1982).⁵

Refiere Dalla Fontana: “Mi búsqueda está en el espacio porque éste trae aparejado el tiempo. Considero que estos aspectos otorgan cierto grado de honestidad a la obra y a su relación con el espectador. Dentro de este proceso de encuentro, veo que mi trabajo atraviesa varios caminos, el del objeto u objetualismo es uno de ellos. De este lenguaje y de su aspecto estético, me interesa indagar sobre sus posibilidades constructivas, la fusión material de telas con los sistemas de producción (artesanía/arte/diseño/industria). Dentro del campo semántico busco el carácter de cotidianidad que rodea al objeto, tanto como idea como concepto lingüístico.

Me considero, más que objetualista, una artista espacialista, dado que el espacio es el medio y motor de la realización. Pienso que como le pasa a todo artista, me aparecen distintos interrogantes que abren

un abanico de caminos posibles de ser transitados. Es entonces cuando mi producción se combina con otras experiencias como la instalación, la escultura, el video/arte. Dentro de ese mundo hay un vínculo muy íntimo con el objetualismo, una relación de consecuencia que tiene que ver con la materialidad y el tiempo”.

Coherente con ello, y posiblemente por haber elegido el campo espacial, esta artista viene ensayando interesantes propuestas en las que combina materiales y diseños. Particularmente sus estructuras de tensión, dispositivo que alienta poner al límite las posibilidades resistentes de telas y tejidos siguiendo formatos predeterminados. Para obtener una materia continua y expansiva trabaja con formas blandas, de pliegues abiertos y extendidos, son formas topológicas que se repiten o combinan siguiendo geometrías complejas. En algunos casos opta por organizaciones reducidas, en otros, articula espacios practicables que invitan al recorrido. Los efectos de luz y el uso del color sustancian en las obras una percepción de materialidad gaseosa, de sensación evanescente que recuerda a paisajes lunares y a formas de la galaxia.

Laura Hotham (Santa Fe, 1974).⁶

Esta artista cuenta que el contacto con los materiales fue el camino que la llevó hacia la objetualidad. Una propuesta que en sus fundamentos surge de la necesidad de contar con una materia cuya superficie

5. Es Licenciada en Diseño por la Escuela de Diseño y Artes de Santa Fe, y cursa la carrera de Profesorado de Artes Visuales en la ciudad de Rafaela, Santa Fe. Ha realizado exposiciones por selección en salones oficiales y bienales de arte, obtuvo premios e integró muestras individuales y colectivas en el país. Participó del Programa Internacional Para Artistas PIPA 2012, realizado en Montevideo (Uruguay). Actualmente experimenta e investiga en el campo artístico de la fotografía y el video. Vive y trabaja en Rafaela, provincia de Santa Fe.

6. Profesora de Artes Visuales por la Escuela de Diseño y Artes Visuales de Santa Fe. Es docente de su especialidad y artista plástica. Ha asistido a talleres y participado en exposiciones colectivas. En el 89 Salón de Santa Fe (2012) del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, recibió la mención LT10. Radio Universidad del Litoral. Vive y trabaja en Santa Fe.

podiera “esconder en su interior otras realidades”. Recuerda nunca haber pensado como artista objetualista, ya que en un primer momento relacionaba su trabajo con el arte textil, pero que con el paso del tiempo fue encontrando en el arte objetual un espacio pleno de posibilidades. Ello le significó reunir una labor tradicional como la costura con los materiales no convencionales de la pintura y obtener como resultado relieves textiles y objetos realizados en diferentes telas: hápticos, sensoriales, llenos de provocadoras alusiones. Son objetos que pueden asimilarse a esculturas blandas ya que tienen volumen y recorrido. Para lograrlo, la artista rescata como decisivo su encuentro con las *molos* (artesanías realizadas por mujeres kunas en Panamá y Colombia), situación que le permitió colocar en primer plano la condición de la mujer latinoamericana como transmisora por generaciones de saberes y de sentido del mundo textil. Una condición que reconoce como propia, ya que se siente atravesada por las mujeres de su propia familia quienes le enseñaron a manipular materiales y herramientas del oficio. En la revalorización de tradiciones femeninas ancestrales, referidas tanto a los diseños como a procedimientos y técnicas, Hotham recrea formas donde se asocian tradición y actualidad. Figuras humanoides, animales deformes, criaturas de fantasía, están intencionalmente hechos de materiales y telas aprehensibles, géneros de texturas táctiles y tintes saturados. Una mirada más cuidadosa revela que dichos objetos recuperan el uso

de la puntada gestual para el dibujo con hilos de colores, una manera –dice la autora– de destacar los elementos plástico-expresivos en la creación de las formas. En referencia a ello recuerda que a diferencia de las *molos* –quienes piensan que cuanto menos visible sean los detalles de acabado mayor es el valor de la artesanía–, sus piezas



Laura Hotham. De la serie *Nido – Casa – Madre*. 2010-2012. Telas, tejidos y aplicaciones de materiales diversos. Fotografía tomada por la artista.

parten del caos, de un armado que se va haciendo, cosiendo, eligiendo y cortando... allí, piensa la artista, aparece el orden, en el hacer, y es en ese hacer donde dice encontrar su universo interior.

Fabiana Imola (Rosario, 1967).⁷

Dice la artista: “Mi punto de partida ha sido la posibilidad de representación de imágenes que mantienen la ficción y poética de lo orgánico. De esta manera, propongo una relectura de las formas orgánicas, inspiradas en proyecciones de sombras, con metodologías industriales, transitando el dibujo, la



Fabiana Imola. De la serie *Esculturas cruzadas*. 2012. Chapa de hierro, laminada en frío doble decapada de 3 mm de espesor con corte láser y terminación cromado. Contiene 2 piezas. 120 cm x 32 cm y 95 cm x 110 cm.

7. Licenciada en Bellas Artes, especialidad Escultura por la Universidad Nacional de Rosario. Desarrolla una sostenida actividad plástica y tareas institucionales de su especialidad. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas en múltiples oportunidades, ha recibido importantes premios y distinciones y fue becaria de la Beca Kuitka del Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires, entre otros importantes antecedentes. Su trabajo integró las exposiciones del Programa Argentina Pinta Bien: Santa Fe, Centro (2011). Su obra fue adquirida por particulares, galeristas y museos del país y el extranjero. Vive y trabaja en Rosario.

tecnología digital, la intervención arquitectónica y el diseño”.

Por virtud de lo expresado, vemos que las propuestas de Imola tensan una deliberada oposición entre forma y materialidad. Siluetas blandas, sinuosas o angulosas, perfiles que parecen pertenecer al mundo orgánico, natural, son en realidad recortes realizados mecánicamente sobre planchas de acero u otros metales. Tal condición de partida lleva a que las imágenes producidas son en realidad “objetos topológicos”, en el sentido



David Maggioni. *Sin título*. 2010. Montaje de papel. 400 cm x 400 cm x 450 cm. Fotografía de Pablo Resoalbe.

que son formas abstractas que llegan al espacio por el camino de la bidimensión. Con este recurso conceptual y fáctico, la autora despliega diferentes y provocadoras metonimias, habida cuenta que aplica, extiende o repite un procedimiento retórico a partir sustancialmente de una parte significativa. Como en toda metonimia, el sintagma logrado puede quedar contenido en una breve extensión, y en otros, por el contrario, puede desplegarse y articularse en el espacio, en unos casos de modo objetual, en otros, de modo practicable.

Podría decirse que una proverbial coherencia anima la producción de esta artista, en tanto conculca para diferentes situaciones y propuestas un renovado cúmulo de formas artísticas que no pierden de vista lo primigenio y la poética de los orígenes.

David Maggioni (Funes, 1988).⁸

Con la idea de crear formas blandas e ingravidas, la propuesta de este joven artista conceptual se dirige preferentemente a la obtención de objetos neumáticos realizados en papel. Para ello, ensaya formatos, colores y calidades materiales que varían según intereses y oportunidades. Papeles de seda y otros similares –convenientemente unidos y combinados– se transforman en volúmenes y estructuras autoportantes por la vía de simples mecanismos de ventilación forzada. De este modo, el aire impulsado se expande

conforme a los límites impuestos por el artista, sin que ello signifique fijación alguna ni estabilidad para la obra. Con este tradicional recurso, tanto las formas libres que crea en el espacio (*Sin título*, 2010), como la intervención realizada en la galería Benzacar de Buenos Aires (2010), a propósito del premio “Currículum 0”, Maggioni no solo crea formas gaseosas y evanescentes sino que se coloca del lado de un nuevo régimen para la obra de arte: fortuito, aleatorio, inestable, efímero, perecedero...

En dicho contexto, podría decirse que los trabajos realizados plantean algo muy actual en el arte, diferenciar lo estético de lo artístico: “lo cotidiano es un escenario sobre el que se grita y se corre; a diferencia de los museos, el día a día es un lugar para la estética, no para las obras de arte. Fragilidad y transitoriedad mandan en el juego de lo cotidiano” (Bauman, Z.; 2007, pág. 47).

Abel Monasterolo (San Cristóbal, Santa Fe, 1958)⁹

Reflexiona Monasterolo: “Los objetos aparecieron por una necesidad interior, una inquietud y desafío para que las formas salieran del plano bidimensional al tridimensional, aunque fue un proceso lento y un objetivo un tanto difuso, casi de carácter lúdico. Ya que en los primeros objetos el mayor interés estuvo restringido a sólo dos caras y exentos de color, podríamos decir

8. Estudiante de la Licenciatura en Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Realizó clínicas de obras y ha obtenido becas del Fondo Nacional de las Artes, Germina Campos y la Hermana Favorita. Ha participado en exposiciones y obtenido el premio “Currículum 0” de la galería Benzacar de Buenos Aires en 2010. En 2011 fue becario del Programa para artistas de la Universidad Torcuato Di Tella. Su trabajo integró las exposiciones del Programa Argentina Pinta Bien: Santa Fe, Centro (2011). Actualmente Participa del Programa CIA, Centro de Investigaciones Artísticas y se desempeña como ayudante docente en Facultad de Artes, UNR. Vive en Rosario.

9. Profesor Superior de Artes Visuales, especialidad pintura, por la Escuela Provincial de Artes Visuales “Juan Mantovani” de Santa Fe. Realiza estudios de dibujo y pintura con los maestros César López Claro, Enio Iommi y Luis Felipe Noé. Es director del Museo Municipal de Artes Visuales de Santa Fe, se desempeña como docente, y es curador de muestras en museos y espacios culturales. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en los principales centros del país, y recibido importantes premios y distinciones a lo largo de su carrera. Su obra integró las exposiciones del Programa Argentina Pinta Bien: Santa Fe, Centro (2011). Vive y trabaja en Santa Fe.

que un dibujo tomó cuerpo y se instaló en el espacio real. Vengo construyendo objetos aproximadamente desde el año 1988, pero sin darle ese carácter o denominación (también recuerdo la construcción de objetos-juguetes en mi lejana infancia).

Mi producción no sólo se concreta en objetos, trabajo mucho con la necesidad que me plantea el espacio a intervenir (podríamos denominar instalaciones), puede ser a través de transparencias, superponiendo plásticos dibujados (MAC), o proyectando dibujos sobre el espacio arquitectónico, para que los diseños se constituyan en la piel de la sala, tomando su morfología (Centro Cultural "La Rivera"...). Para definir el objeto, la diferencia más categórica que encuentro está dada entre objeto artístico o estético y objeto de diseño utilitario. Del mismo modo, es muy difuso determinar el final del campo escultórico y el comienzo del objetual, quizás la escala puede darnos algunas pistas...

Estas afirmaciones del artista, hechas sin la pretensión de querer trazar un horizonte teórico para su obra, revelan con sinceridad los significados que asumen los objetos y el rol que vienen desempeñando dentro de su propuesta artística. En esa dirección, vemos que el título de la muestra curada por Taverna Irigoyen *Para jugar con la mirada* (2006), revela una primera aproximación a su obra cuando afirma: "Desde *Jaguararé sobre la mesa del convento* (2000) hasta *El caballo jinete* (2006), muchos de los objetos contruidos por Monasterolo proponen un

vínculo lúdico con el espectador. Tanto en lo que se refiere a la incorporación de elementos que animan la manipulación (como rueditas, cajones, y puertitas) como a la representación de imágenes que remiten al mundo de la infancia" (Catálogo de la muestra).

Efectivamente, los seres creados por este artista: personajes extraños, animales, automóviles, barcos, escaleras y tantas otras formas de objetos de fantasía, revelan una intencionalidad que se asocia al mundo del infantil, lugar donde los objetos se sirven del discurso semántico para cumplir una relación afectivo-funcional. Pero en realidad, y casi de inmediato, vemos se apartan de esa relación con el útil para establecer una relación estética, para colocarse del lado del arte y asumir el universo connotativo propio de la simbolización. De ese modo –y como ejemplo–, vemos que las piezas de Monasterolo de la Santa Fe post inundación (2007), ya no son criaturas amables, francamente dóciles o graciosamente absurdas, las motivan otros



Abel Monasterolo. *El autito de Andrés*. 2005. Polifán policromado. Fotografía del artista.

hechos, se corresponden a una muy diferente referencialidad y significados.

José Luis Rocés (Santa Fe, 1956)¹⁰

A propósito de la exposición, "*El objeto, una construcción del arte contemporáneo*" (MAC-UNL, 2012), en el catálogo de la misma escribe Volpogni: "El objeto artístico se fue construyendo como una estructura que respondía a un sistema de relaciones interiores a la obra más allá de todo afuera y de toda motivación emocional que significara una complicidad afectiva con el espectador. En ese sentido se puede plantear una operación estética que significa un camino que va de la transparencia a la opacidad. De cómo transparentar el referente va cediendo paso a la opacidad del objeto. Un largo y sinuoso camino que nos sumerge en la ambigüedad de lo que vemos"...

Posiblemente la afirmación de Volpogni no acierte en mejor destinatario que la última obra de Rocés. Un conjunto de

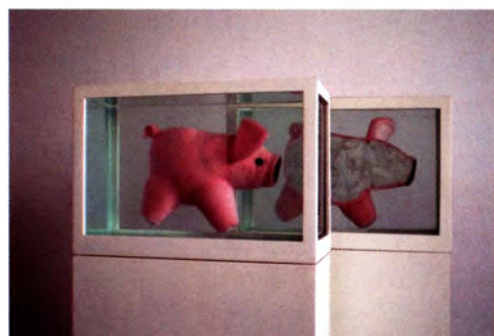


José Luis Rocés. *Conjunto Sin título*. 2011. Goma eva, resina coloreada. 23 cm x 34 cm. Fotografía del artista.

10. Arquitecto por la Universidad Católica de Santa Fe, diseñador, artista plástico y docente-investigador. Ha realizado estudios de capacitación superior en dibujo, pintura y grabado. Fue regente de la Escuela de Diseño y Artes Visuales de Santa Fe y miembro del Centro Transdisciplinario de Investigaciones Estéticas. Actualmente es delegado por Santa Fe del Fondo Nacional de las Artes y miembro de instituciones culturales. Ha participado en muestras individuales y colectivas en el país y el extranjero, y recibido premios y distinciones. Su obra integró las exposiciones del Programa Argentina Pinta Bien: Santa Fe, Centro (2011). Vive y trabaja en Santo Tomé, provincia de Santa Fe.

objetos cuyo proceso de extrañamiento obedece a una deliberada intencionalidad conceptual. Son objetos que en algunos casos –como los trompos que no son trompos– admiten un acercamiento-distanciamiento con un sentido ambiguo: un útil que parece serlo pero que en la realidad no lo es. De este modo ¿dónde estaría en definitiva la *episteme* de lo que se muestra?; ¿qué haría retroceder la aprehensión funcional de estos objetos en beneficio de una captación estética?

Una respuesta posible sería ver estos objetos como un lugar lógico, como unidades discursivas o retóricas cuya referencialidad presente es opacada por virtud de la idea. Si bien se trata de una operación conceptual, de inmediato vemos se recurre a la materia para lograr lo buscado. Una materia que no solo debe ser domesticada y perfeccionada por Rocés, sino que debe expresar una percepción e inteligibilidad contrapuestas, en el sentido que su apariencia no exhibe dócilmente su origen ni tectonicidad. Con estos



Alejandra Tavolini. *Dos cerditos (o Acerca del estudio de los protagonistas...)*. 2008. Peluche sumergido en formol. Fotografía de la artista.

presupuestos, el artista realiza piezas adicionando planchas de goma eva industrial y colando según los casos resina cristal en moldes hechos de envases de uso cotidiano. Luego, y con una sintaxis apropiada, procede a fundirlos y combinarlos según lenguajes e intereses. En algunos casos introduce tecnologías y materiales de joyería y orfebrería, en otros, opta por cuentas de fantasía y piezas de bricolaje que lo acercan al kitsch.

No cabe duda que los objetos creados por Rocés son objetos posmodernos, objetos que a diferencia de los de la modernidad, materia e hillemorfismo están supeditados a los conceptos, son pre-texto de inteligibilidad: piezas de una piel atractivamente pulida y brillante, como los objetos de producción industrial, pero que a diferencia de éstos, son signos que establecen una prudente distancia, no se entregan a una fácil recepción a menos que exista un interés por descubrirlos.

Alejandra Tavolini (Rosario, 1969)¹¹

Afirma la artista: “Produzco a partir de conceptos y cada uno de éstos se enuncia o materializa mejor en determinado medio. En los últimos años los objetos resultaron ser el mejor medio para expresar mis ideas, aunque no me considero solamente una artista objetualista, sí una artista básicamente conceptual. La realización de objetos no es excluyente, mi producción objetual se combina con acciones (intervenciones) que son filmadas y editadas, generando así videoinstalaciones donde interactúan objetos y registros reelaborados”.

No cabe duda que Tavolini es una artista conceptual, en tanto la idea domina la obra y la acción del arte. Sus animales de peluche –amorosamente realizados– sortean diferentes iconografías y referencialidades: corderos, cerditos, vacas, terneros, ositos, tiburones...; animales hechos con la voluntad de hacerlos entrañables y hápticos, pero que por fuera de su aparente docilidad e ingenuidad, poseen visibles malformaciones y agresiones que remiten a una polisemia de significados cuestionadores de la violencia. Su serie llamada “Freaks” –por ejemplo– acude a un término que hace referencia al film homónimo de Tod Browning de 1931 (*La parada de los monstruos* o *Fenómenos*), una voz que cargada de significado pasa al inglés para designar algo anómalo, anormal, extraño, marginal. Otro tanto podemos decir de sus “blancos”: figuras bidimensionales cuyos perfiles de ositos se ofrecen como centros para el tiro al blanco; o su conocida obra “tiburones”, también de peluche, propuestos en franca oposición e ironía con el tiburón verdadero conservado en formol de Damien Hirst, *The physical impossibility of death*.

El recorrido de esta artista se fue dando siempre en actuaciones de perspectiva cultural, indagando y experimentando con figuras que extrapoladas de un mundo descomprometido y lúdico, pasan a ser vehículo y mensaje: la contracara de un mundo actualmente agresivo y violento que tanto preocupa a la artista.

11. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Rosario, ha realizado clínicas de obra y talleres con reconocidos artistas, recibe la Beca de Perfeccionamiento del Fondo Nacional de las Artes en dos oportunidades, y participa en exposiciones individuales y colectivas de modo sostenido. Ha obtenido premios y distinciones y participado por invitación en Bogotá, Colombia, en la exposición: “Allí y Allá”, curada por Santiago Rueda Fajardo (2012). Su obra se encuentra integrando colecciones particulares, en galerías de arte y museos del país y el extranjero. Vive y trabaja en Rosario.

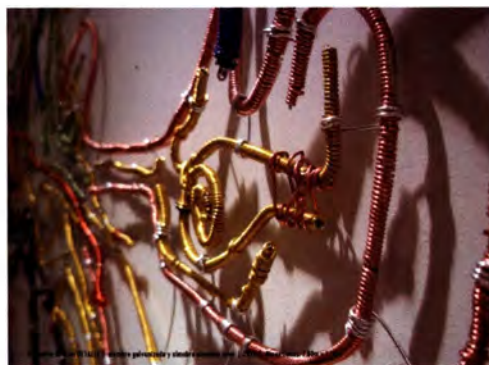
Guillermo Vezzosi (Santa Fe, 1984)¹²

Afirma Vezzosi: “Todo comenzó con un trabajo de desarrollo y búsqueda por medio del dibujo. Primero fue el plano, luego la obra que, aun estando en el plano, pudo alcanzar la mutabilidad de sus partes hasta llegar a la libertad de la línea en el espacio. Desde ese momento obtengo liberar el soporte (algo que siempre he buscado) y obtener autonomía y nuevas posibilidades para poder abordar la obra directamente en el espacio. Es así, que luego de una “tormenta” interior comienza la producción de trabajos que denomino “nidos” (dentro de ellos se encuentra *Una gran cuenta* y *Traumáticamente bello*). Son experiencias en las que me siento emparentado con el objeto. Creo que éste es un punto importante al cual he arribado, sobre todo considerando que sigo en la búsqueda de que la obra desborde en cuanto a forma y tamaño, de modo que pueda absorber totalmente al espectador”... “En este sentido considero que mi obra tiene un aspecto objetualista, ya que he logrado abordarla como un objeto espacial autónomo y libre, objeto que como tal, se ha independizado totalmente del plano. Siguiendo estas ideas, he decidido pensar mi lenguaje desde el objeto, desde la independencia total de la forma”.

Posiblemente las condiciones de una formación de arquitecto hayan influido para que este artista discipline su producción en

dos campos bien definidos: el plano y el espacio, pero que por fuera de ello, persiga encontrar –como bien dice– un punto de intersección entre ambos mundos.

Esta idea de Vezzosi respecto a la línea que emerge del plano para conquistar el espacio, tiene una larga y fructífera vida en el arte. Entre muchas otras experiencias recordemos el tránsito heurístico que desarrolla la abstracción, al centrar la creación artística en torno a la forma racional. Un tránsito hacia la abstracción que –pensando en la línea– es vivido desde dos actitudes distintas: una es *compulsiva* y *catártica*, impuesta por la fuerza del vértigo y el impulso subjetivo, poseedora del gesto o la expresión en soledad; la otra en cambio remite a *nexos*, establece vínculos y conexiones, persigue llegar a la estructura, el lugar donde las fuerzas en equilibrio se ponen de acuerdo. En esta última encontramos seguramente a



Guillermo Vezzosi. *Tormenta interior*, 2011. Detalle. Alambres, caños de metal e hilos de materiales varios. Fotografía del artista.

Vezzosi, en el lugar donde ideas y materiales revelan corresponder a preferencias estructurales.

Román Vitali (Rosario, 1969)¹³

Seguramente la doble formación de artista plástico y psicólogo, ha permitido a Román Vitali explorar las diferentes realidades que le preocupan (vida social, conflicto, soledad, abandono, muchedumbre...) y revelarlo mediante la construcción de mundos aparentemente bucólicos y hedonistas. Un mundo que se presenta “para armar” tal cual lo sugieren los modelos y catálogos de los juegos de piezas de ensamblaje que utiliza.



Román Vitali. *La mirada del cazador miope*, 2010. Tejido y cuentas de acrílico facetadas y encastrables, alambres, frascos y elementos de bricolaje. Fotografía del autor.

12. Arquitecto (2011) por la Universidad Nacional del Litoral. Realiza clínicas de obras con Luis Felipe Noé (2009 y 2010) y el Seminario de Arte Textil Fibras Metálicas dictado por Andrea Cavagnaro. Participa en exposiciones individuales y colectivas, y en eventos de Arte en Vivo realizados en Argentina, entre ellos, la intervención de micros urbanos en Curuzú Cuatiá, Pcia. de Corrientes. Fue seleccionado y premiado en diversos salones a nivel nacional, provincial y municipal. Vive y trabaja en Santa Fe.

13. Licenciado en Bellas Artes y Psicólogo por la Universidad Nacional de Rosario. Realiza clínicas de obras y participa de la beca para jóvenes artistas “Guillermo Kuitca” en el Centro Cultural Borges en Buenos Aires. Obtiene el Subsidio a la Creación Artística de Fundación Antorchas, la beca a las artes plásticas del Fondo Nacional de las Artes e importantes premios (“Joven Generación” Museo Nacional de Bellas Artes; premio Salón Nacional de Rosario, premio Bienal Nacional Bahía Blanca, Premio Banco Nación...). Ha expuesto sus trabajos en los principales museos y galerías de arte del país como en el exterior. Desde 1986 vive y trabaja en Rosario.

De este modo, cuentas de plástico de colores brillantes, hilos y demás elementos del bricolaje, son empleados para crear objetos y formas en principio simples, pero que luego crecen y se amplían en complejas y abarcadoras estructuras. Son paisajes y jardines, árboles, plantas y flores, edificios, personajes, etc., que aparecen igualmente afectados por el fenómeno de la extrusión formal, esto significa que los seres y las cosas no son como son, sino como les permite ser el “sistema de juego” empleado por el artista. Pero no todo pasa por ahí, Vitali es un creador de muchos recursos. Hacia 2004 y luego de explorar con cuentas de colores realiza en el Malba de Buenos Aires una muestra centrada en la luz y sus efectos de color y significado. Fue una experiencia próxima al minimalismo, en cuanto rompe con el referente al usar fuentes de luz como un modo de plantear lo tautológico en arte. En los últimos años vuelve a los objetos y personajes, nada más que ahora los resignifica con facturas y soluciones que potencian los resultados, un camino elegido para llegar a objetos inverosímiles, objetos donde una referencialidad sugestivamente

kitsch (o *pop*) de las figuras, contrasta con los significados que éstos producen en la recepción de la obra. Lo planteado pone en duda si las escenas desarrolladas por el artista están banalizadas, si efectivamente pueden interpretarse como parodias de lo real, o si en todo caso, y por el contrario, abogan por hacer inteligibles los diferentes mundos y problemáticas que hoy día parecen preocupar a este artista.

Reconocimientos

A la Academia Nacional de Bellas Artes, por habilitar tan importante vía de comunicación para el conocimiento y difusión de la actividad artística de los creadores del interior del país.

A los artistas objetualistas de Santa Fe: Fernanda Aquere, César Benzi, Jésica Bertolino, Corina Bolzico, Maira Dalla Fontana, Laura Hotham, Fabiana Imola, David Maggioni, Abel Monasterolo, José Luis Rocés, Alejandra Tavolini, Guillermo Vezzosi y Román Vitali, quienes colaboraron gentilmente enviando sus aportes en textos e imágenes.

Textos citados

Bauman, Zygmunt, *Arte, ¿líquido?* (2007). Ediciones Sequitur, Madrid.

Taverna Irigoyen, Jorge (2006). *Para jugar con la mirada*, catálogo de la muestra. Ediciones UNL Santa Fe.

Volpogni, José Luis (2012). *El objeto, una construcción del Arte Contemporáneo*, catálogo de la muestra. Ediciones UNL.

Carlos María Reinante. Arquitecto por la UNR, profesor de Bellas Artes, especialista en restauración de monumentos por la UPC, delegado por Santa Fe de la ANBA, profesor titular ordinario e investigador categorizado (II) de la FADU-UNL, miembro de ICOMOS y numerario del Centro de Estudios Hispanoamericanos. Fue regente y docente de la Escuela de Diseño y Artes Visuales, director del Liceo Municipal de Santa Fe y director de Patrimonio Cultural. Actuó como docente en las universidades nacionales de Rosario, Entre Ríos y Católica de Santa Fe, en esta última, fue consejero por el claustro de profesores, secretario técnico y secretario académico. Elaboró el plan de estudios y dirigió la carrera de Licenciatura en Artes Visuales de la FADU-UNL (2000-2010), y se desempeñó como profesor invitado en universidades del país y el exterior. Publicó libros y artículos sobre temas de patrimonio, arquitectura y morfología. Desarrolla en la actualidad docencia de grado y posgrado y tareas de investigación en Santa Fe, Buenos Aires, Rosario y Córdoba.

¿Existe San Luis para el arte nacional?

CARLOS SÁNCHEZ VACCA

(Antes de entrar en materia, permítasenos una digresión, la que aparentemente no tendría relación directa con el tema a tratar. Pero verá el lector que sí la tiene.)

Comenzaremos comentando una colección de arte de origen europeo a la que podríamos considerar como un ejemplo negativo, en el que incurren con superficialidad y carencia de rigor investigativo algunas editoriales de EE.UU. o Europa cuando se refieren a Latinoamérica. Muchos casos similares podemos encontrarlos en nuestra biblioteca.

La colección a la que hacemos mención se ocupa en casi una veintena de tomos –profusamente ilustrados a color– del Arte de todas las épocas y de todos los continentes. Encontramos entre los primeros volúmenes –por citar algunos ejemplos– el arte de Grecia, en otro el de Roma; más adelante el Renacimiento y así hasta nuestros días, pasando por el arte anterior y posterior a la Segunda Guerra Mundial (dos tomos siempre referidos a Europa y EE.UU.).

Llegamos al fin a un volumen que es el que precisamente, nos importa analizar aquí: *El Arte Latinoamericano*. Éste finaliza con el subtítulo *Nuevas tendencias. Las artes pictóricas contemporáneas*.

Leemos allí textos y contemplamos obras de los mexicanos Posada, de los muralistas Rivera, Orozco y Siqueiros, posteriormente de Rufino Tamayo y Frida Kahlo; de Brasil Cândido Portinari y más adelante de Tarsila do Amaral; de Ecuador, Guayasamín; de Colombia, Pedro Nel Gómez y posteriormente Fernando Botero; de Cuba, Amelia Peláez y Wifredo Lam; de Chile, Roberto Matta Echaurren; del Uruguay, Torres García; y también una Escuela Muralista Chicana

dentro de EE.UU., integrada por John Veladez y Yolanda López. De la Argentina... ¡no aparece nada... no figura allí ninguno de nuestros plásticos...! Nos preguntamos algo azorados... ¿cómo es que no vinieron a ver obras de nuestros artistas quienes conformaron el equipo de autores de esta colección? Evidentemente no lo han hecho...

Lo que precede es una nueva muestra de la eterna, de la habitual actitud practicada por los países centrales con respecto a los denominados periféricos. Los amantes del arte de este país ¿cómo nos podemos sentir, qué sensación podemos experimentar ante tamaña negación?

Bien, y a este punto queríamos llegar: ésta es la misma sensación que experimentamos nosotros, los artistas provincianos, cuando desde nuestra tierra de origen hojeamos libros sobre Arte Argentino confeccionados en Buenos Aires. Resulta muy doloroso para nosotros comprobar una vez más que no se nos tiene en cuenta.

Negación del arte del interior

Lo que pretendemos demostrar es que si no acudimos a la montaña, ésta no se acerca a uno. Si un artista –suponiendo que sea valioso– no se establece, no se vincula donde corresponde (léase determinadas galerías, críticos influyentes, *marchands*, etc.) y no expone constantemente en Europa, o en EE.UU., y en nuestro caso, los sanluisenses, en Buenos Aires, es imposible que trascienda, es imposible que pretenda ocupar un lugar y que se le tenga en cuenta a la hora de pasar revista e incluirlo en alguna publicación sobre arte. Los investigadores de nuestro país –más allá de lo realizado por León Pagano, por Romualdo Brughetti y algunos pocos más–, no recorren el país hasta sus últimos rincones, no visitan los talleres de artistas valiosos que nunca

exponen en la Capital. Sólo se ocupan, se circunscriben a lo que tienen más cerca, suponiendo, erróneamente por supuesto, que “todo” está en Buenos Aires. Y se equivocan rotundamente.

Estos hacedores de libros sobre “Arte Argentino”, libros que más bien debieran llevar por título, por ejemplo “El Arte en Buenos Aires”, para justificar esos epígrafes incorporan por lo general al final de sus obras algunos nombres y en ocasiones breves comentarios de autores de Santa Fe, o de Córdoba, Mendoza, Tucumán, Salta y a veces el de algún conocido de otras provincias... pero es inútil, todo resulta desproporcionado, desactualizado, falso, irreal.

Alberto Nicolás Musso

El doloroso caso del sanluisense *Alberto Nicolás Musso*, habla a las claras respecto a lo que estamos afirmando: Alberto Nicolás Musso nacido en Justo Daract, San Luis y fallecido en Mendoza, es considerado por muchos conocidos críticos del interior como uno de los más notables pintores argentinos y latinoamericanos. Pero al no haber sido visitada San Luis por la crítica nacional, no se conoció su valiosísima obra, la que además careció en la Capital de la divulgación que los medios en Cuyo sí le brindaron.

Con motivo de la muerte de Musso, ocurrida en Mendoza en junio del 2008, el crítico de arte del Diario Los Andes de esa ciudad, consideró al artista como “uno de los más grandes pintores latinoamericanos”. Por su parte la especialista Adela Díaz

López, titula su nota sobre el maestro “*El Artista Genio*”.

Más sobre Musso

A su vez, en un amplio comentario leído en las VI Jornadas de Historia de la Provincia de San Luis, ocurridas en la Villa de Merlo, manifestamos al final del mismo: “el país y por ende nuestra provincia, han perdido a un gran hombre, a un maestro. Se fue en silencio, como era su estilo. Su deceso pasó desapercibido para los medios nacionales lo cual no nos sorprende pues Musso era un fiel representante de la Argentina profunda, esa Argentina que es desconocida en la Capital, tan pendiente de las fugaces y superficiales modas que nos imponen desde afuera. Aunque entre nosotros, habitantes del interior, quedan él y su obra, eso es lo que debe conformarnos. Su inestimable e inmenso mensaje –pinturas, murales, grabados, dibujos, etc.–, permanecerá siempre ‘conversando’ con todos nosotros, enriqueciéndonos...”.

Concluimos esta referencia de Musso comentando que en cierta oportunidad, en Mendoza, la Profesora Regina Agüero Adaro sostuvo que el pintor estuvo a punto de lograr un importante premio en el Salón Nacional de 1978 –plena época de la dictadura militar–. En la ocasión asumió el riesgo de presentar un cuadro que tituló “Por la Argentina – El Himno en el Estadio”, el que presenta al seleccionado de fútbol de nuestro país sobre un campo de cadáveres. El Jurado del Salón, luego de la discusión previa le otorgó el premio, mas posteriormente –y

seguramente por motivos de seguridad, por el riesgo que implicaba para el artista y para el mismo Jurado– se decidió que la obra fuera eliminada del Salón.

Dirá en otra oportunidad el diario Los Andes (Mendoza) de Alberto Musso: “...Tenemos que referirnos a su preocupación por lo social, por la historia que sucede, a la que no puede sustraerse, viéndola con dolor, enfrentando el horror. Por su cosmos y actitud, Musso bien podría ser un renacentista, pero como Dante, se anima a bajar al infierno, pero en su caso, al de los hombres...”.

País unitario

Sin duda a esta altura resulta demasiado obvio afirmar que nuestro país no se comporta como un país federal. Ni en el terreno artístico –como lo venimos afirmando– ni en ninguno de los demás aspectos de la vida nacional. Es y ha sido unitario desde siempre, desde sus comienzos. Buenos Aires es el centro de todo y todo se decide allá. Por ello, creemos acertadas las palabras del crítico de arte mendocino Andrés Cáceres, quien al quejarse de esta injusta situación en la que se desenvuelve el arte del interior, emplea la palabra *sinécdoque*, la que resume cabalmente esta (aún hoy) anómala circunstancia.

El crítico mendocino expresó, en el tramo final de su extenso comentario referido a la obra *La Pintura y la Escultura en San Luis* “... (los textos) son fluidos, amenos y junto con las ilustraciones y la concepción global constituyen una obra imprescindible para

armar *el verdadero mapa del Arte en la Argentina, siempre referido a Buenos Aires. Esta sinécdoque* –tomar la parte por el todo– *es decididamente arbitraria, mezquina e injusta* y para revertirla hace falta que surjan en todo el país libros como los de...” etc. etc.

Queremos recalcar que cuando investigamos durante casi 20 años, para posteriormente plasmar en tres tomos la obra antes citada, recorrimos prácticamente toda la provincia y no sólo la Capital de San Luis. Y en cada una de sus localidades visitamos talleres, o descendientes de artistas, archivos, publicaciones antiguas y actuales, museos, personalidades de la cultura de las diferentes localidades, hemerotecas, etc., no sólo de San Luis sino de Mendoza, Buenos Aires y Chile, donde hallamos, por ejemplo, dibujos de Rugendas realizados durante su paso por esta provincia.

Así tomamos conocimiento de artistas –de méritos dispares por supuesto– en localidades o ciudades bastante apartadas de la Capital de la provincia. Un ejemplo puede ser Quines o San Francisco del Monte de Oro, al norte; Concarán, Santa Rosa del Conlara y Merlo, al noreste; Justo Daract y La Estanzuela, al este; Villa Mercedes, al centro-este, y otros.

En definitiva, lo que realizamos aquí en la provincia es lo mismo que aspiramos llevar a cabo los autores nacionales cuando inicien algún trabajo de investigación sobre el arte nacional: y es que recorran *todo* el país.

Prácticas perimidas

Queremos dejar bien en claro al lector que las expresiones anteriormente vertidas no pretenden ni remotamente juzgar negativamente a ninguna persona, entidad o institución alguna. Lo que sí intentamos es dejar en claro que esta postura, la de los críticos de la Capital, autores de libros de arte, etc., corresponde a una modalidad generalizada que desde siempre ha prevalecido, es una actitud que puede y debe justificarse desde los comienzos de nuestra nacionalidad hasta avanzado –o mediados, tal vez– el siglo XX... Pero que hoy, en el momento dinámico, en el momento del conocimiento que vivimos, del progreso acelerado y la información, se ha logrado que casi hasta en el último rincón del planeta (y por ende de nuestra república) se conozca todo, se asimile toda la información, haciendo posible que ese conocimiento que disponemos –en nuestro caso las artes plásticas– nos llegue y nos modifique.

Por ello, el artista del interior, desde hace bastante tiempo, munido de los nuevos lenguajes se expresa de la misma manera –con sus particularidades propias pero con un lenguaje actual– al de los artistas más importantes del país.

Queremos manifestar por ello que la periferia hace tiempo que ha dejado de ser periferia. Y el centro, en este caso Buenos Aires (o Europa, o EE.UU.), también ha dejado de serlo. Por lo que –insistimos– creemos que ya no existen distinciones rígidas entre el posible *centro* y la posible *periferia*. Todo está profunda, íntimamente

relacionado, hoy la visión es totalizadora y por ende deben desaparecer las falsas relaciones jerárquicas que invariablemente nos han impuesto (como hemos podido inferir tras el ejemplo expuesto al iniciar este trabajo).

Esto vale, en lo que atañe a las relaciones artísticas, que desde los países centrales han regido respecto a América (en las que la Argentina casi nunca cuenta), como las que de la misma manera la Argentina –desde Buenos Aires– ha ejercido hacia el interior.

Los artistas puntanos

Conocemos demasiados casos de notables artistas de San Luis que, tras vencer dificultades de todo tipo, especialmente económicas, cada tanto exponen individualmente en la Capital del país.

El resultado?... Totalmente desalentador, ni una línea en los periódicos, ni en las revistas especializadas –aunque se las invite a las inauguraciones–, y mucho menos en alguna de las publicaciones de “arte –digamos– argentino”. Sinceramente, creemos que estaremos de acuerdo en que esto ya debe cambiar definitivamente. Sólo se encuentran citados en publicaciones de la Capital, aquellos sanluisenses que por una u otra razón o se han establecido o se han hecho conocer repetidamente en Buenos Aires, caso Dalmiro Sirabo o María Alejandra Causa y anteriormente Miguel Nevot, el grabador Wladimiro Melgarejo Muñoz y otros.

El crítico Romualdo Brughetti, viniendo de Mendoza, visitó fugazmente San Luis en

1978 y conoció talleres de varios plásticos locales. En su insuperable obra “Nueva Historia de la Pintura y la Escultura en la Argentina” –que ya va por su tercera edición– dedica a nuestra obra un generoso espacio (Pág. 258). Así también procedió con diferentes artistas locales, el escultor Julio Cesar Domínguez entre otros.

Desarrollo de nuestro arte

El desenvolvimiento del arte en San Luis fue extremadamente lento. Los precursores fueron sólo artistas copistas. Recién a comienzos de los '50 una generación de paisajistas de calidades disímiles, herederos de una suerte de post-impresionismo tardío, hizo su aparición. En 1938 el escultor sanluisense Nicolás Antonio de San Luis, radicado en Córdoba y luego en Rosario, obtuvo el 1er. Premio en el Salón Nacional. Don José León Pagano se ocupó detenidamente de su obra. También el escultor Antonio Miguel Nevot, establecido en Buenos Aires, pero nacido al sur de la provincia, en Fortín El Patria, logró los principales primeros premios en los salones de los años '40 -'50.



Viviana Bonfiglioli. *Persiguiendo dibujos fuera del margen*. Acrílico. Díptico. 2 m x 1,20 m, 2012.

Asimismo otro sanluisense radicado en la Capital, el grabador Wladimiro Melgarejo Muñoz fue muy celebrado por aquellos años.

Sólo a fines de los años '50 en esta provincia aparece un grupo de vanguardia, del que fuimos protagonistas junto con Dalmiro Sirabo y otros plásticos que se fueron agregando. El informalismo que surgió del mismo, fue rotundamente rechazado por todos en la provincia, pues nada se conocía aquí en aquel tiempo sobre arte moderno. Aunque desde Buenos Aires Rafael Squitru en el año 1960 dijo: “el Arte de San Luis se ha puesto al día con la aparición del grupo ‘Arte de Hoy’ ”.



Andrés Bustos Flitt. *Marisa*. Técnica mixta. 90 cm x 130 cm, 2012. Foto: Hugo Gez.

Recién en el año 1956 se había creado la Escuela Provincial de Bellas Artes en San Luis; en Villa Mercedes en el año 1974, y en Merlo en el año 1983. De ellas surgieron numerosos artistas que tuvieron protagonismo y así, a partir de los '70 podemos hablar de un arte ecléctico predominante, más que de una tendencia determinada.

Las Bienales de San Luis

En el año 1970 se inician las Bienales de Arte Provinciales, las que se prolongarían hasta el año 1995. Constituyó este un aliciente muy importante, pues movilizó, incentivó a los artistas, hasta ese momento un tanto replegados por falta de estímulos. Aquí no había –ni hay hasta hoy– críticos de arte, sólo algunos comentaristas que cada tanto colaboraban con sus notas en algún periódico.

Con las bienales periódicamente vinieron de Buenos Aires y de Mendoza críticos de arte (de Clarín y Los Andes, respectivamente). Se notó una gran reactivación y es lamentable que se hayan interrumpido. Hoy, con la cantidad de artistas con que contamos, las bienales serían nuevamente recibidas con gran beneplácito.

Becas BAS XXI

Pocos años después, en 1997, el Gobierno Provincial crea las Becas denominadas Bas XXI, las que a través de diferentes disciplinas artísticas, incrementaron indudablemente el número de artistas que en la actualidad se destacan. Mucho contribuyeron estas becas en su momento a estimular y difundir a los creadores de todas las disciplinas, al punto tal

que en el ambiente artístico provincial es considerado el período en el que se implementaron, como el mejor momento vivido, en este caso, por nuestras artes plásticas.

Las Becas Bas XXI se llevaron a cabo desde el año 1997 al año 2005 en que fueron suspendidas inesperadamente, a pesar de existir una Ley Provincial que aún está vigente. Se espera –especialmente en el ámbito artístico juvenil– que éstas vuelvan a implementarse.

Las favorables condiciones que la provincia brinda en la actualidad, han permitido que gran cantidad de habitantes de otras provincias hayan decidido radicarse entre nosotros. Por consiguiente son varios los artistas llegados de otros sitios del país, los que sumados a los protagonistas locales y obviamente a las jóvenes generaciones surgidas en las décadas recientes –entre ellos los ex becarios– han contribuido todos a que el panorama sea mucho más rico y variado.

Plásticos más notorios en actividad

De la ciudad de San Luis:

Graciela Barón Guiñazú: discípula del gran Maestro Puntano Alberto Musso sorprendió por su realismo, “totalmente comprometida con el drama que había vivido el país”, subrayó el pintor Gaspar Di Gennaro.

Miguel Ángel Guardia: pintor, escultor, ceramista y orfebre. Entre otras esculturas citamos el Monumento al corredor automovilístico Rosendo Hernández; Monumento “Rojo Violento – Planeta Marte”, en Juana

Koslay; la gran escultura “La Visión del Vacío” en la ciudad de La Punta, etc.

Viviana Bonfiglioli: sutil pintora cuyas obras se encuentran instaladas en medio de atmósferas ciertamente extrañas, indudablemente lindantes con el surrealismo en algunos casos, e indiscutiblemente inmersas a él en otros.

Andrés Bustos Flitt: realiza arte sobre vidrio, murales y es un eximio dibujante y pintor. Su preocupación se traduce en obras que trasuntan la problemática social y la angustia existencial del hombre actual.

Silvana M. Guerrero: Ha producido 23 murales en San Luis y uno en Los Andes, Chile. En el 2006/7 ejecutó una plazoleta temática en la localidad de Carolina. Su pintura, figurativa, de colorido sutil es de notable calidad.

Alberto E. Camps: utilizando un exacerbado expresionismo y con mirada no complaciente, a veces cruel, otras con humor, pinta al hombre contemporáneo aislado en un mundo hostil.

Alberto Rodríguez Saá: el especialista Aldo Galli expresó en La Nación que se ca-

racteriza su pintura por representar “un informalismo con libre textura y un manejo del color que hacen de sus obras una propuesta dinámica...”

Emiliano Mabromata: escultor y pintor inclinado a climas surrealistas. Una de sus esculturas “La Bruja Moderna” vuela montada sobre una especie de armazón de bicicleta, con sus ropajes desplegados al viento.

Francisco Javier Mainero: artista difícil de clasificar. Ejecuta cajas-objeto en las que se destacan desnudos humanos entrelazados que remiten a lo sexual. Son notables las series que el autor denomina “Fetiches Light-Nuevos Ídolos”.

Adriana C. Toledo: trabaja composiciones abstractas o semi-abstractas de vibrante colorido. También pinta murales que coloca bordeando las rutas de la provincia. En



Silvana Guerrero. *De corazón*. Pintura esgrafiada mixta. 80 cm x 80 cm, 2012. Foto: Hugo Gez.



Alberto Eduardo Camps. *Tiempos bellos*. Acrílico sobre tela. 180 cm x 160 cm, 2006. Foto: Hugo Gez.

España participó en el denominado Movimiento Idealista Madrileño.

Lidio Sotomayor: de origen peruano. Su pintura puede catalogarse como ora figurativa (desnudos, flores, animales) ora abstracta, con delicadas composiciones en las que predominan los tonos fríos.

Bettina C. Tarquini: en un primer momento sus esculturas figurativas tienden hacia estilizadas síntesis expresionistas. En los últimos tiempos se torna más abstracta y sus obras se pueden encontrar a la vera de nuestras rutas, como la espléndida "Titán R1 Magnífico".



Alberto Rodríguez Saá. *Los conectados de xilium*. Técnica mixta. 66 cm x 53 cm, 2012.

Carlos Julio Cornejo: de significativo contenido humano y social, su obra documenta un sentimiento de simpatía hacia los temas populares. En la Univ. Nac. de San Luis en 1991 inauguró una escultura del ex Rector Mauricio López, desaparecido durante la dictadura.

Fernando Fabre: pintor cuyo tema permanente es la luz, una luz cargada de fuerte contenido simbólico, lentamente develado hasta llegar a ser explícito.

Susana Aman Rotondó: la crítica expresó que esta escultora "...con la inexactitud de las fábulas, establece una estrecha relación entre la propia obra y el espacio circundante sumándole (...) la revelación de un inquietante personaje que descubrimos en el recorrido...".



Adriana Toledo. *Esperando*. Óleo. 80 cm x 100 cm, 2008.

Carlos Álvaro Urteaga: en general, los "climas" de sus cuadros están imbuidos de una atmósfera extraña, que linda con lo surreal. Es un entusiasta organizador de encuentros pictóricos en distintas localidades.

Andrea Mariel Giuliani: comentaron los entendidos: "...investiga, entre otras cosas los efectos de la luz en interior y exterior, introduciendo personajes de fotos antiguas, dentro de un contexto al que podríamos denominar 'Realismo Mágico Simbólico'."

Daniel A. Orellano: en una primera etapa este pintor fragmentó la realidad, creando relaciones distorsionadas de inusitada fisonomía. Posteriormente pintó paisajes con un tratamiento minucioso de las formas representativas.

Leticia Carina Cantisani: se patentizan en sus obras abstractas formas que sugieren fantásticos instrumentos musicales.

Luciano Tessi: lleva a cabo arte digital y árboles intervenidos que pueden apreciarse a la vera de los caminos.



Viveka Rosa. *Gol...!* Técnica mixta. 60 cm x 70 cm, 2012. Foto: Javier Borda.

Adriana Nasisi: su pintura es dibujística, con sensibles contornos y sutiles grafías.

Daniel Boggio: con chatarra ha realizado numerosos murales callejeros.

Mónica Codecido: pinta obras no figurativas texturadas sutilmente.

Claudia Germondari: ejecuta óleos o acrílicos con impronta expresionista.

Gustavo Hall: obras abstracto-geométricas texturadas parcialmente.

Jorge Heredia: lleva a cabo coloridas abstracciones.

Alberto Rivas: elabora delicadas pinturas geométricas.

De la ciudad de Villa Mercedes:

Viviana Viveka Rosa: pintora y escultora, se perfeccionó en Buenos Aires con el maestro Vidal. Se ha distinguido también como una activa muralista, habiendo impulsado en el año 2000 las 1eras. Jornadas de Muralismo y Arte Público Monumental.

María Fernanda Almanza: de su actual producción la artista manifiesta que “el trabajo con módulos me brinda flexibilidad para diseñar el formato final... para poder pensar dos dibujos en uno, a partir de un

soporte que se dibuja a sí mismo en el espacio”.

Alejandra Kenny: introduce en sus “tablas” y en sus cañas de bambú perforadas, casilleros que contienen en ciertos casos extrañas parejas humanas en equívocas situaciones y celdas con pequeñas puertas entreabiertas en las que asoman esos extraños personajes.

Roberto Julio Tessi: excelente escultor, también pinta y dibuja. Se destaca su gran escultura realizada en acero y cristal “Monumento al Sesquicentenario de la Fundación de Villa Mercedes”; también “Urano”, en Merlo; Monumento a la Madre Cabrini, en V. Mercedes, etcétera.

Yolanda Lía Accetta: su obra fluctúa entre lo onírico y el neo-expresionismo. Expuso en 1993 en el stand de San Luis de la Feria del Vino en Bordeaux (Francia), junto a otros artesanos, fotógrafos y artistas sanluisenses.

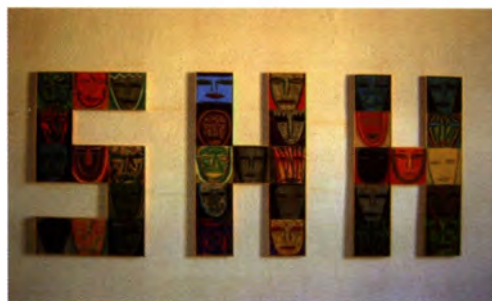
Graciela Muñoz Silva: sus estilizaciones expresionistas con escenas eróticas, desnudos, paisajes suburbanos y figuras

femeninas, proporcionan visiones afrontadas con crudeza y contrastes intensos.

Cecilia Luján Herrero: se radica en Nicaragua y luego se establece en Alemania, donde hoy reside. Sus murales se distinguen por un marcado acento americano y en sus actuales esculturas “enfatisa la dignificación del trabajo de la mujer frente a la real degradación social”.

Graciela del Valle Artaza: en 1988 manifestamos que su obra nos instala en un “mundo alucinante, de pesadilla, aunque no por ello menos real, donde señorea la ambigüedad, la ironía, y de a ratos el humor...”.

Gustavo Vasallo: en los aguafuertes de este artista, se advierten particularidades que lo



María Fernanda Almanza. *Shh...* Técnica mixta sobre madera. Políptico 75 cm x 165 cm, 2007-2011.



Alejandra Kenny. *Atentado a la esperanza.* Acrílico sobre tela. 180 cm x 180 cm, 2013. Foto: Javier Borda.



Roberto Tessi. *El ojo.* Hierro y vidrio fusión. 12 m x 20 m de altura, 2007. Emplazado en el km 770 de la autopista puntana. Foto: Juan Andrés Galli.

vinculan a ámbitos fantásticos y sugerentes climas propios del surrealismo.

Miguel Ángel Zeballos: sus acuarelas reflejan paisajes urbanos y suburbanos de Villa Mercedes, a los que confiere, además, un valor documental e iconográfico.

Sonia Osellame: después de abandonar la figuración ha ejecutado interesantes collages que han sido expuestos en muestras colectivas.

Nora Patricia Valdés: radicada en Boston, EE.UU., en 1986, exhibió sus esculturas e instalaciones, utilizando varios medios de expresión e intentando interpretar el rol del individuo, su aislamiento y enajenación.

Magui Lucero Guillet: establecida en Córdoba, la escultora ha expresado lo siguiente: “me interesa el mensaje directo, lo más directo posible, y por eso las figuras humanas son de tamaño natural, para que el espectador sienta su presencia...”.

Anabel Ortiz: en una de sus obras, sobre una camilla de hospital (camilla verdadera) reposa un espinazo de vaca con algunas

costillas, cabeza y cuatro muñones. La osamenta está conectada a varios tubos que reciben extrañas sustancias.

Ariel Garro: virtuoso dibujante inclinado explícitamente a un arte de tinte básicamente erótico.

Gustavo Verdur: realiza arte digital de gran calidad. Su obra, de un hiperrealismo metafísico ilumina despojados escenarios de ficción futurista.

Antonella Cagnina, *Anelé Giacometti* y *Noemí Elizabeth Núñez*: se expresan con un lenguaje abstracto.

Claudia Ferreyra: pintora figurativa que en ocasiones utiliza un lenguaje naif y en otras elementos simbólicos.

Miguel Becerra: se destacan sus paisajes pintados en distintos niveles del bastidor.

De la ciudad de Merlo:

María Mirtha Ceballos: en la Bienal de San Luis de 1976, el crítico de Clarín comentó: “el 1er. Premio correspondió a Mirtha

Ceballos con una ‘Alegoría a la maternidad india’ realizada en cemento y aserrín en el sentido de la observación circular...”.

Viviana Palestini: es figurativa –aunque en ocasiones roza la abstracción– y altera en algunos casos la ubicación de ciertos segmentos del cuadro, logrando obras inquietantes e irreales.

Claudia Rolando: pintora, escultora y dibujante figurativa, su obra es expresionista, presentando figuras humanas o paisajes con evidentes distorsiones.

Beatriz Nora Ramírez: reside junto al famoso “Algarrobo Abuelo”. Se ha dicho de su obra que responde a lo que se denomina “Simbolismo Conceptual”.

Edith Andino: se evidencia en su visión personal la transfiguración de la realidad aparental con atmósferas “misteriosas”, fantasmales, casi esotéricas.

Otros artistas de esta localidad son: Elizabeth Canteros, con obras abstractas; *Julián Picos*, quien ejecuta óleos no figurativos con interesantes texturas; *Marisa Rufino*, con técnicas mixtas abstractas; *Daniel Belloli*, escultor abstracto que combina



Yolanda Lia Accetta. *En los jardines*. Acrílico sobre lienzo. 50 cm x 60 cm, 2012. Foto: Javier Borda.



Graciela Artaza. *Despedida*. Técnica mixta, 2002. Foto: Javier Borda.



Isabel Ezcurra. *La matera*. Acuarela 41 cm x 60 cm, 2000.

la madera con el metal; *Carlos Bivachí*, autor de esculturas no figurativas; *Ana María Soler*, ejecuta esculturas en las que prevalece el vidrio; *Reneé Andino*: pinta el paisaje lugareño y pájaros de la región; *Martín Izzo*, escultor expresionista que trabaja sobre piedra.

De la ciudad de San Francisco del Monte de Oro:

José Mario Camargo: pinta murales con influencia cubista en paredes callejeras de esta ciudad nortea.

De la ciudad de Quines:

Roberto Ariel Agüero: su pintura es totalmente hiperrealista, trasladando a la tela

motivos de su tierra, a los que llega mucho más allá que la fotografía.

De la ciudad de Luján:

Rubén Rodríguez: obras de técnicas mixtas, muy texturadas, en las que resume la intimidad de lo místico.

Julio César Domínguez: destacado escultor, es uno de los autores del "Monumento al Pueblo Puntano", y en la Capital Federal ejecutor de la importante obra "Hipopótamos, Pantera y Osos", ubicada en una plazoleta cercana al Jockey Club.

De la ciudad de La Punta:

Alejandro Albariño: creador de esculturas cerámicas y pinturas expresionistas.

Mariela Paniagua: lleva a cabo esculturas en cemento, abstracto-zoomorfas.

María Eugenia Camps: actualmente realiza pinturas inmersas en la no figuración.

De La Estanzuela:

Isabel Ezcurra: estudió arte en Inglaterra. Es una extraordinaria acuarelista que reside en La Estanzuela —única propiedad en la provincia que perteneció a los jesuitas—. Transita su obra por dos carriles, la pintura naif por un lado y por el otro un realismo fuertemente poetizado.

Carlos Sánchez Vacca. Oriundo de San Luis, se radicó en V. Mercedes en 1976. En los '60 integró en Buenos Aires los grupos del maestro Juan del Prete y "Sí" de pintores informalistas —fundado por Rafael Squirru—. Expuso en el Riverside Museum de Nueva York; Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; en Perú; en Bulgaria; Palais de Glacé; Museo de Bellas Artes de La Plata; Moderno de Mendoza; Centro Cultural Borges, en 2001; Expotrastiendas, en 2006, entre otras. Ier; Premio Bienal Puntana en 1978. Jurado en múltiples salones y curador en pintura de las Becas Bas XXI en San Luis. Autor de la obra "La Pintura y la Escultura en San Luis" —3 Tomos—. Miembro de Número de las Juntas de Historia de San Luis y V. Mercedes.

Santa Cruz

NORMA SEGOVIA

Introducción

Paisajes de la inmensidad, despojados y estremecedores.

Vínculos con el ser, el límite, el silencio, la nada.

Búsquedas de lo esencial.

Invitada como Académica Delegada de la Provincia de Santa Cruz, a desarrollar para la publicación de Temas de la Academia: *Cultura, arte y región*, consideré que era una oportunidad insoslayable para comunicar lo que sucede en esta geografía, con relación al hecho artístico y la región.

En razón de esto me permití convocar a las Arquitectas Ariadna Giménez y Claudia Ferretto, en carácter de colaboradoras para el análisis y desarrollo de los últimos veinte años del trayecto artístico de esta parte de la Patagonia, a través de producciones representativas de artistas visuales de Santa Cruz.

El devenir de este trabajo, pero fundamentalmente, las obras de cada uno de los artistas, ha permitido caracterizar este escrito como “Territorios Migrantes”.

Norma Segovia

Territorios migrantes

Claudia Ferretto y Ariadna Giménez

Nadie puede ser anfitrión de una casa que no es la suya.

Aldo Enrici – Jorge Gutiérrez¹

Escribimos desde el sur del sur del sur. Porque estamos viviendo acá, hoy, en Río Gallegos, la ciudad continental más austral de Argentina, al sur de Santa Cruz.

Escribimos parte de la historia artística que en las últimas dos décadas hemos observado de esta porción de Patagonia. Un guión de los tantos posibles, a partir de vivenciar las mismas cuestiones geográficas, sociales, políticas; el mismo paisaje, el mismo clima; el mismo conflicto de identidad territorial. Las imágenes y los sentidos, los aportan las producciones de los artistas visuales de Santa Cruz, algunos que hemos elegido en representación de todos los demás.

La cuestión geográfica

Sin pretensión de originalidad, invertiremos la lógica centro-periferia para situarnos provisoriamente en el centro, porque desde aquí interactuamos. Así, las demás localidades y comisiones de fomento provinciales se encuentran en la periferia de la periferia.

El punto más lejano de este centro se encuentra al norte y al oeste: mil kilómetros hasta la localidad de Los Antiguos. En nuestra historia de las artes visuales, el magnetismo de la capital provincial se quedó a mitad de camino del recorrido hacia el norte, por la costa.

1. Curadores Programa Interfaces II / diálogos visuales entre regiones. Río Gallegos - Tucumán. Catálogo: *El acto contemporáneo de la memoria, la distancia, el neo paisaje*. (2006).

Caleta Olivia es la puerta norte de ingreso y egreso, por vía terrestre. Es el segundo centro urbano en importancia y su posición es estratégica; sin embargo, las políticas gubernamentales y la enorme distancia a la capital han debilitado el vínculo institucional. A esto se suma la atracción que ejerce Comodoro Rivadavia, a sólo una hora de viaje, por lo cual es lógico que su actividad cultural se articule fuertemente con las ofertas de Chubut.

La cuestión del arte en Santa Cruz, entonces, no puede comprenderse sin atender a la impronta que imprime esta condición geográfica, en tanto dificultad adicional a ser afrontada individualmente, todos los días. Ahora bien: ninguna gestión

pública en materia cultural ha logrado atravesar completamente esta realidad física y política.

Será por esto de estar en la periferia de la periferia que nos han mirado con curiosidad los verdaderos centros de poder del arte. Y quisimos que nos vieran.

Fabián Lebenglik decía: *Podríamos preguntarnos qué es producir arte en la Patagonia. (...) me impactó mucho esta noción que manejaban los artistas locales: esta relación de quiebre, de ruptura con algo dado; y también la fuerza de voluntad para hacer algo, alimentarlo y sostenerlo. Acá nada se sostiene si uno no está todo el tiempo al lado, cuidándolo.*²

Tal vez sea por esto de creerse en un centro ilusorio y efímero, al sur del sur de una periferia.

La cuestión del medio; el paisaje natural y el paisaje urbano: sólo espacio u omni-espacio

El paisaje natural aquí es omnipresente e infinito, ya se sabe.

Las características climáticas propias de estas latitudes y longitudes que acompañan la geografía no pueden ser modificadas; no hay voluntad humana, individual o colectiva, que pueda detener el viento, evitar el congelamiento, extender las horas de luz en el invierno.

La naturaleza de este sitio, extrema y desmesurada, se vivencia omnipresente, omnipotente, sólo espacio. En este sólo espacio, casi un omni-espacio, al lugar hay que construirlo; construcción que como tal, involucra amarra y anclaje.

En la representación cartesiana de los trayectos, el eje de las abscisas representa la distancia, y el de las ordenadas, el tiempo. Aquí en Patagonia, la horizontal se impone y para aproximarse a una forma de habitar, se precisan anclajes de tiempo y referencias.

...Paisaje áspero, desnudo y silencioso evoca una soledad primigenia. Sus territorios míticos permanecen en el imaginario popular como un refugio preservado de la insensatez que habita en las grandes urbes del planeta... Una energía eólica magnetiza y



Horacio Córdoba. *Urbanogramas XVI*. Fotografía digital, toma directa. 2008.

2. "El fin bien puede ser el principio". Presentación Libro *Atmósfera, las formas del fin*. Complejo Cultural Santa Cruz (2008).

*aferra al suelo a los nativos y estremece, cuando no ahuyenta a los extraños.*³

Aquí otro tipo de insensatez trae al primer plano la cuestión del refugio y del hábitat. Estar afuera es insensato. La construcción de un refugio es urgente. La construcción de una ciudad es urgente. Afuera o adentro, los artistas de Santa Cruz encuentran el modo de anclar sus existencias.

El omni-espacio no supone lugar, hay que construirlo como condición básica de supervivencia. En su obra “Urbanogramas XVI”, Horacio Córdoba⁴ nos pone frente a un punto fundacional. Una decisión humana de detener un tiempo en un lugar; de fundar una urbanidad que sea refugio, historia e identidad. La intemperie es densa, oscura, inmensa; obliga a la construcción de un interior poniendo más en evidencia esa supremacía de la naturaleza ante lo humano: *Hay un algo insondable que se siente al estar en medio de la niebla. Un “algo” indescriptible, mezcla de terrenal y sobrenatural, que llama al encantamiento, a la quietud, a la sola observación. Es como un detenerse del tiempo.* En esta fotografía, el foco es el lumínico; ante la niebla y las condiciones extremas del afuera, se visualiza un interior también extremo, intenso, que posibilita el amarre de la imagen y la mirada. Es como si esa intemperie, obligara a un sí mismo luminoso para sobrevivir.

En “La soledad de los signos 30”, Carlos Hopian⁵ también indaga la ubicuidad del paisaje. Los vidrios protagonistas generan una paradoja: pensados para ver el exterior desde el amparo, parecen apropiarse del cielo dominante y operan como pantallas en las que sucede el territorio por un instante. Hopian escruta ese tiempo que permite anclar el espacio: *Fotografía una y otra vez las mismas cosas, anota los horarios, las estaciones, los meses y entonces se hace patente el fondo del tiempo sobre el que se recorta su búsqueda...*⁶

Está presente el refugio, es innegable, pero si hay algo que está en presencia, intensamente, es el omni-espacio. *La imagen*

*disputa a la cosa su presencia. Mientras que la cosa se contenta con ser, la imagen muestra que la cosa es y cómo es.*⁷

La fotografía, aunque bidimensional, permite vivenciar la mirada tridimensional que el cuerpo logra al girar 360°, y a través de ella la sensación sobrecogedora de esa presencia omni del espacio. En este giro sugerido, Hopian logra transmitir la profunda soledad del cuerpo migrante que intenta habitar el sitio, expresando que aquí en Patagonia, hay más paisaje que cuerpo, siempre.

Silvia Ravetta⁸, a través de su obra “Con el viento una línea cae suavemente”, nos pro-



Carlos Hopian. *La soledad de los signos 30*. Fotografía digital, toma directa. 2012.

3. Corinne Sacca Abadi, *Nuevas Vibraciones Australes*. Catálogo Expotrastiendas 2005. CCSC.

4. Nace en Córdoba (1959). Reside en Río Gallegos desde 1993.

5. Nace en Roque Sáenz Peña, Chaco (1957). Reside en Río Gallegos desde 1985.

6. Texto curatorial de *La soledad de los signos* a cargo de José Luis Tuñón.

7. Jean-Luc Nancy, citado por Leonor Arfuch, *La imagen: Poderes y violencias*. Tramas: Educación, imágenes y ciudadanía. FLACSO.

8. Nace en San Julián, Santa Cruz (1969). Reside en Río Gallegos desde 1997.

pone un paisaje abrigado. Líneas de paño que ratifican la horizontal y parecen conformar fragmentos del infinito omni-espacio. Dice la artista: *Trato de descubrir las distintas dimensiones que atraviesan las líneas en el paisaje. Sigo un proceso de repeticiones desplazadas que me permiten descifrar una posible cartografía para seguir ampliando los recorridos.*

La paleta de la Patagonia es difícil de definir porque es cambiante: en la meseta prevalecen los neutros; sin embargo y como bien lo contara la obra de Hopian, suceden rojos intensos y magentas en sus cielos.

Ravetta utiliza la textura del paño para expresar abrigo y en esa superposición minuciosa de líneas y capas, parece con-

figurar una forma de desplazamiento como conquista paciente del territorio.

Las líneas de paño también exploran el omni-espacio, esta vez plano, bidimensional, sin horizonte que distinga la meseta del cielo. Conforman una *posible cartografía*, como menciona la artista, mostrándonos entre otras cosas, que en estas latitudes, el cielo está más cerca.

La obra de Sergio Álvarez⁹ “Funda de cuero para bloque” hace foco sobre la problemática del cuerpo y la urgencia de abrigo y refugio.

El artista decide poner en primer plano un bloque de hormigón, elemento más popular de la construcción en la zona. Como

todo mampuesto cobra sentido articulándose con otros de su especie: *Y veo que el bloque armado en encadenado a soga formando una pared, es el objeto que más relación tiene con el ser humano; nos cubre, nos protege y nos encierra, a mí de los demás, a los demás de mí.* Contenido y continente, no es sólo cuerpo sino también pared.

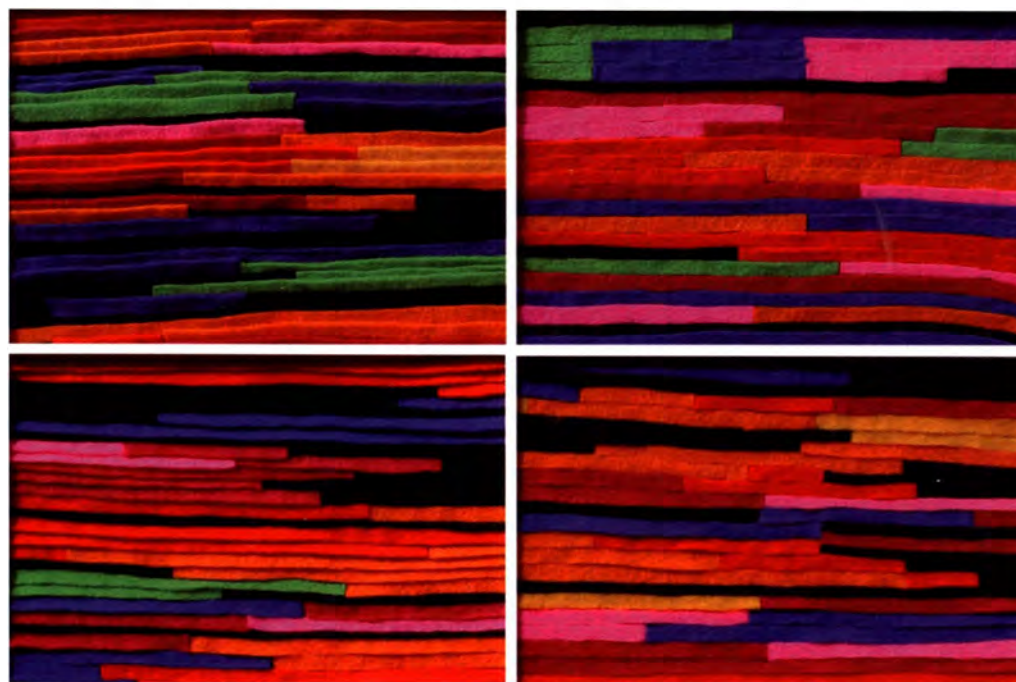
En este caso, Álvarez le otorga valor *per se* a esta pieza concebida en serie, que individualiza y corporiza, vistiéndola. Un bloque vestido como un cuerpo, que como tal requiere protección eficiente. Pero ese abrigo no es de paño, es de cuero, y negro... Como si además de abrigo necesitara construir(se) una identidad para presentar(se) ante el medio.

Abrito, identidad y pertenencia son las cualidades que presenta este cuerpo-bloque que habla de sí mismo pero también de la relación con los otros cuerpos-bloques. Este permanente protegerse de la intemperie, impregna las relaciones entre los cuerpos, como si de tanto protegernos, corriéramos el riesgo de olvidar que sólo podemos armar lugar articulándonos con otros.

La cuestión de la identidad territorial: cuerpos migrantes

Escribimos porque hace años que vivimos y trabajamos acá. ¿Alcanza? ¿Ser “de acá” es una cuestión de tiempo? ¿Cómo se legitima el “ser santacrucense”?

Pareciera que el mero estar (mucho o poco) no resuelve el interrogante, ya que no es



Silvia Ravetta. *Con el viento una línea cae suavemente.* Textil. 2011.

9. Nace en Caleta Olivia (1978), donde reside.

mensurable ni en intensidad ni en frecuencia. Tampoco alcanza con describir el conflicto entre nativos (nyc) e inmigrantes (vyq y taf)¹⁰ que disputan el control del territorio y el consecuente acceso a los bienes materiales y simbólicos.

Terra-tenientes. ¿Quiénes tienen la tierra? El sentido de pertenencia a este territorio ha sido construido a través de procesos políticos socialmente aceptados por los nativos (primeros pobladores blancos conocidos como “pioneros”) y finalmente legitimado por el Estado so pretexto de una identidad territorial localizada. Sin embargo, en Santa Cruz no todos los nativos gozan de los mismos derechos; de igual manera, las políticas que restringen el acceso de los inmigrantes a ciertos derechos tampoco se aplica de manera igualitaria. *De esta forma la identidad territorial localizada busca construir una imagen armónica del territorio e invisibilizar los conflictos territoriales entre diferentes actores por el acceso a recursos, presentes en toda la historia de Santa Cruz.*¹¹

Para definir, entonces, quiénes son los productores del arte “de Santa Cruz” nos basaremos en otro tipo de criterio.

Terra-migrantes. ¿Quiénes migran en esta tierra? Creemos que el artista santacruceño es un ser “en tránsito”, que siendo nativo o inmigrante es esencialmente migrante; que se ha detenido “aquí” un tiempo. Un tiempo

lo suficientemente intenso como para integrarse en una totalidad incompleta.

Como dice Aldo Enrici: *El nomadismo es la naturaleza del hombre y del arte. En el desierto de la Patagonia, hasta hace doscientos años, los hombres eran nómadas y fueron confinados a la reserva por las tribus militares que consideraban que la boleadora y la oralidad eran signos brutales y peligrosos. ... Todavía la Patagonia no ha podido habitarse. Es fría, gris, esteparia. Sólo se animan quienes mantienen la pulsión de migrar.*¹²

Tal vez por esa cualidad migrante, los artistas pueden anclarse en “otros” territorios.

Graciela Rodríguez¹³ explora la cuestión de la identidad a través de su cuerpo, que concibe como un territorio que se traslada con ella, un territorio que podría ser pensado como lo define Deleuze como *la potencia particular de cada individuo, espacio que ocupa un cuerpo vivo mediante los afectos de los que es capaz.*¹⁴

Su obra “Territorio corporal” es un proceso iniciado hace más de una década. Tomando el proceso como totalidad se registran claramente dos momentos: la performance ritual de dibujar(se) con el pincel sobre el propio cuerpo como soporte para estampar(se) en la tela, y la stampa resultante. El desarraigo está presente en estos rituales que le permiten volver un rato a sus afectos infantiles, a las épocas de libertad y juego.

Con un pie en cada geografía, ya no pertenece a ninguna. Su territorio es su cuerpo físico. Su cuerpo migrante es punto de partida, punto de llegada y también equipaje.

La pintura en el cuerpo opera como vestimenta y abrigo. Las estampas registran el paisaje de ese territorio-cuerpo en una identificación con esas huellas. Marcas que operan como documento de identidad. Identidad territorial que hace pie en sus orígenes. En sus palabras: *metáfora del mundo interior que desea pertenecer –anclar/transitar– construyendo lazos y apropiaciones en un devenir con sentido.*



Sergio Álvarez. *Funda de cuero para bloque.* Cuero, cemento. 18 x 18 x 40 cm. 2009.

10. (nyc): nacidos y criados; (vyq): venidos y quedados; (taf): traídos a la fuerza.

11. *La identidad territorial como criterio de jerarquización social y mecanismo de legitimación de prácticas de control territorial. Inmigrantes y nativos en Santa Cruz, Patagonia austral argentina.* Laura Rincón Gamba.

12. *Retrato de un Viaje*, Proyecto Atmósfera. Publicado por www.arsomnibus.com.

13. Nace en Resistencia, Chaco (1959). Reside en Río Gallegos desde 1987.

14. Maite Larrauri. *Max. El deseo según Gilles Deleuze*. Editorial Tandem, Valencia (2000).

Fabiana Díaz¹⁵ parece indagarse a través de sus “construcciones”, porque así denomina a sus obras sin título. Como es característico en ella, lo hace a través de una exploración exquisita del material y sus posibilidades

expresivas, al punto que pareciera esperarlo hasta escuchar su voluntad de forma. Como dice Fabiana: *Yo no hago lo que quiero*. Obras conceptuales, de una factura impecable, con mucho tiempo.

En esta obra la artista presenta dos figuras que parecen ser autónomas pero relacionadas entre sí. Un par. Cada una se identifica con la otra. Casi podemos leer cuerpos humanos por el tamaño y por las ondulaciones orgánicas que refieren lo anatómico. Cuerpos estilizados que si bien son de acero, se ven vulnerables, con necesidad de ser anclados al piso para no ser volteados por el viento, o algo peor. Como individuos cada uno tiene su propio espacio delimitado por el círculo de base, sin embargo, es claro que comparten el territorio.

Con la convivencia acordada, la clave de esta obra pareciera estar justamente en el anclaje, un anclaje que si bien es simple y depurado como toda su producción, traduce mayor complejidad constructiva. Como si la energía vital de estos cuerpos migrantes estuviera puesta en el anclar. Este dúo parece hablar del vínculo humano con el lugar. Es que habitar este territorio se presenta como una tarea fuera de escala para sólo uno.

La cuestión del tiempo

Hay un lugar, hay un migrante, hace frío, se hace de noche. Hay que ponerse en movimiento, ahora. ¿Es ahora o nunca?

De un día para otro se levanta una casa y se extienden los barrios sobre cualquier terreno libre, apropiándose del espacio, que es lo que sobra. Lo que falta es el tiempo para pensar el modo de hacerlo bien; como si la urgencia vital eliminara la posibilidad del futuro, por un instante. ¿Estaremos aquí mañana?



Graciela Rodríguez. *Territorio Corporal*. Pintura sobre dermis; impresión sobre lienzo 72 x 182 cm. Obra en proceso 2001/2012.

15. Nace en Río Gallegos (1971), donde reside.

Los habitantes guardan en silencio la memoria de sus orígenes, para no quedarse clavados en otros tiempos; para poder moverse, para resolver el ahora. Tal vez por eso el paisaje urbano se olvida del pasado, patrimonio de todos pero de nadie.

En algún tiempo de la historia, personal o colectiva construida por todos los que alguna vez pasaron por estas tierras, se detienen los artistas.

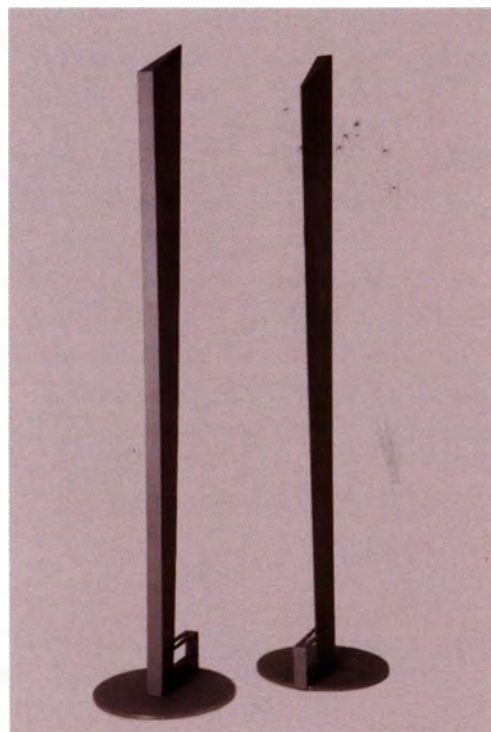
Andriana Opacak, Bettina Muruzábal, Liliana Solari y Sonia Cortez, integrantes del grupo DELBorde¹⁶ en el marco de la Primera Bienal Fin del Mundo, Ushuaia, presentan su proyecto "Casa nómada"¹⁷. A partir del aspecto político del reparto de la tierra a manos de unos pocos, las artistas nos ubican ante los terra-migrantes. En sus palabras: *...el hombre que llega en busca de trabajo se ubica donde puede, construye su casa como puede, pero dando respuestas a sus necesidades; que le brinde un buen abrigo en primer lugar; que sea económica; que sea transportable, por si no puede hacerse del terreno fiscal y lo desalojan o si por cuestiones del trabajo debe trasladarse.*

Como lo enuncia Miguel Ángel Auzoberría¹⁸: *Trabajamos en la investigación sobre las poblaciones sin tierra en la Patagonia; desde los indígenas aonikenk tehuelches. (Junto a Delborde) hemos fabricado una casa-trineo en*

la que estamos viviendo hacinados... Nunca se imaginarían cómo es el frío asociado a la pobreza y el desarraigo.

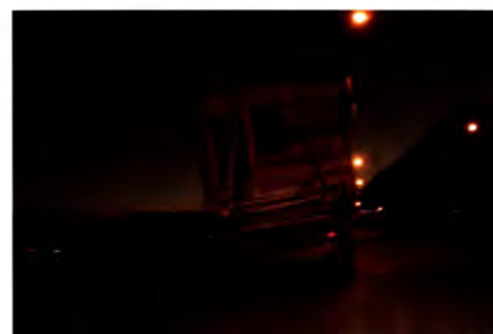
Desplazados a las periferias, los migrantes intentan habitar, anclarse en algún lugar. No es sólo el frío o la identidad. Es el reconocimiento del ser. Cuando no tener un lugar es lo mismo que no ser.

Dice Aldo Enrici¹⁹, participante del proyecto: *...El lugar va "a-lugarándose", como si*



Fabiana Díaz. S/T. Metal. 169 x 36 x 37cm c/u. 2006.
Fotografía de obra: Marcela Magno.

dentro del "no" hubiera posibilidad de estar. (...) Para muchos no hay una posibilidad de lugar. Entonces el espacio ha de hacerse fuera de lugar, en otro lugar del lugar, como en un "dentro del fuera". En el verdadero espacio,



DELBorde. Casa Nómada. Acción/performance.
Bienal Fin del Mundo, Ushuaia. 2007.

16. Andriana Opacak nace en Río Gallegos (1959), donde reside; Bettina Muruzábal nace en San Julián, Santa Cruz (1967), reside en Río Gallegos; Liliana Solari nace en Buenos Aires, reside en Río Gallegos desde 1978; Sonia Cortez nace en Punta Arenas, Chile (1957), reside en Río Gallegos desde 1961.

17. Artistas invitados: Mónica Alvarado (Ushuaia) y Adriel Ramos (Río Gallegos).

18. Periodista, Historiador; Docente Investigador Universidad Nacional de la Patagonia Austral. Integrante del Grupo Contraviento (Investigación de los Movimientos Sociales en Santa Cruz). Se desempeñó entre los años 1999 y 2004 como Subsecretario de Cultura de la Provincia de Santa Cruz.

19. Doctor en Estética; Doctor en Filosofía, especialidad Hermenéutica, Universidad Autónoma de Madrid. Profesor titular y Director de Posgrado Universidad Nacional de la Patagonia Austral. Investigador invitado Universidad Pontificia de Chile. Director académico de la revista Hermeneutic.com (revista virtual de arte, crítica y hermenéutica). Miembro del Consejo Editorial de la revista Cátedra de Artes, PUC Chile. Texto: *Dentro de fuera* - Bienal del Fin del Mundo - Ushuaia (2007).

que corre como restregado por los lugares sin llegar a ser un lugar sino "un dentro". No es asequible estar dentro del fuera de lugar. Hay que dejarse sacar de lugar para ver lo dentro espacial que no tiene obligación de lugar. Una santa interioridad. El concepto geográfico de dentro también sirve para el fuera. La exclusión penetra y se hace un hueco.

El cuerpo migrante construye una casa migrante. La identidad migrante busca un territorio. Hoy, ahora, aunque sea un territorio migrante.

Los otros cuerpos ya lo saben; se identifican porque les ha pasado. Se acercan al refugio y conectan la luz de la calle, cansados de espe-

rar al Estado, que por estar siempre no conoce el tiempo. Una manta, un mate caliente, una radio. Una foto. Papeletos con datos posibles. ¿Qué más puede necesitarse? Cuando termine la noche ya será mañana.

*La Patagonia no oculta pero es oculta. No está sujeto a las reglas del olvido puesto que nada ha olvidado. Aún no tiene memoria, como no tenga tiempo, porque sea solamente espacio. Pero un espacio que el tiempo no ha comprendido.*²⁰

Patricia Viel²¹, a través de la obra que presentara en otro espacio patagónico, Ushuaia, en el marco del MAF (Mes del Arte Fue-

guino), indaga la historia en un intento de construir memoria. En su intervención en *site specific* "Los interiores", retoma un episodio trágico de 1877 conocido como "el motín de los astilleros", haciendo foco en la irrupción y el saqueo de la casa de Doña María, su tatarabuela. La historia cuenta que herida de bala en una pierna y aterrorizada, huye con tres hijos pequeños y uno recién nacido, buscando protección en el bosque helado. Al volver a su casa incendiada dejando a su bebé muerta en el bosque, deben cortarle la pierna.

La casa patagónica de madera y chapa, ha sido leída a través de la historia como arquetipo de amparo. La obra, concebida para ser vista desde el exterior a través de las ventanas, nos acerca lentamente al refugio, a espiar ese interior de una típica casa pionera. Sin embargo, en este interior hay algo que no refugia. Las huellas de un habitar dan cuenta de la ausencia y las sombras provenientes del exterior parecen devorarse lo poco que ha quedado. La imagen es ominosa.

Un afuera siniestro acorralla al miedo. Como una *casa tomada*, los habitantes huyen de la tragedia, para refugiarse, esta vez, en otra tragedia peor. Dice Marcela Costa Peuser sobre esta obra: *...el bosque se convierte en refugio y a la vez en tumba de su hijo y de su pierna. Corajuda, decide nunca más abandonar el lugar al que fecunda con nueve hijos más.*

Y ¿qué es una tumba sino un ancla en tierra y un refugio eterno? Cuerpo y territorio, pero



Patricia Viel. *Los interiores*. Intervención en site specific. MAF. 2012.

20. *Neopaisajismo para el lugar-no*. Catálogo ArteBA 2004. Complejo Cultural Santa Cruz.

21. Nace en Buenos Aires (1975). Reside en Río Gallegos desde 2001.

esta vez, el primero subvierte jerarquías y es el cuerpo el que fecunda al territorio.

Martín Barbería, Sebastián Pérez Opacak, Adriel Ramos y Patricia Viel integrantes del grupo Mamemimomu²², nos ponen ante la intensidad de lo trágico. La obra "La Falla" no produce anclaje en categorías reconocibles, salvo la incongruencia de los sueños. La intemperie en la estepa se presume inhabitable y cae la noche. No hay nada en este sitio que haga reparo, que genere acción de habitar; sin embargo el grupo de personas que presenta la imagen, manifiesta una especie de voluntad de estar allí.

Los autores dicen: *Siempre se trató de esa distancia insalvable, necesaria y asimétrica, pues la oposición es una auténtica amistad. Es esta relación de tensión y su dinámica la que nos sitúa en una deuda infinita con el otro, pues existe, y está ahí, y no tengo idea de quién es: es el amigo, el que me sonríe como la muerte.*

Como citando alguna escena barroca, los jóvenes han extendido un mantel para pasar un día de campo en plena armonía. Sin embargo la relación entre ellos es tensa; cada cual vive un tiempo diferente: la llegada, el disfrute, el estado de alerta, la huida. Los hombres aparecen vinculados por una fuerza invisible que parte del pensamiento; las mujeres y los niños, al fondo, están a punto de ser devorados por el omni-espacio.

Como señala Michel Maffesoli: *La vida quizá no vale nada pero, ya sabemos, nada vale la vida.*

La escena se vuelve tribal, primitiva. Mientras los objetos se posan como en una escena lunar, lo artificial, lo contaminante se vuelve protagonista. Eros y Tánatos pelean por estos cuerpos. No obstante, sin paraje, sin luz y sin tiempo, estos cuerpos migrantes luchan por no ser paisaje.

La cuestión política y social: omni-Estado

La naturaleza omni del espacio, también se percibe en la presencia y potencia del Estado: un Estado que como el paisaje, se

impone y atraviesa todo. De este modo, la ubicuidad de la estepa que nos deja perplejos, pareciera ser metáfora de la cartografía del poder que organiza este sitio; el Estado es el poseedor de los bienes materiales y simbólicos del lugar y los administra según su propia lógica. Esta congruencia omni en paisaje y contexto es percibida por la mirada de los artistas.

En "Territorios XIX", la obra de Lucía Torres²³, esta omnipresencia del Estado se hace metáfora en un sitio urbano. Dice la artista: *En la huelga docente de 2007, lo que se ve está en esa porción del espacio próxima a los pies: el piso;* y propone esta imagen donde el espacio es puro piso y el



Mamemimomu. *La Falla*. Fotografía. 2008.

22. Surge en Río Gallegos en 2008. Martín Barbería nace en Río Gallegos (1975), donde reside; Sebastián Pérez Opacak nace en Río Gallegos, actualmente reside en Berlín; Adriel Ramos nace en Buenos Aires (1982), reside en Río Gallegos; Patricia Viel nace en Buenos Aires (1975), reside en Río Gallegos desde 2001. En algunas obras suman la participación de Ivo Aichenbaum, quien nace en Buenos Aires (1985) y reside en Río Gallegos desde 1990.

23. Nace en San Miguel de Tucumán (1957). Reside en Río Gallegos desde 1985.

pueblo es puro pie. Como si la única forma que estos cuerpos pudieran cobrar existencia es ser muchos y pisar la calle. Pisan con fuerza como queriendo anclarse, como apropiándose del territorio que caminan.

Resulta paradójal la percepción que logra el encuadre fotográfico: en este sitio donde espacio y aire son lo que sobra, aquí parece imponerse la densidad; falta el aire. Es un espacio con una energía altamente concentrada, donde no se vislumbra escape posible, no hay cielo ni horizonte para oxigenar la mirada. Como tampoco se muestran rostros que puedan ser identificados...

La bandera, metáfora posible de lo que une los cuerpos que pisan la calle, es como una valla que delimita territorios: por dentro es el caminar juntos expresando la protesta; por fuera queda el miedo.

Dice Susan Sontag: *Fotografiar es conferir importancia*. En la obra de Lucía Torres piso,

pies y bandera están presentes en la imagen, pero también está lo tácito; y es precisamente en lo tácito del fragmento, donde nos es posible percibir la característica omni del espacio y del poder.

Juan Carlos Villegas²⁴ dice de su obra: *mucha gente confió en estos pájaros y nos dejaron sin visión ni luz para ver un horizonte diferente... como todo pájaro, lo primero que le sacan a la presa antes de comérsela son los ojos*. En la escultura, el pájaro pisa a su presa y le saca los ojos; lo comerá y seguramente retornará al vuelo.

Observaciones sobre el poder y los cuerpos migrantes. El poder del más fuerte, no sólo por tamaño sino porque puede volar, andar libremente y apresar al que sólo puede vivir en el agua. Como si la cuota de poder de estos cuerpos migrantes, pudiera definirse por la forma de transitar el omni-espacio.

La disposición escultórica de esta escena de caza, parece enmarcarse en un círculo,

metáfora posible de una cadena alimenticia. Algo de lo que allí sucede parece ser cíclico, como si este pez que será ahora devorado hubiera estado antes en posición jerárquica y ahora advierte: *cría cuervos y te sacarán los ojos*, develándonos el origen del poder del cuervo. Esta advertencia no enuncia la muerte, sino que señala claramente que el cuervo irá por los ojos; como si privada de mirada, la presa fuera segura. Como si un cuerpo migrante al ser privado de mirada, supiera que ya lo ha perdido todo.

Carlos D'Amico²⁵ indaga mediante una mirada crítica la lógica del omni-Estado. Como J. C. Villegas, utiliza en esta serie, animales para metaforizar a los cuerpos que habitan el territorio y a través de ellos, hablar del poder. Presenta a sus "101 Bichos Políticos" como los denomina, y los corporiza a través de objetos de descarte. Dice el artista: *Los políticos son bichos de esta sociedad y todos tienen la lamparita quemada; ...realizo objetos a partir de lámparas quemadas; algunas son lámparas que se usaban en la radio, por esto del bla bla bla del político*.

A este objeto/bicho le confiere patas que a pesar de permitirle pararse en el suelo, no le posibilitan anclar, generando la percepción de mero roce, de un posarse temporalmente para retomar vuelo. Como si este cuerpo no tuviera voluntad de anclarse en ningún territorio, sino moverse con sus riquezas.

El humor y la ironía que se manifiestan tanto en el objeto como en sus palabras, son ca-



Lucía Torres. *Territorio XIX*. Transfer-grafito. 19 x 56 cm. 2007.

24. Nace en Río Gallegos (1964), donde reside.

25. Nace en Olavarría, Buenos Aires (1959). Reside en Río Gallegos desde 1986.

racterísticos de su modalidad expresiva. Ana María Vigarà Tauste define lo que denomina *la fórmula de validez subyacente a todas las formas de humor y agudeza* citando a Koestler como: *la percepción de una situación en dos marcos de referencia (o contextos asociativos) al mismo tiempo, ambos consistentes por sí mismos, pero mutuamente incompatibles*. En D'Amico siempre aparecen dos textos, uno que es la propia obra y otro es el contexto, no siempre directo, al que hace referencia. Aprovecha este juego entre consistencias inconsistentes como una grieta de expresión posible.

Bicho que establece vínculo con los otros cuerpos-bichos. Identidad bicho que utiliza para provocar una sonrisa en los cuerpos migrantes deseosos de territorialización, a fin de sustituir al miedo, el asco o la bronca.

Como en el medimetroaje de Albert Lamorisse, *el globo rojo* simboliza el objeto que

todos desean. Los niños persiguen a Pascal para quitarle el globo, y al conseguirlo lo destruyen. Algo de este orden subyace camuflado en el sentido de humor que caracteriza la obra de Carlos Sosa²⁶. En "The Last (se acabó la fiesta)", la fiesta es un bien simbólico que disfrutaban unos pocos elegidos; fiesta que no supone compromiso de anclaje, ya que cuando termina, los participantes escapan, sin hacerse cargo de lo que dejan atrás.

La fotografía muestra un espacio recurrente en Patagonia: la ruta. Atendiendo al lugar donde reside el artista, Caleta Olivia, podemos suponer que esta parte del camino pertenece al límite entre Santa Cruz y Chubut. La toma de frente al océano, subraya la horizontalidad del espacio tal como la obra de S. Ravetta, pero en este caso, algo irrumpe. Casi saliendo de la imagen, un auto fuga como una ráfaga; y decimos fuga porque está saliendo con prisa, hacia el norte, dejando atrás Santa Cruz.

La ruta, símbolo de la obra pública, es también espacio soporte de las protestas, como la calle en la obra de L. Torres. Aquí lo presente en fuga es el cuerpo/auto, y el pueblo está tácito. El cuerpo/auto se lleva el preciado globo rojo. Se lleva el deseo. Sin deseo, no hay tiempo ni espacio.

Transitando el final de esta muestra, la obra de *Marcela Magno*²⁷, pareciera hablar de muchas de las cuestiones que hemos explorado. "En Patagonia, 2003/2010" es un proceso vital profundo que culmina en una fotografía en la cual la artista presenta en medio del paisaje, dos cuerpos. Como la escultura de Fabiana Díaz, dos necesarios para habitar.

Los cuerpos son anónimos y están travestidos de ovejas, animal habitante natural de la estepa patagónica. Decimos travestidos porque no leemos abrigo como en el bloque de Sergio Álvarez, sino disfraz: la lana desperdigada por el campo potencia esta



Juan Carlos Villegas. *Cria cuervos...* Chapa de hierro, 2007. Fotografía de obra: Ariadna Giménez.



Carlos D'Amico. *101 Bichos Políticos*. Objeto intervenido, 2012. Fotografía de obra: Marcela Magno.

26. Nace en Caleta Olivia (1970), donde reside.

27. Nace en Buenos Aires (1966). Reside en Río Gallegos desde 2003 a 2012.

idea. Como si fueran cuerpos migrantes que, por no pertenecer al lugar, hubieran arbitrado un modo de presentarse inte-

grados al omni-espacio en una acción forzada de adaptabilidad. No son ovejas, pero deciden parecerlo y mimetizarse.



Carlos Sosa. *The Last (se acabó la fiesta)*. Fotografía digital. 2012.



Marcela Magno. *En Patagonia, 2003/2010*. Fotografía, toma directa. 2011.

¿Han perdido su identidad porque eligen ser cuerpos-ovejas para ser anónimos? ¿Nacieron con una identidad equivocada, una identidad-oveja, y por eso se travisten? O es que en el omni-espacio y en el omni-Estado, el parecer ovejas, resulta la única chance de sobrevivencia...

La cuestión de la producción del arte

Nunca más oportuna la voz de Fernando Farina²⁸: *¿Cómo construir desde esa lejanía? Los tiempos son otros, las posibilidades son otras, los encuentros son diferentes, aunque muchos aún se sientan de paso. Lo que podríamos denominar como arte en Santa Cruz es reciente, surge de la prepotencia de los propios artistas.*

En 2006 un grupo de artistas trabajaron en Río Gallegos en el que denominaron "Colectivo Mutante", cuya primer obra en formato web fue un mail que se enviaba con el texto *en Santa Cruz no pasa nada*. Se realizó la primera *mutación urbana* durante una noche de diciembre desplegando enormes banderas de colores desde la estructura en ruinas de un galpón ferro-portuario. La acción duró tres horas; al amanecer las banderas habían sido "retiradas". El colectivo se disolvió durante la huelga.

En Caleta Olivia, una mañana de invierno de 2008, el "Gorosito"²⁹ apareció encapuchado con una malla de mosquitero. La intervención fue ejecutada durante la noche por los artistas Sergio Álvarez y Santiago Olivera, quienes explicaron que la acción tenía que ver

28. *Cambiar el Viento*. Catálogo Pertenencia, puesta en valor de la diversidad cultural argentina / Santa Cruz. Fondo Nacional de las Artes (2010).

29. Monumento emblemático, figura humana de 13 m. de altura, que representa a un obrero petrolero trabajando, con la mirada hacia el norte, expresando lo que la Patagonia le entrega al país, la riqueza de su suelo.

con los acontecimientos de los últimos días signados por el paro petrolero, sector que, sin miedo a exagerar, se ha convertido en una clase social. Se dice que fue el viento el que arrancó la capucha esa misma mañana.

La prepotencia de las obras que hemos presentado: *En Patagonia*; *The Last (se acabó la fiesta)*; *Bichos políticos*; *Cría cuervos...*; *Territorio XIX*; *La falla*; *Los interiores*; *Casa nómada*; *Construcciones*; *Territorio*

corporal; *Funda de cuero para bloque*; *Con el viento una línea cae suavemente*; *La soledad de los signos 30*; *Urbanogramas XVI*, y tantas otras obras que escapan a las posibilidades de este texto.

Todas ellas obras de artistas de Santa Cruz (en tránsito).

Todas ellas miradas migrantes, posibles territorios.

Bibliografía

Marta Zátanyi, *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo 20*. Edit. La Marca (1998).

Michel Maffesoli, *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas* (2001).

Maite Larrauri, *El deseo según Deleuze*. Edit. Tandem (2001).

Susan Sontag, *Sobre la fotografía*. Alfaguara (2006).

Catálogos editados por FNA, CCR, CCSC y otros, que incluyen obras de artistas visuales de Santa Cruz.

Norma Segovia. Nace en Río Gallegos, Argentina. Es Profesora Nacional de Escultura, Escuela Nacional de Bellas Artes, Prilidiano Pueyrredón, Buenos Aires, 1975. Académica Delegada de la Pcia. de Santa Cruz, Academia Nacional de Bellas Artes, desde 2005. Desde 1987 reside en Río Gallegos, trabaja intensamente en la actividad artística y como gestora cultural en la Fundación Rincón del Arte, la que presidió desde su inicio hasta su cierre (1998-2010). Realiza numerosas exposiciones individuales y colectivas en Argentina y en el exterior, obteniendo diversos premios y distinciones. Actúa como Jurado en salones provinciales y nacionales.

Ariadna Giménez. Nace en Buenos Aires en 1959. Reside en Río Gallegos desde 1987. Es arquitecta (UBA) ejerciendo en la actualidad en el campo del Desarrollo Urbano. Su producción en las artes visuales comienza en 1995, hasta la fecha. En 2000 recibe Beca de Fundación Antorchas. Su obra *Pecado Naranja* ingresa a la Colección de Arte Contemporáneo Argentino, Museo Castagnino+MACRO. Forma parte del Colectivo Mutante en 2006. Se capacita en Gestión Cultural y Curaduría. Entre otros proyectos, es autora de *Trayecto Patagonia, arte de Santa Cruz*; co-autora del Programa *Rescate 1900* como miembro de la Comisión de Protección del Patrimonio Histórico Cultural Municipal. Desde 2007 se desempeña en curaduría independiente, tanto en el ámbito público como privado.

Claudia Ferretto. Nace en Buenos Aires en 1965. Reside en Río Gallegos desde 1976. Es arquitecta (UBA). Diplomada Superior en Educación, Imágenes y Medios y Diplomada Superior en Gestión Educativa, ambas de la FLACSO. Ha sido docente del Centro Polivalente de Arte y del Profesorado de Artes Visuales y ha dictado Propuestas de Desarrollo Profesional Docente en el área de la Educación Artística en Río Gallegos. Entre otros proyectos ha sido autora y coordinadora de *Arte joven para paseos públicos* realizado en 1999 en la Dirección Municipal de Cultura. Desde el año 2008 se desempeña en el Museo de Arte Eduardo Minnicelli desarrollando tarea curatorial y de formulación de proyectos; y en setiembre de 2012 se hace cargo de la gestión del mismo.

Itinerarios artísticos por las tierras de Catamarca

EDUARDO ALBERTO SOLÁ

Catamarca refleja en la última década un interés vital por la protección y revalorización de las raíces que conforman su identidad cultural, y por la integración multicultural. Esta situación se refleja en la permanente movilización de los recursos humanos con propósitos de formación profesional y artística, facilitada por los medios de comunicación masivos. Se advierte en la cantidad de propuestas de artistas plásticos y arquitectos locales o radicados en la provincia, cuyas realizaciones forman parte de exposiciones en el interior del país y en los centros de referencia en Buenos Aires y el exterior. En la revalorización del patrimonio arquitectónico, urbano y rural, que se incorpora con nuevas funciones o simplemente restaurados formando parte del paisaje.

Artistas y arquitectos, trabajadores de la cultura, instituciones dedicadas a la enseñanza artística, a la educación por el arte, o a la investigación –tanto desde la esfera pública como privada– han revitalizado ese patrimonio en sus distintas manifestaciones, recreando el clima cultural y artístico de la provincia.

La Provincia

Catamarca formó parte de la nación calchaquí. Fue la región más poblada y de mayor nivel cultural del territorio argentino (Bazán: 1986, 16). Las diferentes entidades culturales que la poblaron a lo largo de miles de años, han demostrado permanentemente su dependencia al medio físico. El tema del agua, objeto de culto y motivo fundamental de las religiones andinas es reiterativo en todas ellas, y forma parte del imaginario de distintas expresiones simbólicas y artísticas volcadas en la alfarería, pictografías, petrografías, ídolos y amuletos.

Las culturas nativas

Sería osado abarcar en este texto, el análisis de la gran producción artística de las culturas nativas de la provincia cuyo territorio se asienta sobre un gran yacimiento arqueológico. Los investigadores de estas culturas en más de 100 años han volcado en publicaciones sus investigaciones de campo, con magníficas ilustraciones¹.

En la Puna catamarqueña, las manifestaciones de arte rupestre se remontan a más de 3.000 años. El registro arqueológico de los bienes culturales de esa región es muy interesante y vasto. Las pictografías de Quebrada Seca, Peñas Coloradas, los petroglifos de Campo de Las Tobas, en los alrededores de Antofagasta de la Sierra, constituyen algunos de los ejemplos como también las esculturas pétreas y la cerámica de las culturas Condorhuasi, Ciénaga y Alamito² en la región valliserrana.

Aguada ejemplifica magníficamente el grado de desarrollo alcanzado en la utilización de diferentes materiales: metal, cerámica y piedra. Elegimos como uno de los ejemplos a la pieza conocida como “el disco Lafone Quevedo” hoy en el museo de La Plata³. Este es, quizás, el primer hallazgo arqueológico elevado a la categoría de obra de arte. Lafone Quevedo decía: *“No fue bisoño el que ejecutó esta obra de arte, ni menos sería el que cinceló o vació el medallón de cobre de la misma procedencia que conservo en mi colección artística, en ella no se sabe qué admirar más, si el Inca sentado en su trono con su sol y su llautu (borla de monarca), o los curiosos umucutís o lagartijas que como adorno lo rodean, fuera de otros símbolos especialísimos que dan valor único a la mejor joya de mi colección”*. (Londres y

1. Parte de esta extensa producción se menciona en la bibliografía.

2. Ver publicaciones de la Academia año 2000. Pérez Gollan, *Los suplicantes una cartografía social*.

3. Samuel Lafone Quevedo (Montevideo 1835 – La Plata 1920), pionero en el desarrollo minero y agrícola en la provincia de Catamarca, investigador de lingüística y arqueólogo aficionado de las culturas nativas del norte argentino, master of arts por la Universidad de Cambridge, inició en nuestra provincia las investigaciones sobre lingüística y arqueología, logrando una de las mejores colecciones arqueológicas, hoy en el museo de La Plata.

Catamarca, 1885:70). “... Este se halló en un pueblo perdido, como a cuatro leguas de Andalgalá, y sin duda fue la insignia de honor de algún prócer de aquel entonces. ¿Quién puede asegurar que no sea un retrato del mismo Huiracocha, del dios o del Rey su ahijado, y que lo mandara el Inca como uno de los tantos regalos a algún curaca de gran cuenta”. (Londres y Catamarca, 1885:90)

El disco Lafone Quevedo es técnicamente un ejemplo del grado de desarrollo metalúrgico de Aguada, en la que la mayoría de los objetos metálicos se usaron con fines puramente simbólicos (Rex González 7.2; 7.2.1). La técnica empleada fue a la cera perdida, técnica en la que posiblemente se utilizó cera llamada “madre” procedente de



Maqueta sistema de riego esculpido en la roca. Peñas Coloradas Antofagasta de la Sierra atribuida a la época incaica. Fotografía: Pedro Carrizo.

la retama, planta arbustiva de la zona (Argerich pág. 36) y es uno de los ejemplos de placas complejas a los que se refiere Rex González y que cree que son originarios del noroeste, donde por otra parte se encuentran las minas explotadas en aquel tiempo, entre otras “Las capillitas” (hoy Minas Capillitas), en el cordón de Aconquija muy cercana a la ciudad de Andalgalá.

La cerámica ha sido el elemento de comunicación más importante de todas las culturas nativas de nuestra provincia. A Aguada debemos la impresionante producción de objetos cerámicos de todo tipo, muy bien descriptos por Rex González



Disco Lafone y Quevedo. Cultura Aguada. Fotografía extraída del libro de Rodolfo Raffino e Inés Gofillo. Fotografía de Ariel Pacheco.

quien califica a este estilo como el más extraordinario de las culturas precolombinas del Noroeste. En él se identifican tres subestilos con temas iconográficos similares pero con distintos lenguajes compositivos⁴. La pieza que mostramos corresponde al subestilo Portezuelo, negro bruñido con dibujo inciso. Hallada en El Portezuelo forma parte de la colección de la familia Petek-Maione. Esta obra muestra el grado de perfección alcanzado tanto en su complejo modelado, como en el cuidado dibujo del rostro ejecutado con la técnica de la incisión logrando una expresión refinada y femenina.

Las pictografías y petrografías de Aguada en las Sierras de Ancasti, especialmente en los sitios de La Candelaria y La Tunita, demuestran la versatilidad de las expresiones plásticas en cuevas y aleros de piedra.

Aguada desaparece y los próximos estadios culturales de Catamarca se desarrollan en los valles Calchaquíes, de Santa María, Belén, Hualfín y Londres. Según Raffino “... paralelamente desaparece la exultante calidad de la alfarería funeraria, estilísticamente regionalizada” “... pierde su profunda subteraneidad el mundo de los muertos y crece ostensiblemente el arte textil y la metalurgia del bronce”. Precisamente Santa María, Belén, Londres, Laguna Blanca y Antofagasta de la Sierra son los centros de textiles artesanales, en llama, vicuña y lana de oveja por excelencia.

Hacia 1471, la expansión inca incorporó a las etnias de Catamarca. La cultura material de

4. Rex González A. y otro: *Cultura La Aguada - arqueología y diseños*.

este corto período de sesenta años del Tawantisuyu, se manifiesta en construcciones pétreas levantadas en el territorio catamarqueño, núcleos urbanos, tambores y fortificaciones⁵ (Shinkal, Nevado de Aconquija, Pucará, Potrero de Chaquigo, etc.) interconectados a la región por el Qhapaq ñan.

La reciente presentación a la UNESCO del “Qhapaq ñan” para declaratoria de patrimonio de la humanidad, pone en evidencia la importancia de la preservación de los bienes tangibles e intangibles de culturas anteriores. Conocido como El Camino Principal Andino, fue la columna vertebral del poder político y económico del Imperio Inca. Numerosos tramos han sido descubiertos conformando un entramado de comunicación en la compleja geografía de la provincia, y Catamarca incorporará a esta propuesta, algunos de los más interesantes sitios incas, entre ellos el Pucará de Aconquija.



Cultura Aguada. Figura femenina con tocado y pinturas faciales. Fotógrafo Ariel Pacheco.



La época colonial

Precisamente el Qhapaq ñan fue utilizado por Diego de Almagro cuando en el otoño de 1536 cruzó la región de Tucma proveniente de Cuzco en su paso hacia Chile, territorio que le había correspondido⁶. El Shinkal de Quimivil y la propia Londres fundada por Pérez de Zurita en 1558, se encuentran sobre esta ruta de conquista y colonización de esta parte del continente.

Transitada por las expediciones a Chile, la colonización del Tucumán se concretó a partir de 1542 y en 1563 se creó la Gobernación del mismo nombre. La fundación de las primeras ciudades en la región fue un fracaso, y solamente logró sobrevivir la ciudad de Santiago del Estero. En 1558 se funda Londres de Nueva Inglaterra en territorio catamarqueño, muy cercana a la antigua ciudad del Shinkal construida por el incario. Su vida fue efímera. Fueron infructuosas por distintos motivos, las fundaciones siguientes

en distintos sitios, hasta que en 1683 la ciudad tuvo su localización definitiva en el Valle de Catamarca.

Con el otorgamiento de las mercedes de tierra y encomiendas por parte de la Corona, comienza el lento proceso de asentamiento de españoles y sumisión indígena en distintos puntos de la provincia, en un ambiente totalmente rural.

De este período y a lo largo de las rutas transitadas por los colonizadores solamente quedan ejemplos de arquitectura religiosa que constituyen la expresión arquitectónica más acabada de la época. Las capillas vallistas de la colonia conservan imágenes y pinturas, todas de carácter religioso de factura alto-peruana y cuzqueña.



La tejedora. Laguna Blanca. Fotógrafo Pedro Carrizo.

5. Raffino, Rodolfo Adelio: *Poblaciones Indígenas en Argentina*. Tipográfica Editora Argentina. Buenos Aires 1991. El Shinkal de Quimivil.

6. Existen dos versiones sobre este cruce de la cordillera hacia su destino final: por el Paso de San Francisco en Catamarca (Burmeister – Sempé); y por el Paso de Comecaballos en el actual territorio de La Rioja, esta última con mayor infraestructura de apoyo que el primero (Raffino y otros).

En los valles de Tinogasta y Abaucán, muy cercano al poblado inca de Watungasta⁷ y al Paso de San Francisco comienza a desarrollarse, a partir de 1561, un asentamiento español relativamente importante. En 1687 se le concede la merced de esas tierras al maestre de campo Juan Gregorio Bazán de Pedraza, quien se estableció en el pueblo de Anillaco donde construyó casa y capilla en cuyo portal figura el año 1712 y es considerada la iglesia más antigua de la provincia. Posteriormente se fundaron los pueblos de San José y El Puesto. Estos poblados adquieren mayor relevancia y sus



Nuestra Sra. del Rosario. El Puesto. Fotografía Eduardo Solá.

construcciones en tapia o adobe, material y técnica predominante en las construcciones de la época, son ejemplos de la idoneidad de sus constructores.

La cultura del adobe

El adobe fue el material más utilizado en la época colonial para sus construcciones. A pesar de ser una zona montañosa con posibilidades de uso de la piedra como material primario, los constructores se volcaron al adobe por la facilidad, maleabilidad y accesibilidad del material. Las poblaciones nativas y los incas construyeron en piedra o piedra y adobe.

La Ruta del Adobe⁸ abarca distintas construcciones con este material a lo largo de cientos de años. Inaugurada en 2002, permitió su recuperación y puesta en valor, como así también el rescate de la historia y la cultura del lugar y de objetos asociados a la misma.

Estas poblaciones se suceden a lo largo de 55 kilómetros entre Tinogasta y Fiam-



Nuestra Sra. de Andacollo. La Falda. Fotografía Eduardo Solá.

balá, han conservado construcciones destacadas, de arquitectura de adobe de la época colonial.

El Puesto, pequeño poblado de 400 habitantes es la primera población de la ruta. Tuvo su auge en los siglos XVIII y XIX. Allí se concentraba el engorde de ganado y el comercio de mulas que se utilizaban en las travesías al Alto Perú y a Chile. Se aprecian casas de estilo colonial, capillas domésticas, lagares y otras construcciones de tipo utilitario. Aún se conservan arcos de medio punto y ojivales apoyados en grandes pilares. Se destaca una capilla familiar construida hacia 1745 consagrada a la Virgen del Rosario, cuya imagen procedente del Alto Perú se venera. Esta pequeña construcción es toda una obra de arte, con su nave única de apenas 5 metros de longitud, techo abovedado construido con vigas curvadas de algarrobo y torre circular.

Siguiendo la ruta, en la localidad de La Falda se erigió una pequeña capilla dedicada a Nuestra Señora de Andacollo. Con un insólito estilo neoclásico fue construida hacia 1860. El abandono y los movimientos sísmicos terminaron con esta construcción que no alcanzó a ser restaurada. Hoy ha sido reemplazada por una nueva construcción de adobe.

El conjunto residencial de Anillaco es el siguiente paso. Allí se conserva la capilla que formaba un conjunto arquitectónico con la

7. La evaluación de los rasgos arquitectónicos Inca permite suponer que allí fueron ejercidas actividades administrativas, habiendo sido probablemente un centro administrativo provincial. Las tareas administrativas del estado Inca conjugaban la explotación, el almacenaje y la redistribución de recursos, bienes y servicios. En ellas se habrían desarrollado también actividades residenciales, religiosas y, quizás, militares y artesanales. Las construcciones fueron reutilizadas y remodeladas por los españoles, lo cual se desprende de los vestigios de la arquitectura española en una sección de la planta urbana de Watungasta (los torreones y parte de un conjunto perimetral), así como por las evidencias arqueológicas –cerámica de Talavera de la Reina– encontradas en la zona.

8. Programa "Generar Trabajo en Turismo", Secretaría de Turismo de la Nación y Secretaría de Estado de Cultura y Turismo de la Provincia de Catamarca.

residencia de Bazán de Pedraza. Hoy restaurada parcialmente, posee uno de los retablos construidos en adobe más interesante de la época colonial⁹.

En el ingreso a la ciudad de Fiambalá, destino final de la ruta y junto a San Pedro de Fiambalá¹⁰, se encuentran construcciones civiles y militares relevantes erigidas en 1745 y 1770. La Comandancia de Armas y el Cuadro nos remiten a funciones militares y religiosas históricamente importantes en el lugar. La recuperación de este sitio permitió introducirnos en historias y leyendas de la época colonial e incorporarlas definitivamente a la historia cultural de Catamarca.¹¹

El clima hostil que acompañó la segunda mitad del siglo XVI y casi todo el siglo XVII, producto de los enfrentamientos entre calchaquíes, diaguitas y españoles, impidieron el asentamiento de la ciudad cabecera de la región, que por motivos estratégicos debía estar localizada en las rutas de conexión entre Santiago del Estero y la capital del virreinato con Chile. Ciudad que debió ser refundada y abandonada en distintos emplazamientos durante todo ese tiempo y que se localizó definitivamente en el valle de Catamarca en 1683.

La ciudad de San Fernando del Valle de Catamarca

En el año 1591, Ramírez de Velazco había otorgado mercedes reales a varios españoles que se asentaron en “*las chacras*”, zona fértil, poblada de indios dóciles en la mar-

gen derecha del actual Río del Valle, en el Valle Central de Catamarca, donde prosperaron tanto los cultivos originales como los de “*Castilla*”. En 1679 la población del Valle consolidada y protegida por Nuestra Señora de la Límpida y Pura Concepción –la Virgen del Valle– que se veneraba en la iglesia de San Isidro, principal centro poblado de la región, solicitaron al gobernador del Tucumán el traslado de la ciudad ubicada en Pomán, al Valle de Catamarca.

La fundación de San Fernando del Valle de Catamarca el 5 de julio de 1683 culminó con un proceso que había iniciado Pérez de Zurita en 1558, pero pasarían 12 años más hasta que definitivamente se poblara, ya que los españoles, con solares concedidos, se negaban a dejar el fértil valle donde tenían sus actividades económicas y sus viviendas. Fue necesario construir el primer santuario dedicado a la Virgen, y que se trasladara a la Morena del Valle hasta el sitio que hoy se venera. Esto ocurrió hacia 1695.

La actividad cultural y artística de la ciudad fue muy escasa o nula. Tanto las viviendas de las chacras, como las que se construyeron en la ciudad, fueron bastante precarias. Las pocas obras de arte fueron realizadas para las iglesias y capillas. Imágenes y pinturas religiosas y objetos destinados al culto generalmente fueron traídos del Alto Perú. No hay evidencia cierta de artistas locales en esa época. En algunos sitios los arqueólogos han

encontrado restos de cerámica española procedente de Talavera de la Reina. A pesar de la tradición cerámica de los pueblos nativos, no existen evidencias de la producción de objetos cerámicos durante la época hispánica. Solamente el arte textil prosperó. Los tejidos de algodón en el Valle Central, y los de lana de camélidos en el Oeste, a los que se incorporó el tejido con lana de oveja, siguieron siendo objeto de intercambio con otras regiones del virreinato.

Alrededor de 1755, las construcciones importantes de la ciudad eran la iglesia matriz (construida en adobe), el convento franciscano y residencias de religiosos. Abundaban, además, los destacamentos militares (Caro, 2003: 21). Esta situación prosiguió hasta bien entrado el siglo XIX, y cambió con la incorporación de la inmigración europea calificada que se afincó en nuestro país después de la promulgación de la Constitución Nacional del año 1853.



Retablo Capilla de Anillaco. Fotografía Eduardo Solá.

9. El retablo de esta capilla está documentado en la *Historia General del Arte en la Argentina*, tomo I, aunque erróneamente se la localiza en la provincia de La Rioja.

10. Monumento Histórico Nacional, fue restaurado en 1945 conjuntamente con otras capillas en los valles calchaquíes y valle de Catamarca.

11. Siendo un enclave fronterizo hacia el límite con Chile, la Comandancia cumplía un papel importante en la región. A las dependencias de la comandancia la antecedían una plaza rodeada por habitaciones totalmente independientes construidas en adobe, propiedad de distintas familias del lugar que se alojaban en ellas para las festividades de San Pedro. En uno de los salones de la comandancia se conserva parcialmente un fresco mural sobre muro de adobe, un fuste de columna salomónica con capitel corintio.

El arquitecto Luis Caravati (Cantello 1821 – Catamarca 1901) y dos de sus hermanos fueron parte de esa inmigración. Llegaron a Catamarca en el año 1857. Luis fue quien construyó la imagen que la ciudad capital de la provincia aún tiene¹². En 1860 Karl Hermann Konrad Burmeister queda impresionado por el edificio de la Casa de Gobierno: “digna de cualquier ciudad europea” (Raffino, 2009: 25).

La labor del arquitecto Caravati y de otros constructores también de origen italiano, fue muy fecunda a partir de su radicación en Catamarca. Prueba de ello es que en la Exposición Internacional de Filadelfia en 1876 se expuso una colección de fotografías de los edificios públicos y vistas panorámicas de la ciudad.

Caravati se había formado en la Academia de Brera (Italia), en un momento en que el eclecticismo y el revisionismo histórico formaban parte del aprendizaje. Eligió ex-

presarse en un lenguaje austero con una actitud clásica dándole diversos usos al orden columna – viga: usándolo en sus pórticos como columna y viga, o ligados al muro donde la columna y la viga, se transforman en pilastra y cornisa constituyéndose en elementos fundamentales capaces de jerarquizar, articular y ordenar la expresión arquitectónica. Con esta propuesta logró armonizar la ciudad y consolidar un estilo que otros constructores siguieron. Los claustros bellamente contruidos enriquecieron edificios públicos y privados. Ejecutó sus obras con materiales propios de la zona y aplicando sistemas constructivos sencillos.

En 1881, se sostenía, que la ciudad de Catamarca era la más pintoresca de la República y la de mayor adelanto en los últimos 10 años. Los edificios diseñados por Caravati ya lucían destacados en la ciudad y estaban en sus comienzos la construcción del Hospital San Juan Bautista y el Seminario Conciliar¹³, hasta hoy dos de los

edificios emblemáticos del centro histórico de la ciudad.

Hacia 1885, Lafone Quevedo describía de esta manera el valle de Catamarca: “...las tierras de Pomancillo, como casi todas del Valle de Catamarca, están repartidas entre los descendientes de sus primeros pobladores españoles, y varios son los mayorazgos que aún existen en toda esa cuenca. Indios diseminados existen muchos...”¹⁴; “... pero caminando acaba el viajero de atravesar el valle de Pomancillo, esa primera espación (sic) de aquel que mas abajo se convierte en el de Catamarca”; “...De los últimos callejones pedregosos de Pomancillo dejando atrás lo que ha pocos años fue el mayorazgo del Señor Herrera, se pasa a la carrera de los Agüeros, Piedra Blanca y todo lo demás que forma el valle de Catamarca.... hoy los verdes alfalfaes, y los viñedos han suplantado los algodonaes e higueras de los siglos pasados, porque el lienzo a peso de los relares criollos tenía que ceder ante el lienzo



Fachada del Hospital San Juan Bautista. Arq. Luis Caravati. Dibujo en Autocad, Estudio Adén.

12. A Caravati se deben los primeros edificios públicos y religiosos de relevancia, como también numerosas casas de familia, las primeras de importancia, además de trabajos de urbanización y saneamiento de la ciudad.

13. En el año 2012, por decreto del obispado de Catamarca, fueron trasladados los restos del Arq. Caravati y su esposa y colocados en un mausoleo en el claustro oeste del Seminario. Es inédito en nuestro país que un artista sea reconocido y sepultado en una de sus obras.

a real del extranjero, y la pasa de higo no rinde lo que la alfalfa y la vid. Cuando llueve y los vallados están cubiertos con las perlas de ancochi, esa joya de los cercos del Valle, cuando los naranjos con sus manzanas de oro y sus azahares entreveran su aroma con la del churqui, del chañar y de las viñas, mientras que el Amabatu con su testa coronada de nieves se alza majestuosamente en el fondo del paisaje, es bello y muy bello el valle de Catamarca. Para el viajero estudioso el Valle está lleno de recuerdos, y en el va buscando esa misteriosa ciudad de Catamarca, ese reino de Paititi, ese país de los Césares de los historiadores de nuestro siglo". "...Esta ciudad nació el 20 de junio de 1683, después de la muerte por auto de dejación de la ciudad de Londres, capital de la Nueva Inglaterra en país de los Diaguitas" (carta XVII a La Nación años 1883-84 y 85)".

La aplicación de políticas públicas permitió a partir de 2000 la puesta en valor del patrimonio arquitectónico de la ciudad, en especial la obra del arquitecto Caravati. Los trabajos de restauración, conservación y puesta en valor que se están llevando a cabo, han vuelto a la ciudad a la época descrita por Lafone Quevedo, Chikendatz y Burmeister. El paisaje Caravati volvió a ser parte de la ciudad, volvió a ser la ciudad. Muchos de estos edificios tienen como nuevo destino alojar nuevas funciones educativas, culturales y artísticas.¹⁴

En el campo de las artes visuales recién a finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX se ven resultados y la fotografía ocupa un lugar destacado.

La inmigración italiana había incorporado arquitectos y constructores a la ciudad. La literatura, el teatro y la música tenían destacados exponentes, pero ni las artes visuales, ni la educación artística tenían el lugar que necesariamente habrían de ocupar en la cultura catamarqueña.

Mientras tanto, la labor de los fotógrafos entre 1850 y 1920, suple a la pintura de caballete con notable éxito¹⁵. Escenas costumbristas, paisajes y retratos sustituyen exitosamente a la pintura y el dibujo: Gardel, Mandatori, Lilljedahl, junto a Laureano Brizuela dejaron valiosas muestras de sus trabajos.

Ramón Laureano Brizuela (Catamarca 1891-1951), se formó como fotógrafo ar-



Un alto en el camino. Fotografía tomada por Laureano Brizuela hacia 1912. Reproducción Ariel Pacheco.

tístico en Santa Fe. Su temática costumbrista nos dejó innumerables documentos sobre la época. Participó en certámenes nacionales e internacionales, obteniendo numerosos premios (Exposición Universal de San Francisco, 1915; Exposición Internacional de Brasil, 1922).

Si bien Emilio Caraffa (1863-1939) es considerado el primer pintor catamarqueño¹⁶, con la radicación de Jorge Bermúdez (1883-1926) en Catamarca hacia 1920-21, comienza una etapa próspera en la pintura catamarqueña. Brizuela, amigo y discípulo del pintor comparte la fotografía con la pintura de caballete, tomando clases y exponiendo conjuntamente con Bermúdez trabajos de pintura y fotografía. Curiosamente todo el trabajo pictórico de Brizuela refleja lugares y paisajes sin representar la



Paisaje catamarqueño. Laureano Brizuela. Óleo sobre tela. 1,20 m x 0,80 m. Hacia 1935.

14. El viejo hospital San Juan Bautista, en su momento la obra más importante en ejecución en el interior del país, se transformó en el Centro Cultural y Educativo de la Provincia. El Seminario conciliar actualmente en restauración, alberga una escuela secundaria y el museo de arte religioso. La casa Caravati en la calle Rivadavia se transformará en el Museo de la Ciudad, la Casa Galíndez hoy sede del Poder Judicial pasará a ser sede de museos provinciales, la Casa del General Octaviano Navarro pasará también a cumplir funciones culturales.

15. Recopilados en *Catamarca a través de la imagen fotográfica (1850 - 1920)*.

16. Formado en Europa desarrolló su carrera artística y docente en la ciudad de Córdoba, y en 1895 abre la "Escuela de Pintura-Copia del Natural" que es la misma que hoy se denomina, "Academia Provincial de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta".

figura humana ni animal que incluía con tanta destreza en sus composiciones fotográficas. Impresionista notable, logró captar el paisaje catamarqueño a distintas horas del día, con pinceladas fragmentadas llenas de luz y color norteros.

Luis Varela Lezana (Catamarca 1900-1982) es otro de los pioneros de las artes visuales en Catamarca. Autodidacta, compartió aprendizaje y experiencias con Jorge Bermúdez. Colaborador de Caras y Caretas y diario Crítica en su temprana juventud, realizó su primera muestra en Buenos Aires en 1924 en el café Tortoni auspiciada por

Quinquela Martín y Juan de Dios Filiberto. Su producción artística tanto en caricatura, dibujo, retrato, como en pintura, es difícil de ser superada. Un trazo ágil y fluido lo caracteriza. Sus retratos al óleo logran captar la personalidad de los modelos. Escenas tradicionales, de la vida cotidiana y acontecimientos de la historia de Catamarca, fueron atacados con singular maestría.

En el año 1935, Laureano Brizuela funda el primer taller artístico de la ciudad de Catamarca y la Comisión Provincial de Bellas Artes que dio pie para la creación del museo de bellas artes que hoy lleva su nombre. La

enseñanza académica de las artes plásticas en la provincia se inició con esta escuela. Prosiguió en 1953 con un taller dirigido por el maestro, escultor, autodidacta Roberto Gray (1911-1967) que duró poco más de un año. Cuatro años después, la artista catamarqueña Mary Walther, reabrió la escuela con otra visión: la formación de artistas con contenidos disciplinares más sólidos.

Hoy el Instituto Superior de Arte y Comunicación (ISAC) que es la prolongación de aquella Escuela de Artes Plásticas, juega un rol fundamental en la formación, promoción y difusión del arte en Catamarca.



Des...tajo. Martín Borman. Técnica Mixta. 1,90 m x 1,20 m. Año 2009.



Retrato de artista, de la serie *Retratos de artistas plásticos* del grupo "La Ventolera". Fotógrafo Ariel Pacheco. Año 2011.

El aumento de la matrícula, la incorporación de artistas que hacen docencia formados en facultades, institutos y escuelas de arte de Córdoba, Tucumán, Buenos Aires y Mendoza, han creado, en el último decenio un gran movimiento en las artes visuales. Sus trabajos se exponen tanto en nuestro país, como en el exterior. Distintos materiales: textiles, lanas, hilos, madera, papel, cartón, metal, son recursos que utilizan tanto como el óleo, la acuarela y el acrílico. Las composiciones abstractas, figurativas, realistas, hiperrealistas; las instalaciones, el muralismo, las esculturas blandas, duras, los temas cotidianos y testimoniales, los hechos históricos, las situaciones divertidas forman parte de la colorida propuesta de la nueva generación.

En este contexto la licenciada Gisela Dalla Via comparte su actividad artística con la docencia y la investigación; publicó trabajos relacionados a la enseñanza y a la crítica de

arte y fue curadora de exposiciones en la ciudad de Catamarca.

Gabriela Vargas y Alicia Toranzo, por su parte cumplen roles destacados como docentes y gestoras de la actividad plástica catamarqueña.

Miriam Constans, responsable de los talleres de arte de la Universidad de Catamarca, con el hiperrealismo aporta una mirada distinta. Sus trabajos han sido expuestos y premiados en nuestro país y el exterior. Es destacable la gestión del artista plástico Julio Espeche, Director del Museo de Bellas Artes, artista y docente.

Hacia 1995 nuevos aires enriquecen la plástica catamarqueña: Celina Galera transgresora y divertida revela en sus obras lo popular y lo culto, lo artesanal y lo ingenuo; las esculturas blandas de Carolina Paradela "para tocar y jugar", el colorido de Giselle Isseta, el constructivismo arquitectónico de Martín Borman.

El arte de la fotografía forma parte de la propuesta actual con importantes exponentes como Ariel Pacheco, Primer Premio Municipal de Fotografía 2010; Carolina Cabrera y Mario Quiroga. Las propuestas de la nueva generación son muchas y muchos los artistas; nos remitimos al catálogo que con la intervención curatorial de Jorge Figueroa se editó para Arte de Catamarca (Argentina pinta bien).

De la generación anterior, oriundos de los Valles Calchaquíes, los catamarqueños Mi-

guel Ángel Ríos (1943 Santa María), Enrique Salvatierra (1948) y Manuela Rasjido (1952), han sabido integrar la iconografía de las culturas nativas, y los materiales locales a sus propuestas estéticas contemporáneas. Ríos con una larga trayectoria internacional incluyó, en sus obras de la década del '70 realizadas en Catamarca, lanas y textiles andinos en sus composiciones con una fuerte inspiración en la iconografía local. Halló en México la realidad social, el espacio y la luz similares a su Norte Argentino.¹⁷ Su obra posterior hasta la actualidad es una búsqueda permanente de nuevas experiencias estéticas relacionadas a tradiciones y acontecimientos con fuerte contenido social. Son notables sus videos instalaciones.



Enrique Salvatierra, *Pensamientos dispersos*; dimensiones: 1,95 x 1,70 m.; técnica propia combinada donde se insertan textos que hay que descubrirlos (a modo de palimpsesto).

Enrique Salvatierra¹⁸, artista multifacético, Premio Konex de Cerámica, manifiesta la tradición del norte con su propio vocabulario estético en distintos materiales y dimensiones: pintura, cerámica, escultura,



Arte para usar. Diseño de Manuela Rasjido. *Puna*. Confeccionada en lana virgen de oveja, hilada a mano y tejida en telar rústico horizontal. La diseñadora ha teñido las lanas con tintes vegetales y minerales en paila de cobre, aludiendo a los colores de la puna en otoño.

17. Catálogo del Malba 2010.

18. Catálogo de la exposición individual. Museo Eduardo Sívori 2010.

mobiliario: “vivo en un lugar rodeado de huellas del pasado, entre luces malas y buenas, mitos y leyendas”.

Manuela Rasjido¹⁹, por su parte, con la propuesta de “arte para usar” revaloriza el arte textil de los valles. La investigación de las técnicas del tejido, el teñido de telas y la combinación con un diseño inspirado en las culturas de los valles calchaquíes son los fundamentos de su creatividad sin límites. Tanto Manuela como Enrique han elegido vivir en Santa María donde la luz, el color y el paisaje son sus fuentes de inspiración.

Aldo Páez (Catamarca, 1939-2012) prefirió la abstracción y las figuras geométricas: geometría, color, espacio, arquitectura son las palabras que nos permiten acceder a sus obras (Figuerola, 2009:21).

El arte urbano de Raúl Guzmán (Andalgalá, 1951), muralista, dibujante y pintor, es el “leitmotiv” de sus trabajos más representativos realizados a lo largo y ancho de toda nuestra provincia. En sus pinturas de caballete se expresa con solvencia y maestría con una iconografía que lo distingue.

No se puede dejar de mencionar a asociaciones, cooperativas y otras instituciones que desde la actividad independiente se interesan por exponer, proteger y apoyar la actividad artística de la provincia. A partir de 2007 realizan constantemente actividades. Amigos del Arte en Catamarca (ARCa.) ha organizado conjuntamente con el apoyo de

instituciones del gobierno provincial, municipal y de instituciones privadas muestras, conferencias, conciertos²⁰.

La actividad realizada a partir de 2008 por el grupo “La Ventolera” y el “Espacio Cultural la Primitiva” marcan un hito en la cultura catamarqueña. Materializaron un ámbito de encuentro y de producción artística en un espacio independiente, multidisciplinario y calificado que merece ser apoyado.

En 2012 inicia sus actividades “Cstll 569 arte contemporáneo”, dirigido por el Arquitecto y artista plástico Martín Bormann en su propio estudio. Surge en una primera instancia como un grupo de artistas plásticos que integran sus talleres y actividades artísticas y docentes para transformarse luego en el espacio de vanguardia en las artes de Catamarca, donde se realizan muestras y talleres entre otras actividades.

En esta última década, los artistas catamarqueños y la enseñanza artística han construido las bases sólidas para un futuro promisorio de las artes visuales en la provincia.

Bibliografía

- Argerich, Federico Raúl. *Raíces Argentinas*. Grafi-K. Catamarca 2000.
- Argerich, Federico Raúl. *Historia de Londres*. Ediciones Color S.A. Catamarca 2000.
- Bazán, Armando R.: *La cultura del noroeste argentino*. Editorial Plus Ultra. Buenos Aires 2000.
- Bazán, Armando R.: *Historia del Noroeste Argentino*. Editorial Plus Ultra. Buenos Aires 1986.
- Bazán, Armando R.: *Historia de Catamarca*. Editorial Plus Ultra. Buenos Aires 1996.
- Caro, Raúl Edgardo: *Federico Schickendantz y Samuel Lafone Quevedo*. Editorial Universitaria UNCA Catamarca 2003.
- Corcuera, Ruth: *La cultura del monte en el este catamarqueño*. Revista TEMAS. Academia Nacional de Bellas Artes 2010.
- Corcuera, Ruth: *El arte del algodón en Catamarca 1910-1961*. Ediciones Cíafic 2004.
- Gordillo, Inés y Raffino, Rodolfo A.: *La imagen del felino en la América Precolombina*. Unión Académica Internacional – Academia Nacional de la Historia. 2010.
- Instituto Superior de Arte y Comunicación: *Reflexiones académicas en torno a la cuestión del arte y la educación superior*. Editorial Sarquis, Catamarca 2011.
- Lafone Quevedo, Samuel: *Londres y Catamarca. Imprenta y Librería de mayo*. Perú 91. Bs. As. 1888.
- Lobo Vergara, Marcia: *Luis Caravati. De Puño y Letra*. Editorial Dunker. Buenos Aires 2011.
- Guzmán, Gaspar H.: *Historia Colonial de Catamarca*. Palabra gráfica y Editora S.A. Buenos Aires 1985.
- Guzmán, Rosa Olmos y Pérez Fuentes: *Historia de la Cultura de Catamarca*. Ediciones Aruman y NOA Cultural. D. G. Imprenta Catamarca 1977.

19. Premio Konex al diseño textil 2002 y Konex de platino diseño textil 2012.

20. Muestra retrospectiva de Dolores Dellatorre, Rubén Néstor Gazzoli, Basilio Wizny (fotografía) y María Gisela Dalla Via (“Latitud 27-28”). Conferencias de Ivonne Bordelois, Carmen Carabús y Ruth Corcuera.

Panofsky, Erwin: *El significado de las artes visuales*. Alianza Editorial. Madrid 1979.

Pérez Fuentes, Gerardo. *El arquitecto italiano Luis Caravati en Catamarca*. Ediciones Edicosa Catamarca 1994.

Pérez Gollan, José Antonio: *Los suplicantes: una cartografía social*. Temas de la Academia N° 2. Buenos Aires 2000.

Pérgolis, Juan Carlos: *Sobre lo clásico en la arquitectura*. Universidad Nacional de Colombia. Empresa Editorial Universidad Nacional. Bogotá 1986.

Pernasetti, Graciela: *Luis Varela Lezana: De la caricatura a la pintura*. Municipalidad de S.F.V.C. 1983.

Raffino, Rodolfo Adelio: *Poblaciones Indígenas en Argentina*. Tipográfica Editora Argentina. Buenos Aires 1991.

Raffino, Rodolfo Adelio: *Burmeister. El Dorado y dos Argentinas*. Editorial Dunker. Buenos Aires 2006.

Raffino, Rodolfo Adelio: *El Shinkal de Quimivil*. Editorial Sarquis. Catamarca 2006.

Rex González, Alberto y otros: *Cultura La Aguada, Arqueología y diseños*. Filmediciones Valero. Buenos Aires 1998.

Sánchez Oviedo, Comelio: *Catamarca en las Exposiciones. Valoración de sus productos y posibilidades económicas*. Tomo I. Imprenta oficial. Catamarca 1937.

Trettel de Varela, Norah, De la Orden, Gabriela: *Catamarca a través de la imagen fotográfica 1850-1920*. Edicosa S.A. Catamarca 1996.

Unión de Arquitectos de Catamarca: *Bases para el concurso nacional de anteproyectos para la restau-*

ración y rehabilitación del antiguo edificio del Hospital San Juan Bautista con destino al Centro Cultural y Educativo de la Provincia de Catamarca. 1998.

Centro Cultural la Recoleta: *Arte de Catamarca (Argentina. Pinta Bien)*. Texto curatorial: Jorge Figueroa. Talleres TRAMA 2009. Buenos Aires

Eduardo Alberto Solá. Nació en Rosario en 1943. Arquitecto por la Universidad Nacional de La Plata. Académico Delegado de la Academia Nacional de Bellas Artes. Fue Delegado de la Comisión Nacional de Monumentos, Museos y Lugares Históricos, Coordinador General del Proyecto EMER (Nación - BID) para la provincia de Catamarca; Secretario de Estado de Cultura y Turismo de Catamarca; Asesor de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de San Fernando del Valle de Catamarca; Docente en la cátedra de Historia de la Arquitectura II (Fac. de Arquitectura y Urbanismo UNLP) entre 1966 y 1971. Desde 1977 y hasta 1995 fue profesor de Historia del Arte y Sistemas de Composición y Análisis de Obras en la Escuela de Artes Plásticas "Roberto Gray" de la ciudad de Catamarca. Ha realizado numerosos estudios para la conservación y puesta en valor de edificios y sitios históricos, y realizado trabajos de preservación y puesta en valor de los mismos. Ha publicado artículos sobre el patrimonio cultural y artístico de la provincia de Catamarca en diarios y revistas locales. Su labor como arquitecto se extiende desde 1969 hasta la fecha habiendo proyectado y construido residencias particulares, viviendas agrupadas, plantas industriales, hoteles, edificios de oficinas y bancarios.

*Impreso por TribalWerks Ediciones
Septiembre de 2013*

ISBN 978-950-612-031-3



9 789506 120313



ACADEMIA NACIONAL de BELLAS ARTES